

İNTERİLLAT ARASTIRMALARI EVEEDİYU I

Editörler:

Prof. Dr. Selma Baş
Doç. Dr. Soner İşimtekin
Doç. Dr. M. Halil Erzen
Doç. Dr. Gülşen Torusdağ
Dr. Öğr. Üyesi Nükhet Eltut Kalender
Dr. Öğr. Üyesi M. Arif Erzen
Dr. Semra Öğretmen Aslan

EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI

Editörler:

Prof. Dr. Selma Baş

Doç. Dr. Soner İşimtekin

Doç. Dr. M. Halil Erzen

Doç. Dr. Gülşen Torusdağ

Dr. Öğr. Üyesi Nükheth Eltut Kalender

Dr. Öğr. Üyesi M. Arif Erzen

Dr. Semra Öğretmen Aslan

T.C. KÜLTÜR ve TURİZM BAKANLIĞI
YAYINCI SERTİFİKASI NUMARASI
44040

EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI

Bu kitabın bütün yayın hakları Palet Yayınlarına aittir.
Yayınevinin yazılı izni alınmadan, kaynağın açıkça belirtildiği tanıtımlar ve akademik çalışmalar haricinde,
kısmen veya tamamen kitaptan alıntı yapılamaz.
Eser, matbu yahut dijital ortamda kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Bu yayın, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fuat Sezgin Ortadoğu ve Avrasya Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi'nin akademik faaliyetidir. Bu kitapta yayımlanan bölümlerin içeriği ile ilgili her türlü yasal sorumluluk yazarlarına aittir.

ISBN: 978-625-8414-26-4

BASKI

ŞELÂLE OFSET

Fevzi Çakmak Mah. Hacı Bayram Cad. No: 22 Karatay / Konya
MATBAA SERTİFİKASI NUMARASI: 46086

Konya, Haziran 2022

PALET YAYINLARI

Mimar Muzaffer Cad. Rampalı Çarşı No: 42 Meram / Konya
Tel. 0332 353 62 27
www.paletyayinlari.com.tr

EDEBİYAT ARAŞTIRMALARI

Editörler:

Prof. Dr. Selma Baş

Doç. Dr. Soner İşimtekin

Doç. Dr. M. Halil Erzen

Doç. Dr. Gülşen Torusdağ

Dr. Öğr. Üyesi Nükhet Eltut Kalender

Dr. Öğr. Üyesi M. Arif Erzen

Dr. Semra Öğretmen Aslan

İÇİNDEKİLER

SUNUŞ.....	7
KIRGIZİSTAN SAHASINDAKİ KALPLAR İLE ANADOLU SAHASINDAKİ YALANLAMALAR	9
İlknur Bayrak İşcanoğlu	
GEÇMİŞİN GÜNCELDEKİ İZDÜŞÜMÜ: HALKBİLİM BAĞLAMINDA SAĞLIKLA İLGİLİ ATASÖZLERİ VE COVID-19 PANDEMİSİ	29
Fatma Yıldırım	
18. YY. FARŞÇA DEYİM SÖZLÜKLERİNDEN <i>MECMA'U'L-EMSÂL</i> 'İN KAYNAKLARI	51
Şerife Yerdemir	
INEVITABLE CONFLICTS OF LIFE IN JOHN WEBSTER: BLACK VERSUS WHITE, MAN VERSUS WOMAN	91
Neslihan Günaydın Albay	
ON JASON COMPSON JR, THE VILLAIN OF <i>THE SOUND AND THE FURY</i> BY WILLIAM FAULKNER	117
Süleyman Kasap / Rojev Ağit Sari	
ALIENATED PROTAGONISTS IN J.D. SALINGER'S <i>THE CATCHER IN THE RYE</i> AND VILADIMIR NABOKOV'S <i>PNIN</i>	127
Merve Nur Tuğtekin Aydın / Bülent Cercis Tanrıtanır	
ANA HATLARIYLA FANTASTİK EDEBİYATIN BATIDAKİ SERÜVENİ.....	137
Aydın Görmez	
İSTİKLÂL MARŞI'NDA MEHMET ÂKİF'İN ARUZ TASARRUFLARI	151
Bekir Belenkuyu	
KEMAL TAHİR'İN <i>YEDİÇINAR YAYLASI</i> ROMANINDA TARİH, TOPLUM VE SİYASET.....	171
Mehmet Baki Bilik	
TOMRİS UYAR'IN EDEBİYATLA İLGİLİ GÖRÜŞLERİ ÜZERİNE	185
Murat Turna	
LEYLA ERBİL'İN <i>CÜCE</i> ADLI ROMANINDA ÜÇGEN ARZU MODELİ.....	217
Sema Özher Koç	
KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYATTA YÖNTEM BELİRLEME SORUNU ÜZERİNE ANGLOFON ELEŞTİRİ KAYNAKLI BİR ARAŞTIRMA.....	231
M. Metin Barlık	

TÜRK VE ALMAN MİLLÎ MARŞLARINA METAFORLAR EKSENİNDE BİR BAKIŞ.....	251
Sabri Balta	
SELÇUK BARAN'IN <i>HAZİRAN</i> ÖYKÜ KİTABINDA KADINLAR DÜNYASI: AHLAK, YABANCILAŞMA VE ÖZGÜRLÜK İSTENCİ	273
Sibel Ezgin-Ağıllı	
VAN EFSANELERİ, MENKİBELERİ, MASALLARI VE TÜRKÜLERİNDE DEĞERLER AKTARIMI	299
Bora Yılmaz	
TÜRK EDEBİYATINDA HIZIR'LA YOLDAŞLIK.....	321
Harun Dikkaya	
FELAKETLERE KARŞI EDEBİYATİ YARDIMA ÇAĞIRMAK (CHRISTA WOLF'UN <i>KESİNTİ</i> ADLI YAPITI ÜZERİNE EKOLEŞTİREL BİR İNCELENME)	333
Semra Öğretmen Aslan / Mehmet Ali Adıyaman	

SUNUŞ

Varlığı insanın yeryüzündeki mevcudiyetiyle koşut olan dil ve dilin yansıması olarak şekillenen edebiyat her türlü kültürel unsurun kodlandığı zengin bir düşünce sahası görünümündedir. Edebiyat sanatının önemi, hem varoluşu ve psikolojisi açısından insanlığı hem de birtakım süreçlerin sonucu olarak beliren toplumsal durumları okumak, sorgulamak ve anlamlandırmak noktasında daha iyi gözlemlenebilir. Öyle ki bir söz sanatı olarak edebiyat, maddî malzemeye değil hemen her an canlı bir akış içerisinde yoğrulmaya devam eden ‘dil’e dayanması bakımından belki de güzel sanatlar içerisinde beşerî ve sosyal meselelerin en zengin şekilde gözlemlenebildiği, tartışılabildiği kategoriyi teşkil etmektedir.

Edebî eserlerin zaman içerisinde meydana getirdiği büyük birikime yaklaşımlar, yalnızca bu mühim sanat dalındaki gelişim çizgisinin belli bir disiplin gözetilerek belirlenmesi anlamına gelmez. Bu aynı zamanda beşerî ve sosyal gelişmelerin, kırılmaların farklı perspektiflerden sorgulanmasını sağlayan ufuk açıcı bir gayret olarak düşünülebilir. Öte yandan edebiyatın gerçekte bir varoluşsal arayışı temsil ettiği de dikkate alınmalıdır. Böylece onu insanlığın fikir tarihine ışık tutan ortak bir hazine kabul etme eğilimi ve edebiyat araştırmalarının gerekliliği, manası daha iyi kavranır.

Dillere, milletlere, kültürlere, sanatkârlara ve anlayışlara göre tasnif edilmeye tanıdığı imkân, edebiyat kadar edebiyat araştırmalarının da karakterini belirler. Fakat bu durum, ilgili çalışmaların, insanlığın ortak birikimi düşüncesiyle aynı çatı altında değerlendirilmesine engel değildir. Elinizdeki kitap, bu bağda dikkate alarak farklı dil ve edebiyatlar üzerine araştırma yapan akademisyenlerin çalışmalarını bir araya getirmektedir. Bu ortak eserde yer alan kitap bölümlerinin, edebiyat sahasındaki araştırmalar başta olmak üzere, beşerî bilimler alanına katkı sunması temenni edilmektedir.

Editör Kurulu

KIRGIZİSTAN SAHASINDAKİ KALPLAR İLE ANADOLU SAHASINDAKİ YALANLAMALAR

*İlknur Bayrak İşcanoğlu**

Giriş

Hem Anadolu sahası hem de Kırgızistan sahası sözlü gelenek ürünleri açısından oldukça zengin coğrafyalardır. Destanlar, efsaneler, tekerlemeler, masallar, ağıtlar, ninniler gibi türler her iki coğrafyanın kültüründe ve yaşayışında önemli yer tutan sözlü gelenek ürünlerindendir. Sözlü gelenek ürünleri içerdikleri konuları ve şekil özellikleri gibi farklı ölçütlerle, farklılıkları ve benzerlikleri ile her iki sahada da çeşitli sınıflandırmalara dâhil edilmişlerdir. Bu sınıflandırmalarda her iki sahada da ortak, benzer ve farklı örnekler bulunmaktadır. Sözlü gelenek ürünlerinin yazıya geçirilmesiyle birlikte bu ürünler, Anadolu sahasında Halk Edebiyatı başlığı altında, Kırgızistan sahasında ise El Adabiyatı “*Halk Edebiyatı*” adı altında toplanmıştır. Halk edebiyatı ürünleri ait oldukları ulusların yaşayış, inanç, duygu ve kültürel karakterini yansıtan ürünlerdir (Aslan, 2021: V). Bu sebeple ulusların millî kimliklerinin devamında önemlidirler.

Anadolu ve Kırgızistan sahaları dikkate alındığında halk edebiyatı ürünlerinin meydana geldiği coğrafyalarının farklı olmasına rağmen inanış, algı, yaşayış ve kültürel karakterde benzer özellikler taşıdıkları görülür. Buna karşılık her iki sahada da birbirlerinden farklı halk edebiyatı ürünleriyle de karşılaşmaktadır. Bu farklılıklar, bazen Anadolu sahasında görülen ama Kırgızistan sahasında görülmeyen veya Anadolu sahasında görülmeyen ancak Kırgızistan sahasında görülen müstakil yeni türlerde ya da birbirinin içerisine dâhil edilmiş fakat Anadolu sahasında müstakil bir tür olarak görülmemiş aynı türlerde kendini göstermektedir. Bu farklılaşmaların sebebi halk edebiyatı ürünlerinin sözlü şekilde,

* Dr., Gazi Üniversitesi Türkçe Öğretim, Uygulama ve Araştırma Merkezi, ilknuriscanoglu@gazi.edu.tr

farklı dönemlerde ve farklı coğrafyalarda nesilden nesle dolaşması sırasında aynı türlerde ortaya çıkan değişimler olarak kabul edilebilir.

Kırgız Sözlü Geleneği

Kırgız sözlü geleneği için Cengiz Aytmatov “Bütün başka halklar geçmiş kültürlerini yazılı edebiyatta, mimaride, tiyatro ve resim sanatında saklamışlarsa Kırgızlar da yukarıdaki sanatların haricinde millî ruh, onur, inanç ve özgürlükleri adına yapmış oldukları kahramanlık mücadelelerini, hayâllerini, isteklerini, tarihini, hayatın güncel olaylarını geleneksel sözlü kültür ürünlerinde açıklamışlardır (Alimov, 2010: 8).” demiştir. Hakikaten Kırgızlar sevinçlerini, acılarını, kahramanlıklarını, hayâllerini sözlü kültür geleneği içerisinde nesilden nesle farklı sözlü kültür ürünleri ile dile getirmişlerdir: Kahramanlıkları dile getiren “*comok*”lar “destanlar”, hayâl gücünün yansıması “*cöö comok*”lar “masallar”, eğlendirirken düşündüren “*tabışmak*”lar “bilmeceler”, acıların ve üzüntülerin dile getirildiği “*koşok*”lar “ağıtlar”, kızgınlığın ifadesi “*kargış*”lar “beddualar”, sevincin yansıması “*ır*”lar “türküler”, neşenin ve eğlencenin eseri “*eldik oyun*”lar “halk oyunları” gibi pek çok tür Kırgız halkının hayatının ve duygularının ifadesi olmuştur.

Kırgız sözlü geleneğinin ne zaman ve nasıl ortaya çıktığına dair kesin bir bilgi yoktur ancak sözlü gelenek ürünlerinin 19. yüzyılın ikinci yarısında kayda geçirilmeye başlandığı bilinmektedir (<https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/13471,yuz-yillardirdevamedensozsanatipdf.pdf?0>). Kırgız sözlü geleneği içerisinde konusu, yapısı ve fonksiyonu açısından pek çok türde sözlü ürünler verildiğini söylemek mümkündür. Bu çeşitlilik Kırgız sözlü geleneğinin zenginliğinin bir ispatıdır. Akmatiev (2004:9) Radloff’un Kırgızların söz söylemedeki ustalıklarına dair “Kırgızlar hiç bunalmadan, beklemeden, hızla konuşurlar. Onlar fikirleri açık, her şeyi hemen söyleyebilen insanlardır. Sıradan söyledikleri sözlerde bile ara aritim duygusu hissedilir. Söyledikleri sözlerde estetik açıdan bir güzellik vardır. Konuştuklarında kendilerini dinleyen insanları kolaylıkla etkileyebilirler. Nerede, ne zaman, ne söyleyeceklerini çok iyi bilirler.” şeklinde belirtir. Radloff’a ait bu ifadeler ile Kırgız sözlü geleneğindeki çeşitliliğin sebebi açıklanır niteliktedir. Bu zengin sözlü geleneğin ürünlerinden maniler, türküler, bilmeceler, ağıtlar, masallar, efsaneler, destanlar, tekerlemeler, atasözleri hem Anadolu hem de Kırgızistan sahasında görülen ortak ürünlerdendir. Her iki sahadaki benzer ve ortak sözlü gelenek ürünleri, halk edebiyatı içerisinde müstakil birer tür olarak kabul edilirken bazen de bazı ürünlerin müstakil birer tür olarak görülmediği ve yapılan çeşitli çalışmalarda bazı türlerin içerisinde yer alan bağımlı birer tür olarak kabul edildikleri görülür. Kırgızistan sahasında müstakil bir tür ve bir masal

türü olarak görülen “kalp”lar ve Anadolu sahasında “kalp”lar ile benzer özellikler gösteren; masal, tekerleme, âşık deyişleri gibi türlerin içerisinde yer aldığı kabul edilen “yalanlamalar”da bu durum görülmektedir. Yalanlamaların masal, tekerleme gibi Anadolu sahasında müstakil bir tür olarak görülüp görülemeyeceği durumu Anadolu sahasına ait sınıflandırmalardaki yerinin belirlenerek türün açıklanması gerekliliğini ortaya çıkarmaktadır.

Kırgız Çocuk Edebiyatında “Kalp”lar “Yalanlamalar”

Kırgızistan sahasında “Baldar Fokloru” “Çocuk Folkloru” içerisinde yer alan “kalp”lar “Yalanlamalar” dikkat çeken bir türdür. Hem çocuk folkloru içerisinde müstakil bir tür olarak yer alması hem de bir masal türü olarak görülmesi, müstakil bir tür olarak görülüp görülmeyeceği gibi tartışmalara dâhil olan Anadolu sahasındaki yalanlamalar için önemlidir. Gülbara Orozova, Baldar Folkloru “Çocuk Folkloru” isimli çalışmasında yalanlamaları genç yaştaki çocukların oyun şiirleri içerisine alır (Orozova, 2002: 128). Gülbanu Üstün Duman ise *Kırgız Çocuk Edebiyatı* isimli çalışmasında çocuk folklor ürünlerini ır, comok ve camak olarak üçe ayırdıktan sonra yalanlamaları camak “küçük türler” içerisinde tekerlemeler, bilmeceler, atasözü, deyim ve abartmalar ile birlikte gruplandırır (Duman, 2016: 5). Yalanlamalar; hayatta olmayan şeylere ve akla gelmeyecek türden olaylara dayanan bir türdür (Karataev ve Eraliev, 2005: 135). Kırgız Türkçesinde “kalp” kelimesi “yalan” anlamına gelmektedir (Yudahin, 1998: 391). Elbette ah-lâken yalan söylemek doğru bir davranış değildir ancak bu türde geçen yalan ifadesi sözlük anlamındaki gibi bir anlama sahip değildir. Yalanlama türü çocuk folkloru içerisinde çocukta hayâl gücü oluşturma, çocuğun yaratıcılık özelliğini ortaya çıkarma gibi çocukların gelişiminde önemli rol oynayabilecek bir tür olarak görülmektedir (Nacimidinova, 2021: 133-134). Özellikle yalanlamalar Kırgız sözlü kültüründe müstakil bir tür olarak görülürken Anadolu sahasında yapılan çalışmalarda yalanlamaların müstakil bir tür olup olmadığı konusunda görüş birliğine varılamadığı görülür ve yalanlamalar halk edebiyatı ürünleri içerisinde müstakil bir tür olarak yer almaz.

Anadolu Sahasında Yalanlamalar

Kırgız çocuk folkloru içerisinde müstakil bir tür olarak değerlendirilen yalanlamalar, Anadolu sahasında ise âşık deyişleri, tekerlemeler, masallar, türküler gibi farklı türler içerisinde ele alınmaktadır ve müstakil bir tür olarak görülmektedir. Özkan “Yalanlamalar ve Tekerlemeler” başlıklı çalışmasında yalanma türü için eski Türk dinî merasimlerindeki şamanların şuur altlarının sevk-i tabisi ile söyledikleri dualardan başlayarak tekerleme ve şatihyelerin tesiriyle âşık

fasıllarında icra edilen bir tür olduğunu belirtir (Özkan, 1991: 551) ve yalanlamaların masal ve halk tiyatrosu gibi mensur, halk hikâyeleri gibi mensur-manzum karışık yapıya sahip türlerde sinirli atmosferi dağıtmak ve dinleyicinin dikkatini çekmek amaçlı anlatımların başında, ortasında ya da sonunda kullanıldığını söyler (Özkan, 1991: 543). Görüldüğü üzere yalanlamalar başlı başına bir tür olarak görülmemektedir. Yalanlamaların oluşumunda şathiyelerin tesirinden bahsedilebilir. Şathiye, dinî tasavvufi halk şiirinde mizahi tarzda yazılan şiirlerdir. Şathiyelerin dudaklarda tebessüm uyandırmak amacıyla söylenen şiirler olduğu bilinir (Çelebi, 2019: 54). Şathiyeler mizahla iç içedir. İçerisindeki mizah unsurları akla yalanlamaları getirir. Yalanlamalar da içerisinde gerçek hayatta olması mümkün olmayan durumları, olayları içerir ve içerisinde bolca mizah barındırır. Kaygusuz Abdal'a ait bir şathiye örneğinde aklın sınırlarına, gerçekliğe sığmayan ve yalanlamaya çok benzeyen ifadeler şöyledir:

*Kaplu kaplu bağalar
Kanatlanmış uçmağa
Kertenkele dirilmiş
Diler Kırım geçmeğe*

*Kelebek ok yay almış
Ava şikâre çıkmış
Donuzları korkudur
Ayuları kaçmağa*

*Kaygusuz'un sözleri
Hindistan'un kozları
Bunca yalan söyledin
Girer misin Uçmağa (Özkan, 1991: 550).*

Yukarıdaki şathiye örneğinde kaplumbağanın uçması, kelebeğin ava çıkması gibi gerçek dışı ifadeler akla yalanlama türünü getirir ancak bunun yanı sıra şathiyelerin masal başında, sonunda ya da ortasında söylenen kalıp ifadeler ile benzerliği de dikkat çekicidir. Akın Çelebi'ye göre şathiyeler özellikle tekerlemeler ile benzerlik göstermektedir. Masal başında, ortasında veya sonunda söylenen masal tekerlemelerinde de aynı şathiyelerde olduğu gibi insan algısının dışında farklı bir dünya vardır ve dinleyici bu tekerlemeler ile dinleyeceği şeylerin aslında gerçek olmadığından haberdar edilmiş olur (Çelebi, 2019: 55). Yapılan çeşitli çalışmalarda masalların başında, ortasında ya da sonunda söylenen bu ifadeler için tekerleme, formel, kalıp ifade gibi farklı terimler kullanılmıştır. Saim Saka-

oğlu “*Masal Araştırmaları*” adlı çalışmasında masal formellerinden bahseder ve “Masalların belli yerlerinde birtakım sözler yer alır. Bu sözler daha masalın asıl olaylarının başlamasından önce görülür ve yine masalın asıl olayının bitmesinden sonra da devam eder. Unutma ve yanlışlık gibi sebeplerle biraz bozulmuş olarak görülseler de aslında bir kalıptan çıkmış gibi görünen bu sözlerle formel yani kalıp sözler adını veriyoruz (Sakaoğlu, 1999: 57).” der. Mehmet Aça “*Masal, Alkış-Kargış*” başlıklı çalışmasında masalların kendine has söz kalıpları ile kalıplaşmış deyişlere sahip olduğunu ve bu kalıp ifadelerin yani formellerin de usta anlatıcılar tarafından masalın başında, ortasında ya da sonunda kullanılabileceğinden bahseder (Aça, 2004: 127). O hâlde Anadolu sahasında masal formelleri, dinleyiciyi masala hazırlamaktadır ve bu fonksiyonu doğruluğu olmayan olaylar ve durumlar etrafında çevrilen yapısı ile sağlamaktadır. Gerçek hayatta olması mümkün olmayan, gündelik hayattan, tabiattan, hayvanlardan örnekler veren bu formeller böylelikle masal başlamadan önce anlatıcının üzerine ve onun anlatacaklarına dikkatleri çekmektedir. Anadolu sahasındaki masal formellerine ait bu özellikler, Kırgız çocuk folklorunun müstakil bir türü olan yalanlamalarla benzerlik göstermektedir. Masal gibi mensur anlatımların başlangıcında, ortasında ya da sonunda içerisinde mizahi unsurlar barındıran ve gerçeklikle ilgisi olmayan bu kalıp ifadeler yer verilmesi, yapısı gereği mizah ve gerçeklik dışı gibi özellikleri bünyesinde barındıran ve Kırgızistan sahasında müstakil bir tür olarak görülen yalanlamaların Anadolu sahasında masallardaki giriş formelleri gibi olup olamayacağı fikrini ortaya çıkarmaktadır. Kırgızistan sahasında yalanlamaların birer masal formeli olarak görülmediğini söylemek mümkündür. Zekeriya Karadavut “*Kırgız Masalları*” isimli çalışmasında Kırgız masallarında geçen masal formellerini:

1. Başlangıç formelleri:

İlgeri ilgeri, ilgeri ötkön zamanda, kündördün birinde ...

2. Bağlayış formelleri:

Köz açıp cumkança, aradan nece aylar cıldar öttü...

3. Benzer durumlarda kullanılan formeller:

Tile tilegindi, suluu dese suluu, akılduu dese akılduu...

4. Bitiş formelleri:

alar azırkıga çeyin baktıluu çaşaşat eken... (Karadavut, 2006: 12-15) şeklinde örnekleriyle birlikte dört grupta açıklar. Kırgız masallarının farklı yerlerinde masal anlatıcılarının kullandığı bu formeller yalanlamaların Anadolu sahasının

aksine Kırgız sözlü geleneğinde masal formellerinden farklı olduğunu göstermektedir.

Anadolu sahasında yalanlamalar için farklı görüşler bulunmaktadır. İsa Özkan’a göre yalanma tarzı şiir ifadesinden ilk defa Pertev Naili Boratav bahsetmiştir (Özkan, 1991: 539). Umay Günay’a göre yalanlama Doğu Anadolu âşık fasıllarındaki sistemli deyişler diye bilinen tekkellümde yer alan bir bölümdür (Günay, 1986: 30). Kumartaşlıoğlu, yalanlamalar için yalanlamaların aynı tekerlemeler gibi tam olarak sınırı çizilmeyen bağımsız bir tür olmadığını ve başka türler içerisinde, farklı ortamlarda, farklı biçimlerde icra edilen, bağimli ve aynı zamanda da tekerlemelerle iç içe bir tür olduğunu söylemektedir (Kumartaşlıoğlu, 2021: 292). Ayrıca Kumartaşlıoğlu; yalanlamalı masalların, masal giriş formeli olarak kullanılan yalanlamalardan nispeten daha uzun olduğunu ifade eder (2021: 295). O hâlde Anadolu sahasında yalanlamalar masal giriş formeli olarak kullanılmaktadır. Kumartaşlıoğlu’na göre ise yalanlamalı masal ile giriş formeli olarak kullanılan yalanlamalar birbirinden farklıdır. Münir Cerrahoğlu ise “*Yalanlamalı Destanlar ve Masal Tekerlemeleri Arasındaki Benzerlikler*” başlıklı çalışmasında yalanlamaları âşık fasıllarında ve masal tekerlemeleri içerisinde ele almaktadır (Cerrahoğlu, 2011: 282-283). Pertev Naili Boratav yalanlamaları, yalanlamalı masallar olarak değerlendirirken bir masalın başında giriş formeli olarak kullanılan, genellikle birinci şahsın ağzından anlatılan, anlatıcının ağzından insanın başına gelmeyecek nitelikteki pek çok olayın başa gelmiş olarak ardı ardına sıralandığı anlatılar olarak değerlendirmektedir (Boratav, 1995: 77-78). Erman Artun “*Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği ve Âşık Feymanı*” başlıklı çalışmasında yalanlamaları âşıklık geleneği içerisinde ele almaktadır ve yalanlamaların eğlendirirken düşündürdüğünü, halkın sıkıntılarını konu edindiğini ve tüm bunları da mizahi bir anlatımla yaptığını ifade etmektedir (Artun, 1996: 33). İsmail Abalı “*Anadolu Sahası ve Kırgız Folklorunda Yalanlamalar*” başlıklı çalışmasında yalanlamaların masalla ve tekerleme ile etkileşim halinde olduğundan bahseder ve Anadolu sahasında yer alan yalanlamalı/mübalağalı destan türünün Kırgızistan sahasındaki kalplar ile aynı tür olduğunu ifade eder (Abalı, 2016: 1-3). Yapılan tüm bu tanımlardan hareketle Anadolu sahasındaki yalanlamaların:

1. Farklı türlerin içerisinde yer aldığı
2. Yalanlar etrafında oluştuğu
3. Gerçeküstülük ve abartıya dayandığı
4. İçerdiği yalanlar sebebi ile dikkat çekici olduğu
5. Mizahi bir üsluba sahip olduğu
6. İnsanları eğlendirdiği
7. İnsanları güldürdüğü ve şaşırttığı görülmektedir.

Kırgızistan ve Anadolu Sahasına Ait Yalanlama Örnekleri

Kırgızistan sahasının en ünlü yalanlamaları arasında Çon Çımın “*Büyük Sinek*”, Ulak Çımın, “*Oğlak Sinek*” Çegirtke Mingen Kişi “*Çekirgeye Binen Kişi*” ve Kırk Ooz Kalp “*Kırk Ağız Yalan*” yer almaktadır.

Kırgız halkı arasında en çok bilinen bu yalanlamaların dışında İynelik Menen Kişi “*İğnelik İle İnsan*”, Çınçıl Kişi Atkan Çımın “*Doğrucu İnsan(ın) Vurduğu Sinek*”, Beş Cüz Ögüz, Bir Kılkara “*Beş Yüz Öküz Bir Kılkara*”, Beşmant “*Kaftan*”, Bir Cılı Aştık Bakkanda “*Bir Yıl Tahıl Bakarken*”, Bir Colbors Menen Bir Karışkır “*Bir Kaplan ile Bir Kurt*”, Uuga Çıkkanda “*Ava Çıktığımda*”, Kaşka Çımın “*Akıtmalı Sinek*”, Tuula Elekte Körgöndörü “*Henüz Doğmadan Gördükleri*”, Olcolduu Nenemin Sonun İşi “*Kazançlı Şeyin Güzel İşi*”, Kaysınısı Çon “*Hangisi Büyük*”, Kırk Kalp “*Kırk Yalan*” (Orozova, 2002: 127-134) diğer yalanlamalardır.

Kırgız yalanlamalarını şekil olarak:

1. *Manzum Yalanlamalar*

2. *Mensur Yalanlamalar* şeklinde ikiye ayırmak mümkündür.

Mensur yalanlar içerisine Tuula Elekte Körgöndörü “*Daha Doğmadan Gördükleri*”, Olcolduu Nenemin Sonun İşi “*Kazançlı Şeyin Güzel İşi*” Kaysınısı Çon “*Hangisi Büyük?*”, Kırk Kalp “*Kırk Yalan*” yalanlamaları girerken yukarıda yer alan diğer yalanlama örnekleri ise manzum yalanlama türü içerisine girmektedir.

Konuları bakımından Kırgız yalanlamalarını ise şu şekilde sınıflandırmak mümkündür:

1. Hayvanları Konu Edinen Yalanlamalar

Çon Çımın, Ulak Çımın, Çegirtke Mingen Kişi, İynelik Menen Kişi, Çınçıl Kişi Atkan Çımın, Beş Cüz Ögüz, Bir Kılkara, Bir Cılı Aştık Bakkanda, Bir Colbors Menen Bir Karışkır, Kaşka Çımın. Uuga Çıkkanda.

2. Kişiler Etrafında Gelişen Olayları Konu Edinen Yalanlamalar

Kırk Ooz Kalp, Beşmant, Tuula Elekte Körgöndörü, Olcolduu Nenemin Sonun İşi, Kaysınısı Çon. Kırk Kalp.

1. Hayvanları Konu Edinen Yalanlamalar

Sinek Konulu Yalanlamalar

Kırgızistan sahasında özellikle sinekle ilgili yalanlamalar dikkat çekicidir. Yalanlamaların yapısı gereği gerçek bir sinekte olamayacak özellikler (sineğin altında binlerce ağacın parçalanması, sineğin derisinin beş yiğit tarafından taşınıp on öküzü yüklenmesi, yününün olması, yününün sayısız kaplara doldurulması...) yalanlama içerisinde abartılı bir biçimde anlatılmaktadır:

Çon Çımın

Cılkı cayıp, an uulap çıktım celip,
 San-Taş'tan dört bugu attım, on beş elik.
 Elikti bölüp carıp, artıp alıp üygö keldik,
 Tayımdı tan aşırısam "kuday" urgan eken,
 Mamıdan kargıp tüşüp turgan eken.
 Oozduktap on beş cigit algan eken,
 Oşondo da arı-beri çalğan eken,
 Colum bolgon San-Taşka keldim emi,
 Sanaamdın kalıstığın "kuday" bilip,
 Çımınımdı çımın baatır tuugan eken
 Ok saldım multıgımdın için sılap,
 Önjüp bardım "kudayga" taza ıylap.
 Töşü dep öpkö-boordon attım elem,
 Çımınım toodoy bolup ketti kulap,
 Aldında min karagay paara-paara.
 Terisi çımınımdın şondo kaldı,
 Beş cigit on ögüzgö çana saldı.
 Çana menen alıp barıp, suuga salıp,
 Altmış bıçak kurçutup, cünün aldı,
 Toksan köökör, kırk saba bıçıp aldı,
 Şondo da dört buçkağı artıp kaldı.
 Çımınımdı çımın baatır tuugan eken,
 Çımındın nık semirgen ubağı eken.
 Tomugu tokuz karış kazandan çon
 Kar ciligi ögüzdün belinen coon.

Büyük Sinek

Yılkı yayıp, av avlayıp çıktım telaşla koştum,
 San-Taş'tan dört geyik vurdum, on beş karaca.
 Karacayı bölüp yarıp, artanını alıp eve geldik,
 Tayımı yemsiz bırakınca "Allah" vurmuş,
 Bağlandığı yerde sıçrayıp dururmuş.
 Geminden on beş yiğit tutmuş,
 Öyleyken bile ileri geri vururmuş.
 Yolum olan San-Taşa şimdi geldim,
 Düşüncemin doğru olduğunu "Allah" bilmekte,
 Sineğimi, kahraman sinek doğurmuş,
 Mermi koydum tüfeğimin içine sürerek,
 Eğilip gittim Allah'a safça ağladım,
 Döşü diye ciğerine bağrıma vurmuşum,
 Sineğim dağ gibi yere devrildi.
 Altında binlerce köknar pare-pare
 Derisi sineğimin orda kaldı,
 Beş yiğit on öküz kızıak taktı,
 Kızakla alıp gidip suya koyup,
 Altmış bıçak bileğileyip, yününi aldı,
 Doksan kırmızı kabı, kırk tulum biçip çıkardı,
 Öyleyken bile dört kürklük bile arttı.
 Sineğimi kahraman sinek doğurmuş,
 Sineğin tam semirdiği zamanmış.
 Diz kapağı dokuz karış kazandan büyük.
 Kaval kemiği öküzün belinden kalın.

(Orozova, 2002: 127)

Büyük Sinek isimli yukarıdaki yalanlamada ufacak bir sineğin tüfekte vurulması gibi gerçekte olması mümkün olmayan abartılı olaylar sıralanmaktadır. Yine Orozova'ya ait Baldar Folkloru "*Çocuk Folkloru*" kitapta sinekle ilgili bir başka yalanlamada da sineğin tüfekte vurulması, vurulması sonucu yere düşmesi ile pek çok ağacın devrilmesi, derisinin, etinin, yağının çokluğu ve sineği taşımakta zorlanıldığı gibi abartılı anlatımlara yer verilmiştir:

Ulak Çımın

Bir adam ak baran satıp alıp,
 Bir cayloonun başına çıkkan eken.
 Bir top çımın uktap catkan eken,
 Birindetip cürüp birin atkan eken.
 Urap ketti urandının başınan,
 Kırk karagay, on arça kulap ketti.
 Barsa, çımındın ülkösü emes, ulagı eken,

Yavru Sinek

Bir adam bir tek tüfek satın almış,
 Bir yaylanın başına çıkmış.
 Bir grup sinek uyumaktaymış,
 Grubu dağıtıp birini vurmuş.
 Yuvarlanmış harabenin başından,
 Kırk köknar, on ardıc yıkılmış.
 Gitse ki, sineğin büyüğü değil yavrusuymuş,

*Kup semirgen ubağı eken.
Otuz uulu kırk ögüz aydap aldı,
Terisin sıyrıp, eki ögüzgö arta saldı.
Otuz segiz ögüzgö etin arttı, üygö bardı,
Otuz saba, kırk könök kesip aldı,
Otuz uul çokoygo ultaşı aldı.
Cana oşondon aşkanı-
Bir tündük, bir cabuuday artıp kaldı.
Cana bir kempir ubak-çüyök mayın cıyıp,
Altı katstın oozun buup aldı.*

*Çok semirdiği zamanı imiş.
Otuz oğlu, kırk öküz sürdü,
Dersini yüzüp iki öküze yükledi.
Otuz sekiz öküze etini yükledi, eve vardı.
Otuz tulum, kırk kımız kabı kesip çıkardı,
Otuz oğul çizmelerine pençe aldı.
Ve ondan da artanı
Bir tündük* örtecek deri kaldı.
Ve bir cadı kadın sineğin yağlarını toplayıp,
Altı çuvalın ağızını bağladı.*

(Orozova, 2002: 127)

Sinek ile ilgili bir başka yalanlamada da sineğin büyüklüğünden (bedeni, derisi, yünü ile) şu şekilde bahsedilmektedir:

Çınçıl Kişi Atkan Çımın Doğrucu İnsan(ın) Vurduğu Sinek

*Çımındın cık semirgen ubağı eken,
Tomugu toguz karız kazanday bar,
Ciligi kara ögüzdön coon eken.
Oylonup on beş cigit cığa saldı,
Terisin denesinen sıyrıp aldı,
Altımış bıçak kurçutup cünün aldı,
Terisin süyröp barıp suuga saldı.
On buçkak, on beş saba bıçıp aldı,
Anda da dört buçkağı artıp kaldı.*

*Sineğin tam semirdiği zaman imiş,
Ayağı dokuz büyük kazan gibi var,
Kemiği kara öküzden kalın imiş.
Düşünüp on beş yiğit yere serdi,
Derisini bedeninden sıyrıldı,
Altımış bıçak bileğileyerek yününü kırttı,
Dersini sürüyüp götürdü suya bıraktı.
On kımız kabı, on tulum kesip aldı,
O hâlde de on tulumluk deri arttı.*

(Orozova, 2002: 127)

Anadolu sahasında âşık deyişleri içerisinde yer alan yalanlamalarda da sinek konulu yalanlamalara rastlanılır ve sinek ile ilgili durumlar yine gerçek hayatta karşılaşılamayacak abartılar içerisinde verilmektedir (Sineğin yağının katırlara ve mandalara yüklenmesi, yağının satılması, derisiyle çadır yapılması, büyüklüğü sebebiyle kanadından yelken yapılması ve fil burnundan büyük bir kaşa sahip olması). Âşık Kerem'e ait yalanlamada şu şekilde geçmektedir:

*Sinek de vızladı uçu havaya
Yağın sürdük üç yüz atmış devaya
Yüklettim yüz doksan katır, mandaya
Peşkeş ettik Kayseri'ye düşünü*

* Bir çadırın üstüne örtülen keçe örtüsü

*Sineği meydana tutup attılar
Beş yüz kese akçaya yağın sattılar
Kemiklerinden bir köprü çattılar
Hesap ettik iki bindir yaşını
Karışladım yedi karış dizi var
Otuz harmâniden büyük gözü var
Seksen kantar iç yağından özü var
Hayıf görmüş zemherinin kışını*

*Derisini çadır ettik oturduk
Etin kestik dört köşeye yaturduk
Gürcistan'dan bir mirahor getürdük
Açtı ağzını da saydı dişini
Ol sineği gören kaçtı geriye
Karşı koydu tam beş yüz çeriye
Kanadın yelken yaptık çekdiriye
Fil burnundan uzun gördüm kaşını
Ben bilirim karanlıkta geleni,
Gelüp benim tatlı canım alanı
Dertli Kerem söyledi bu yalanı
Ya kim gördü şu sineğin eşini (Özkan, 1991: 543).*

Çekirge Konulu Yalanlamalar

Hem Kırgızistan sahası hem de Anadolu sahası yalanlamalarına konu olan bir diğer ortak hayvan ise çekirgedir. Her iki sahada da çekirge ile ilgili anlatmalar yine gerçek hayatta görülemeyecek olaylarla ve durumlarla ilgilidir. Kırgızistan sahasında çekirgenin âdeta ata biner gibi binilebilen büyüklükte bir hayvan olarak görüldüğü bir yalanlama örneğiyle karşılaşılırken Anadolu sahasında ise çekirgenin çoban olarak tutulması ve çekirgenin on beş metre boynuna şal istemesi gibi abartılı ifadeler içeren yalanlama örneği ile karşılaşılır. Çekirge de aynı sinek gibi gerçek hayattaki küçük boyutuna karşılık yalanlamalarda büyük boyutlar içerisinde düşünülmektedir. Hem Kırgızistan sahasında hem de Anadolu sahasında sineğin ve çekirgenin yalanlamalarda yer almasının sebebini her ikisinin de küçük boyutlarından hareketle onlar hakkında sanki çok büyüklermiş gibi doğru olmayan sözler söyleyerek dinleyicilerin kolaylıkla dikkatini çekmek olduğunu söylemek mümkündür:

Çegirtke Mingen Kişi

Köpölöktün sütü menen bet cuugamın
 Ayt-arapa küñü bolgonunda,
 Çegirtkenin toru aygırın minip alıp,
 Çekçirile kız kuugamın.
 Çılım tarttım köpölöktün kuu başıman,
 Çıkta tüydüm boz torgoydun çuudasıman.
 Ayıl keçpegen dayradan keçip,çıktım,
 Çegirtkenin toru aygırın minip alıp tuurasıman.

Çekirgeye Binen Kişi

Kelebeğin sütüyle yüz yıkarım.
 Bayram arifesi olduğunda.
 Çekirgelerin doru aygırına binerek,
 Koşturarak kız kovaladım.
 Tütün çekip kelebeğin iskeletinden
 İp bağladım turgayın boynundan.
 Köy geçmeyen dereden geçip, çıktım.
 Çekirgenin doru aygırına binerek dosdoğru.

(Orozova, 2002: 128)

Anadolu sahasına ait bir yalanlama örneğinde ise:

Çekirgeyi çoban tuttum koyuna

On beş metre şal istedi boynuna

Topal sinek davet etmiş köyüne

Akrep lokman olmuş çıkmış devaya (Kökus, 2018: 145).

2. Kişiler Etrafında Gelişen Olayları Konu Edinen Yalanlamalar

Kişiler etrafında gelişen olayları konu edinen yalanlamalar genellikle mensur şekildedir. Bu tür yalanlamalarda özellikle gerçek hayatta gündelik yaşam içerisinde olması mümkün olmayan durumlar ve olaylar ile karşılaşılır. Kırgızistan sahasına ait Kaysınısı Çon *“Hangisi Büyük?”* isimli yalanlama, üç kardeşin yaşadıklarını konu edinen bir yalanlama örneğidir:

Murunku, murunku ötkön bir zamanda aga-inilüü üç bir tuugan bala bar eken. Üçöönün ortosunda capadan-calgız bir ögüzü boluptur. Oşol ögüzdü üçöö ten bakışçu eken. Ögüzdün uzundugu üç küñçülük col bolgonduktan, kiçüüsü cem-çöp berip, suusaganda sugarıp dayıma baş cagında turuuçu eken. Ortonçusu orto cerinde turuuçu, en uluusu sooru cagın teylööçü eken.

Kündördün birinde ögüz campa taştabay kalat. Al ortonçusuna kelse, al dağı içi katıp kalganın aytat. Oşonu menen kiçüüsünö barsa, çükö oynap ketip, ögüzdü sugarbay tim koygon eken. “Ögüz suu içpey kalgandıktan uşintip catkan turbaybı” deşip, anı bir çon kölgö cetelep barışat eken. Suusap kalgan ögüz bir şimirüü menen aligi köldü cutup koyuptur. Oşondo tübünön bir çon balık çıga kalıp, ögüzdü cutup ciberiptir.

Oşol ubakta bir бүркүт asmanda uçup kele catkan. Balıktı körö sala daroo ilip alıp cönöp oturup, konorgo eç een cer taba albay, beş eçkinin arasında turgan tekenin calgız müyüzünö barıp kono ketti. Baş eçkini kaytarıp cürgön abışka aligi бүркүттөн korkup, tekenin sanına caşına kalıptır. Бүркүт балıktı cep, anın içindegi ögүздү қошо бүтүрүп, andan арı uçуп кете берди. Ögүздün bir dalısı tekenin sa-

kalının arasında çasınıp olturğan abışkanın közünö tüşüp, al emne ekenin bilbey ubaralandı. Üyünö barıp ayttı ele, kempiri ala bakan menen arı bir kopşop, beri kopşop, taba albay koydu. Oşondo ayılındagı biröö atı-tonu menen kirip barıp, arı-beri çapkılap cürüp, dalını taap çıktı. Anı etibarga albay talaaga ırgıtıp cibe-rişken ele. (Orozova, 2002: 133-134)

Çok eski zamanların birinde büyüklü küçüklü üç kardeş varmış. Üçünün ortak bir öküzü varmış. O öküze üçü birlikte bakarlarmış. Öküzün uzunluğu üç günlük yol kadar uzun olduğundan, küçük olanı (ona) yem-ot verip susadığında su verdiğinden (öküzün) daima baş kısmında dururmuş. Ortancası da (öküzün) orta yerinde dururmuş, büyükleri de öküzün sağrı kısmına bakarmış.

Günlerden bir gün öküz dışkısını yapamaz hale gelmiş. Ortanca kardeş gelse (öküze) baksa (öküzün) içinin kaskatı kaldığını söylemiş. Sonrasında küçük kardeşine gitse, (küçük kardeş) kemik oyunu oynamakta öküzü sulamadan öylece bırakmış. “Öküz su içmediğinden böyle değil mi?” demişler (ve) onu büyük bir göle götürmüşler. Susayan öküz bir nefesle bütün gölü içivermiş. O anda gölün dibinden bir büyük balık çıkmış ve öküzü yutmuş.

O anda bir karakuş gökten uçup gelmiş. Balığı görmüş, eğilip (balığı)almış, oturmaya yönelmiş ama konmaya hiç yer bulamamış, beş keçinin arasında duran tekenin tek boynuzuna konmuş. İlk keçiyi döndürüp giden ihtiyar ala kuştan çok korkmuş, tekenin durumuna ağlamaya başlamış. Ala kuş balığı yemiş, onun içindeki öküzü de bitirip ondan sonra uçmaya başlamış. Öküzün bir kürek kemiği keçinin sakalının arasına saklanıp ağlayıp duran (ihtiyarın) gözüne takılmış. (İhtiyar) onun ne olduğunu bilemeden huzursuzlanmış. Evine gitmiş söylemiş de, çadırın budaklı sırığı ile (kemiği) bir ileri bir geri iteklemiş (ama) (ne olduğunu) bulamamış. O sırada köyünden biri atıyla girip ileri geri dürterken kürek kemiğini tanımış. Onu dikkate almadan tarlaya öylece bırakmış.

Kırk Kalp “Kırk Yalan” isimli Kırgızistan sahasına ait mensur şekildeki bir başka yalanlama örneğinde de zalim bir han ile ona kırk yalan söyleyerek hayatta kalmaya çalışan bir gencin başlarından geçen olaylar anlatılmaktadır. Bu yalanlamanın aynı şekilde ancak kahramanının Keloğlan olduğu bir başka benzer örneğini Kazakistan sahasında görmek mümkündür (Kuanışbayeva, 2002: 145). Tazşabalanın Qırıq Ötirigi “Keloğlanın Kırk Yalanı” isimli bu yalanlama, Kırgızistan sahasındaki Kırk Kalp “Kırk Yalan” yalanlaması ile benzerlik göstermektedir. Bu yalanlamada Tilehan adında zalim bir han vardır. Han bir gün kendisine kırk yalan söyleyebilecek bir kişiye kızını vereceğini bu kişiyi damadı olarak kabul edeceğini açıklar ama yalan söylemeyi beceremeyecek kişinin de kafasını keseceğini söyler. Bunun üzerine saraya pek çok kişi yalan söylemek için gider ancak başarılı olamayınca han tarafından öldürülür. Bir gün saraya son derece zayıf, kıyafetleri yırtık on beş yaşlarında bir genç gelir. Etraftaki pek çok kişi onu,

hanın zalimliği konusunda uyarsa da o kırk yalanını söylemek için hanın karşısına çıkar. Han karşısına çıkan bu gencin başarısız olacağından o kadar emindir ki gence yalanlarına başlamasını söyler. Genç hana karşı konuşmaya başlar:

Men atamdın belinde, enemdin kursagında catıp, neberemdin cilkısın bağıp, on cıl içinde kalın bütöp, özüm katın aldım, munun biröö da kalp emes, baarı çın, hanım der (Orozova, 2002: 133-134).

Ben babamın belinde, annemim karnında yatıp, torunumun atına bakıp, on yıl içinde başlık parasını ödeyip kendime bir eş aldım, bunun birisi bile yalan değil, hepsi doğru hanım der.

Sonrasında genç yalanlarına devam eder:

Cılkı bağıp cürüp, cay saratandın ısıgında cılkılar suusap ketti. Suu izdep bir cerge barsam, bir kuduktan suu aşıp çıgıp, toņup kalıptır,mına körün,hanım, cay saratanda muz toņgonun oşondon kördüm. Al muzdu çağıp suu çıgaruu için, balta menen çaptım, baltamın mizi sindi, temene menen çokudum, temenenin uçu tokol boldu. Bir maalda kursagıma keņeş salsam, mınday akıl boldu:- başındı culup alıp ursan, anan muz carılat,-dedi. Moyunumdu tolgoy karmap, başımdı culup alıp, muzga ursam, muz eki bölündü. Muzdun carakasınan cılkımdı sugarıp aldım, cılkılarım suudan içip, muzdun üstünö çıkkan çöptön, ooba, bel kurçoodon çıkkan çöptön cuuşap kaldı. Men oşondo uktap kalıpmın. Oygonsom cılkılarım çok. Cılkı karap cürsöm, çöptün arasınan bir koyon çıga kaçtı, mıtıgım menen koyondu atsam, ogum alış ketti, mıtık oozun anın köödönünö takap atsam koyon öldü. Soyup catsam, atım ürküp ketti, emne boldu dep karasam, atımdı akkuunun moynuna baylap koyon ekemin, atımdı karmap koyondu soyoyun dep kamdansam bıçagım çok eken. Anı tişim menen soydum. Etin bışırui için tezek terdim, kemege tezekti salayın dep cerge töksöm, tezekterim uçup ketti, karasam tezek terem dep çöptün arasınan bödonö terip alıpmin, oşolor pır dep uçup ketti. Koyondun etin tuzdap, küngö kaktap kebek kılıp cep, mayın bir butun ele kazanga sızgırıp alayın dep kuysam, ağıp toktoboy berdi, soņunda teşik kazanga sızgırıp aldım, koyondun mayın bir töönün, bir ögüzdün kardına kuydum, aşkanın özünnün kardına koyup aldım. Oşolor menen ileşip catsam, bir aygırım cogolup catsam bir aygırım cogolup ketiptir. Anı on kün, on ay, on cıl izdep taba albadım. Akırı, temeneni sayıp anın üstünö çıgıp karasam körünbödü, bıçagımdı sayıp karasam körünbödü, anın üstünö kının ulap karadım körünbödü. Munday kereksiz közdü çukup salayın dep karasam, başım bayagı muz cargan cerde kalgan eken, tappay kaldım. Kursagıma keņeş kursam,- aygırın asmanda cüröt,-dedi. Bulutka minip, asmanga çıgıp karasam, aygırım oşondo turup kalgan eken. Kulunun karmap, aygırğa öñörsöm aygır kötörö albadı. Kulundu minip aygırđı öñörüp, bıçagımdı kalak, kınımdı kayık kılıp cerge tüştü. Çaalıgıp, çarçap kalgan canım uktap kalıptır. Bir maalda oygonup cılkımdı toydorup kelip bayagı koydun mayınan bir

cütüp aldı da, kalgan mayın ötögümdü mayladım, on cak ötögümö cetip, sol cak ötögümö cetpey kaldı, uktap kalıpmın, bir maalda dübürt çıgıp kaldı. Oygonup ketip karasam, eki ötügüm muştasıp catkan eken. May cetkeni, may cetpegeni menen kızılday ele muştasıp kalıptır. Başı közü carılıptır, eköön eki çertip, eki cakka calcayta koyup saldım da, kayra uykumdu ulay berdim. Ertesi saar menen tursam may cetpegen ötügüm kaçıp ketken eken. Eki butumu bir ötökkö kiyip, anı beş kün, beş ay, beş cıl izdedim. Al arada ayalım ölüp, atım çaalığıp öldü, özüm çok kaldım. Cöö baratıp bir kasapçıga coluktum. Al kasap bir ögüzdün kekirteğine koon egip bışırğan eken.- balam, kayda barasıñ,- dep kayrılıp kaldı. Ötügümdü izdep baratkanım aytsam,-tabalbaysıñ koon cep al,- dedi. Bir koon üzüp berdi. Koondı bıçam dep bıçağımdı koondun içinde tüşürüp iydim. Bıçağımdı izdöögö çeçinip koondun içine kirdim, beş ay, beş cıl koondun içinde bıçak izdep mına bugün sizdin şaarga kelip olturam, hanım,-dedi.

Aytıp oşo cerge kelgende. Tilehan kayra suroo salıp, sen aytkan kuduktun suu- su aşıp catkan maalda kün uzun beken, ce kısa beken?-dep surayt.

Anda balanın coobu:- kazanday taştı kudukka salsam bir kün keçke deyre tübünö cetken çok, -deptir. Oşondo Tilehan öñü kabulup vazirlerine öz ökümi boyunca kızın uşul kırk kalptı aytkan balaga buyurgan eken (Orozova, 2002: 133-134).

At baktığım zamanlarda yaz mevsiminin sıcaklığında atlar susamıştı. Su bulmak için bir yere gittiğimde, bir kuyudan su taşmış ve donmuş kalmış, bunu bilin Hanım, yaz mevsiminde buz donduğunu o zaman gördüm. O buzı kırıp içinden su çıkarmak için balta ile vurdum, baltanın ucu kırıldı, çuvaldız ile vurdum, çuvaldızın ucu gitti. Bir ara karnıma danışsam şöyle akıl verdi:- Başını koparıp alıp (buza) vurursan o zaman buz kırılır.-dedi. Boynumu çevirip döndürüp kavrayıp koparıp alıp buza vursam buz ikiye bölündü. Buzdan çıkanla atımı sulayıp atlarım sudan içip buzun üstünde çıkan ottan, evet, (buzun) sırtından çıkan ottan yiyip rahatlaya kaldı. Ben o sırada uyuyup kalmışım. Uyansam atlarım yok. Atı ararken otun arasından bir tavşan çıkıp kaçtı. Tüfeğim ile tavşanı vursam mer-mim uzağa gitti, tüfeğin ağzını onun göğsüne doğru atsam tavşan öldü. (Tavşanı) Keseyim diye düşünsem atım korkup kaçtı, ne oldu diye baktığımda atımı ak kuğunun boynuna bağlamışım, atımı (oradan) alayım tavşanı keseyim diye niyetlensem bıçağım yok. Onu dişimle derisinden ayırdım. Tavşan etini pişirmek için tezek topladım, yerdeki toprak ocağa tezeği koyayım diye (tezekleri) yere döksem tezeklerim uçup gitti. Tavşanın etini tuzlayıp ateşe takıp kebab yapıp yiyip bir ayağın yağını kazana süzeyim desem (yağ) akıp durdu, durmadı, sonunda delik bir kazana süzdüm, tavşanın yağını bir devenin, bir öküzün bağırsağına koydum, geri kalanını da kendi bağırsağına koydum. Bunlarla ilgilenirken bir aygırım kayboldu. Onu on gün, on ay, on yıl aradım bulamadım. Sonunda çuvalın üstüne bıçağımı saplayıp (üzerine çıkıp) baktım görünmedi. Böyle işe yaramaz gözü çıkarıp

alayım diye düşünsem başım bayağıdır buz kırdığım yerde kalmış, bulamadım. Karnıma danışsam- aygırın gökyüzünde yürüyor-dedi. Buluta binip, gökyüzüne çıkıp baksam, aygırım orada öylece duruyor. Tayını tutup önüne koysam aygır (onu) götüremedi. Taya binip aygırı önüne alıp bıçağımı kürek, kınımı kayık yapıp yere indim. Çok yorulan canım uyuyakaldı. Bir ara uyanıp atımı doyurup önceki koyunun yağından yuttum da kalan yağla çizmemi yağladım. Sağ taraf çizmeme yetti, sol taraftaki çizmeme yetmedi, uyuyakalmışım bir ara bir ayak pırtırtısı duyuldu. Uyanıp baksam iki çizmem yumruklaşıyor. Başı gözü yırtılmış ikisini ayırıp iki tarafa öylece bıraktım, tekrardan uykuma devam ettim. Sabah seher vaktiyle uyansam, yağ yetmeyen çizmem kaçıp gitmiş. İki ayağımı bir çizmeye sokup onu beş gün, beş ay, beş yıl aradım. O zamanda karım öldü, atım öldü, kendim de yok oldum. Yürürken bir kasaba rastladım. O kasap bir öküzün nefes borusuna kavun ekip yetiştirmekte- Evladım nereye gidersin?- diye yüzünü döndü. Çizmemi arıyorum diye söylesem-bulamazsın, kavun ye al,- dedi. Bir kavun koparıp verdi. Kavunu keseyim derken bıçağımı kavunun içine düşürdüm. Bıçağımı aramayı seçip kavunun içine girdim, beş ay, beş yıl kavunun içinde bıçak aradım durdum. Şimdi de bugün sizin şehre gelip oturdum-hanım dedi.

Anlatıp olduğu yere geldiğinde, Tilehan tekrar bir soru sordu, senin anlattığın kuyunun suyu taşıdığı sırada gün uzun muydu, yoksa kısa mıydı?-diye sordu. O zaman gencin cevabı: kazan gibi taşı kuyuya bıraksam bir gün geçinceye kadar kuyunun dibine ulaşamadı-der. O anda Tilehan'ın yüzü değişip vezirlerine kendi emriyle kızını bu kırk yalanı söyleyen gence verdiğini söyledi.

Kırk Kalp "Kırk Yalan" isimli bu meşhur yalanlamada akla mantığa sığmayacak olaylar ve durumlar yalanlama boyunca sıralanmıştır. Çizmelerin kavga etmesi, tezekerlerin uçması, yazın suyun donması, kavunun içine girmek, gökyüzüne çıkmak gibi hepsi de merak uyandıran ve daha sonra nasıl bir yalanlamanın geleceğini merak ettiren örneklerdir.

Kırgızistan ve Anadolu Sahasına Ait Yalanlamalardaki Benzer Özellikler

Hem Kırgızistan sahasına hem de Anadolu sahasına ait yalanlama örneklerinde benzer özellikler ile karşılaşılır:

1. Sineğin derisinin olması ve onunla çadır yapılması:

Kırgızistan Sahasında

Bir tündük, bir cabuuday artıp kaldı.*

Bir tündük örtecek deri kaldı.

Anadolu Sahasında

Derisini çadır ettik oturduk

Etin kestik dört köşeye yaturduk

Gürcistan'dan bir mirahor getürdük

Açtı ağzını da saydı dişini

* Kırgız çadırı boz üyün bir parçasına verilen isim.

2. Sineğin etinin ve derisinin fazlalığı sebebi ile taşınmakta zorlanması:

Kırgızistan Sahasında

Terisi çımınımdın şondo kaldı,
Derisi sineğimin orda kaldı,
Beş cigit on ögüzgö çana saldı.
Beş yiğit on öküz kızıak taktı,

Anadolu Sahasında

Sinek de vızladı uçtu havaya
Yağın sürdük üç yüz atmış devaya
Yüklettim yüz doksan katır mandaya
Peşkeş ettik Kayseri'ye döşünü

Otuz uulu kırk ögüz aydap aldı,
Otuz oğlu, kırk öküz götürdü,
Terisin sıyrıp, eki ögüzgö arta saldı.
Dersini yüzüp iki öküz yükledi.

3. Sineğin büyüklüğünün her iki sahada da benzer bir ölçü birimi ile ifade edilmesi:

Kırgızistan Sahasında

Tomugu tokuz karış kazandan çoŋ
Diz kapağı dokuz karış kazandan büyük.

Anadolu Sahasında

Karışladım yedi karış dizi var

4. Yalanlamalarda tüm söylenenlerin yalan olduğunun yalanlamayı söyleyen kişilerce dile getirilmesi:

Kırgızistan Sahasında

Kalp aytıp karı-çaşka birdey caktım
Yalan söyleyip gencin yaşlının hoşuna gittim.
(Orozova, 2002: 129)

Anadolu Sahasında

Hacım çok mu **bu yalanın** gerisi
Bir kovan bal yapmış yaban arısı
(Kökus, 2018: 141)

Sergüzeştim size beyan ederim
Bilin merhametim ilancılıkta
Acaip bir tuhaf destan söyleyim
Bakın ne erbabım **yalancılık**la
(Kökus, 2018: 135)

Kırk Ooz Kalp isimli yalanlamanın sonunda söylenenlerin yalan olduğu belirtilir:

Bir torgoydon bir tabak söök aldım, Bir turgaydan bir tabak kemik aldım,
Söögü menen kökkö köpürö saldım. Kemiği ile göge bir köprü yaptım.
Başkası **kalp bolso** da uşumdu çın Diğerleri **yalan olsa** da bu doğru.
(Orozova, 2002: 130).

Bir Colbors Menen Bir Karışkır isimli yalanlamanın sonunda da yine anlatılanların yalan olduğu söylenmektedir:

Bir colbors menen bir karışkır

Bir kaplan ile bir kurt

Karmaşıp turuptur

Kavga etmektedirler

Colborstu karışkır basıp alıp cep turuptur. Kaplamı kurt yere sermiş yemektir,

Başkası kalp bolso da uşunum çın

Diğerleri yalan olsa da bu dediğim doğru.

(Orozova, 2002: 131)

Aslında hem anlatıcı hem de dinleyici tüm söylenenlerin yalan olduğunu bilmektedir ancak gerçek hayatta karşılaşılamayacak olağanüstü durumlar dinleyiciyi yalanlamalara âdeta bağlamakta ve böylece yalanlamalar dinleyicinin dikkatini çekmektedir. Anlatıcının anlattıklarının yalan olduğunu söylediği bu tür ifadeler ile her iki sahaya ait yalanlamalar içerisinde karşılaşılmaktadır.

5. Şekil olarak mensur olan ve kişiler etrafında gelişen olayları konu edinen yalanlama örneklerinin Anadolu sahasında masal giriş formellerine benzerliği dikkat çekmektedir. Gerçek zaman diliminde olması mümkün olmayan farklı zaman dilimlerine ait durumlar her iki sahanın yalanlama örneklerinde görülür. Kırgız sahası örneklerinden olan Tuula Elekte Körgöndörü “*Henüz Doğmadan Gördükleri*” isimli yalanlamanın giriş kısmında geçen şu ifade:

Öz atam tuula elekte çon atamdın cılıksın kaydardım ele (Orozova, 2002: 132).

Kendi babam henüz doğmadan büyükbabamın atını geriye döndürmüştüm.

Anadolu sahasında sıklıkla karşılaşılan bir masal giriş formelini hatırlatmaktadır:

Bir varmış bir yokmuş, evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, develer tellal iken, pireler berber iken, Ben babamın beşiğini tıngır mungır sallar iken... (Kökus, 2018: 65).

Kırk Ooz Kalp “*Kırk Ağız Yalan*” isimli yalanmada yine benzer bir örnek ile karşılaşılmaktadır:

Kiçinemde turna baktım,

Küçükken turna baktım

Arka arığına cabuu çaptım

Arka arkına çul bağladım

Öz enemdin içinde ekenimde

Kendi annemin içindeyken

Çon atamdın cılıksın baktım

Büyükbabamın atına baktım.

(Orozova, 2002: 129-130)

Her iki sahaya ait örneklerde mantıksal açıdan olamayacak bir durumdan bahsedilmektedir. Kişinin henüz babası doğmadan büyük babasının atıyla ilgilenmesi ile kişinin babasının beşiğini sallaması durumu birbirine çok benzer örneklerdir.

6. Hem Kırgızistan sahası mensur yalanlama örneklerinde hem de Anadolu sahasında görülen yalanlamalarda zıtlıklardan yararlanıldığı görülür. Kırgızistan sahası örneklerinden Olcoluu Nemenin Sonun İşİ “*Kazançlı Şeyin Güzel İşİ*” isimli yalanlamada zıtlıklar dikkat çeker:

Suudan çıkıp ketip bara çatsam, çığa elek çiydin arasınan tuuy elek koyon kaçtı (Orozova, 2002: 132).

Sudan çıkıp gitsem henüz çıkmamış çalılardan arasından henüz doğmamış bir tavşan kaçtı.

Andan ketip bara catsam bir top ördök oyula elek muzga kire kaçtı (Orozova, 2002: 132).

Oradan giderken bir grup ördek henüz oyulmamış buzun içine girip kaçtı.

Anadolu sahasında bir halk hikâyesinde geçen yalanlama örneğindeki zıtlıklar dikkat çekicidir:

Geçmez parayı verdik, çakmağı yok tüfeği aldık. Yüksek bir dağın başına av için çıktık. Sağır kulağını yere verdi. Dinlemeye başladı. “Ne o bre” diye sorduk. “Kulağıma keklik sesi geldi.” dedi. Kör kardaş dedi ki: “Ben keklığı gördüm, taşın başına çıkmış oturuyor. Tüfeği bana verin, nişan alayım.” (Kökus, 2018: 65).

Sonuç

Sonuç olarak Kırgızistan sahasında hem masallardan ayrı, çocuk folklorunda müstakil bir tür olarak hem de bir masal türü olarak görülen yalanlamaların Anadolu sahasında masalların, tekerlemelerin, âşık deyişlerinin içerisinde yer alan bağımlı bir tür olduğu ve masallarda kullanılan giriş formellerinin birer yalanlama olarak düşünüldüğü görülmektedir. Yalanlamaların ilk olarak çocuklara ve gençlere yönelik bir tür olduğu daha sonra tarihî seyir içerisinde Anadolu sahasında çok farklı bir tür haline geldiğini söylemek mümkündür. Hem Kırgızistan hem de Anadolu sahasında içerisindeki mizah anlayışı, hayvan isimleri, zıtlıkları ile birbirine çok benzeyen yalanlama örneklerinin olması ve benzer bu örneklerin Kırgızistan sahasında kalptar “*yalanlamalar*” Anadolu sahasında ise âşık deyişleri, masallar, masal giriş formelleri içerisinde yer alan yalanlamalar olarak kabul edilmesi dikkat çekicidir. Bu sebeple Anadolu sahasında özellikle de çocuk folkloru ürünlerinin ve bununla birlikte masal, masal türleri, masal formelleri ile masal tekerlemelerinin yalanlama türü de dikkate alınarak yeniden sınıflandırılması alandaki terim kargaşasını ortadan kaldıracak gibi görünmektedir. Masal formellerinin bir yalanlama türü olup olmadığı sorusuna Kırgızistan sahası tam bir cevap verirken Anadolu sahası için tam bir cevap vermek mümkün olamamaktadır. Anadolu sahasında yalanlama türü için masal, masal for-

meli ve tekerlemeden bağımsız yapılacak bir tür sınıflandırması yalanlama türünün Anadolu sahasında tanımlanmasına, şekil ve içerik özelliklerinin tanınmasına imkân verecektir.

KAYNAKLAR

- ABALI, İ. (2016). Anadolu Sahası ve Kırgız Folklorunda Yalanlamalar ve İşlevleri. *Littera Turca Journal of Turkish Language and Literature*, 2(1). , s.1-12.
- AÇA, Mehmet (2004). *Masal, Alkış-Kargış, Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Ankara: Grafiker Yayınları.
- AKIN ÇELEBİ, F. (2019). *Şathiye'nin Uyumsuzluk Kuramı Bağlamında Değerlendirilmesi* (Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- AKMATALİEV A. (2004). *Kırgız Adabiyatı Ensiklopediyalık Okuu Kuralı*. Bişkek.
- ALİMOV, U. (2010). *Kırgız Ayatlıları* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi/ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- ARSLAN, E. (2021). *Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Pegem Akademi.
- ARTUN, E. & FEYMANİ, Â. (1996). *Günümüzde Adana Âşıklık Geleneği (1966-1996) ve Âşık Feymani*. Adana Valiliği İl Kültür Müdürlüğü.
- BORATAV, P. N. (1995). *Yüz Soruda Türk Halk Edebiyatı*. İstanbul: Gerçek Yayınları.
- CERRAHOĞLU, M. (2011). Yalanlamalı Destanlar İle Masal Tekerlemeleri Arasındaki Benzerlikler/Similarities Between The Declaring Epies And Fairy Repartee. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), s. 281-294.
- DUMAN, G. B. (2016). *Kırgız Çocuk Edebiyatı*. İstanbul: Kriter Yayınları.
- ENSAR A. (2021) *Türk Halk Edebiyatı*. Ankara: Pegem Akademi.
- GÜNAY U. (1986) *Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- KARADAVUT, Z. (2006). *Kırgız Masalları*. Konya: Kömen Yayınları.
- KARATAEV O. K., ERALİEV C. H. (2005) *Kırgız Etnografyası Boyunca Sözdük*. Bişkek.
- KÖKUS, C. (2018). *Anadolu Sahası Türk Halk Edebiyatı Metinlerinde Yalanlama ve Yalanlamalı Türler* (Yüksek Lisans Tezi). Akdeniz Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antalya.
- KUANIŞBAYEVA, Asem (2002). Kazak Halk Edebiyatında Ötirik Ölender. *Bilgi Dergisi*, Sayı 20, s. 141-154.

- KUMARTAŞLIOĞLU, S. (2021). Yalanlamalı Masallar Üzerine-Kütahyalı Bir Anlatıcıdan Dört Örnek İle. *Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, (68), s. 292-309.
- OROZOVA, G. (2002). *Baldar Folkloru «Эл Адабияты» Сериясынын 12-Тому*. Bişkek: Şam Basması.
- ÖZKAN, İ. (1991). Yalanlamalar ve Tekerlemeler. *Türk Kültürü*, S. 341, s. 21-33.
- SAKAOĞLU, S. (1999). *Masal Araştırmaları* (Vol. 272). Akçağ.
- YUDAHİN, K. K. (1998). *Kırgız Sözlüğü*, (çev. Abdullah Taymas). Ankara: TDK Yayınları.
- NACİMİDİNOVA, A. E. (2021) *COCdordun Pedagogikalık Fakultetlerinde Baldar Folkloru Arkıluu Studentterdin Eynopedagogikalık Kompetenttүүлүктөрүн Kalıptandıruunun İlimiy-Metodikalık Negizderi* (Dissertatsiya). Bişkek.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- <https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/13471,yuzyillardirdevamedensozsanatipdf.pdf?0>
(Erişim Tarihi: 05/05/2022).

GEÇMİŞİN GÜNCELDEKİ İZDÜŞÜMÜ: HALKBİLİM BAĞLAMINDA SAĞLIKLA İLGİLİ ATASÖZLERİ VE COVID-19 PANDEMİSİ

*Fatma Yıldırım**

Giriş: Atasözlerine Halkbilimsel Bir Bakış

Kültür, hakkında çok sayıda tanımı yapılan karmaşık bir kavram olmasına rağmen genel kanı olarak bir topluma ait maddi ve manevi değerleri içinde barındırır. Kültür varlığı olan dil ve dilin içindeki söz varlığına bakılarak onu kullanan toplum ve dil arasındaki ilişki açıklanabilir. Böylelikle yüzyıllardır iletişimi sağlayan dil, kuşaktan kuşağa toplumun ortak hafızasının aktarımını da gerçekleştirmektedir. Bu açıdan dil, hem kültürün bir parçası olur hem de onun aktarılmasını ve korunmasını sağlayan önemli bir araç haline gelir. Bu bağlamda söz varlığı içerisinde toplumun hafızası olan atasözleri, Türk insanının hayata bakışını ve toplumun hayattaki farklı durumlara karşı felsefî duruşunu yansıtan hazine niteliğindedir (Hirik, 2017: 224). Sözlü kültür ürünlerinden biri olan atasözünün ne anlama geldiği hususunda birçok tanım yapılmıştır. Örnek vermek gerekirse Ömer Asım Aksoy'un (1978: 36) atasözü tanımı şu şekildedir: "Atalarıımızın, uzun denemelere dayanan yargılarını genel kural, bilgece düşünce ya da öğüt olarak düsturlaştıran ve kalıplaşmış biçimleri bulunan kamuca benimsemiş özsözler.". Halkın sesi olan atasözleri, içinde yaşadığı milletin duygu ve düşüncelerinin ışığında ona yön veren özlü sözlerdir (Doğan ve Bayraktar, 2002: 229).

Atasözleri, biçim olarak çoğunluğu bir veya iki cümleden oluşan kısa özlü sözlerken kavram özellikleri bakımından tabiat olaylarının, sosyal ve toplumsal

* Dr. Öğr. Üyesi, Gümüşhane Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Email: fatma.hamzaoglu@hotmail.com

** Bu tanımlar ve geniş bilgi için bu eserlere bakılabilir: Elçin, Ş. (2005). Halk Edebiyatına Giriş. Ankara: Akçağ Yayınları. Kaya, D. (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.

olayların geçmişten günümüze kadar ne şekilde geldiğini izah eden; deneyim ve akla uygun olarak muhatabı olduğu kişilere ahlakî ders ve öğüt veren; bazı bilgeliğin içeren düşünceler ve gerçekler bahşederek yol gösteren; insanlara birtakım inanışları, töre ve gelenekleri bildirip-öğreten sözlerdir (Aksoy, 1978: 19-22). Bu şekilde düşünüldüğünde atasözleri, kültürün oluşmasını, belirginleşmesini ve aktarılmasını mümkün kılan bir mihenk taşıdır. Öyle ki; atasözleri bu aktarım sırasında sadece kültür sürekliliğini değil içinden çıktığı toplumun zihin yapısının da aynı istikamette olmasını sağlamıştır (Ceylan, 2021: 351).

Milletlerin atalarından miras kalan, onlara yol, yöntem gösteren, öğüt veren atasözleri, toplumsal yaşantıda bireylerin uyması beklenen bir norm şeklindedir. Bu sebeptir ki; onlar içinden çıktığı milletin karakteristik özelliklerini taşır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Türk atasözleri bütün Türkleri coğrafya, lehçe vb. farklılıklara rağmen birleştirebilen önemli sözlü kültür ürünüdür (Çobanoğlu, 2004: 1). Atasözleri insanların doğanın içindeki mücadelelerini, sosyal ve kültürel şekillenmelerini, tecrübelerini nesilden nesile aktarmış olması sebebiyle kültür ve medeniyetleri meydana getiren önemli bir kaynaktır (Çobanoğlu, 2004: 2). Toplum içindeki birey kendini ve kendi dışındaki her şeyi nasıl anlıyor ve algılıyorsa bunları atasözlerine o şekilde aksettirir (Okray, 2015: 94). Bu doğrultuda bir milletin karakterini genelleleyen atasözleri milletin ruhunun aynası olarak kabul edilebilir (Röhrich ve Mieder, 2006: 379).

Atasözleri gözlemler sonucunda ortaya konulmuş ürünler olduklarından doğal bir seyir içinde ilerlemektedir. Toplumların inanış ve düşünce sisteminin en kısa ve net ifade hali olarak kabul edilen atasözleri kuşaklar arası kültürün aktarıcısı haline gelmiştir (Baysal ve Akçiçek, 2019: 118). Tanımlara bakıldığında atasözü ile ilgili çoğunlukla “kullanılarak aktarılan” ifadesinin kullanıldığı görülür. Bu da atasözlerinin oluşum-aktarım bağlamına bağlı bir tür olduğunu göstermektedir. Zira şartlara ve durumlara göre uygun söylenen atasözlerinin bağlamının bilinmesi gerekmektedir. Bağlamı bilinmeyen atasözlerini yorumlamadaki güçlük, ikilemde kalınmasına neden olmaktadır. Bu nedenle atasözünün kullanım bağlamının bilinmesi bu ikilemi ortadan kaldırır (Duman, 2012: 97). Nitekim kalıplaşarak gelen atasözleri iletişim sürecinde bilince ve bilinçaltına derin etki eder ve bu nedenle de onların sözlü kültürdeki işlevi yazılı ve elektronik kültürdeki işlevinden daha geniş ve etkilidir (Ong, 1991: 40).

Atasözlerinin halkbilimi, sosyoloji, psikoloji, tarih, felsefe gibi birçok alanda incelenmesi toplumun geçmişteki değerlerini, kabullenilen veya reddedilen davranış ve düşünce kalıplarını görmek açısından önemlidir. Buna göre yönetim şekli, demokrasi ve barış gibi politik konular, eğitim anlayışı, hayatın geçiş dönemleri, toplumsal cinsiyet algısı (Okray, 2015: 95) ve bu çalışmanın içeriği olan sağlık, hastalık ve tedavi kavramları hakkında çok geniş bir yelpazede tedbir ma-

hiyetinde tavsiyeler sunmaktadır.

Tanımlardan da anlaşılacağı üzere atasözleri, içinden çıktığı toplumun genel duyuş, düşünüş tarzını yansıtır. Bundan dolayıdır ki sadece atasözlerinden yola çıkılarak bile toplumun sosyokültürel yapısı hakkında çıkarımda bulunulabilir (Duman, 2012: 97). Bu çalışmada bu amaç doğrultusunda Türkiye’de kullanılan yazılı kaynaklardan tespit edilen atasözlerinden hareketle Türk toplumunun sağlık, hastalık, tedavi, tedbir ve salgın hastalıklar gibi hayatî durumlar karşısındaki tutumu ve bu tutumun atasözlerine nasıl yansıdığı incelenmiştir. Bu hususta söz konusu kavramlarla ilgili ele alınan, bilgi ve deneyimden süzülen atasözlerinin nasıl sanatsal bir zemine oturtulduğu irdelenecektir.

Bu çalışmada nitel içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. Bunun için önce Türk atasözleri “doküman incelemesi” yöntemiyle taranmış ve konu ilgili olan atasözleri derlenmiştir. Ortaya çıkan verilere göre atasözlerinin anlam itibarıyla benzer olanları birleştirilerek sınıflandırmalar yapılmıştır. Bu şekilde elde edilen bulgular “kategorisel analiz” yöntemiyle analiz edilmiş ve elde edilen sonuçlar tartışılmıştır.

1. Halk Hekimliği ve Edebiyat İlişkisi

Sağlık ve hastalık kavramları, insanoğlunun yaratılışından beri var olagelmıştır. Bu nedenle de sağlıklı kalabilmek ve hastalıklardan iyileşebilmek için birçok uygulamaya başvurulmuştur. Modern tıp imkânlarının olmadığı dönemlerde insanlar, tedavi şekillerini kendi yöntemleriyle gelenekselleştirerek uygulamışlardır. Zira bu yöntemler, uzun gözlem ve tecrübeler sonucu ortaya çıkmıştır. Bu uygulamalar, kimi zaman bitki ve hayvan ürünlerinden kimi zaman da dinsel-büyüsel tekniklerden yararlanarak oluşturulmuştur. Bunun için de insanoğlu karşılaştığı hastalığın tedavisinde yetenekli olduğuna inandığı insanlara başvurmuş ve bazı tedavi yöntemleri geliştirmiştir. Bütün bu unsurlar de halk hekimliğini meydana getirmiş ve modern tıbbın gelişmesine kadar geçen süreçte önce tek başına sonrasında birlikte hastalıkların tedavisi için kullanılan yöntem haline gelmiştir.

Pertev Naili Boratav halk hekimliğini; “*Halkın, olanakları bulunmadığı için, ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarını tanılama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntem ve işlemlerin tümüne halk hekimliği diyoruz.*” diye tanımlamaktadır (1984: 122). Yoder (2009: 393) halk hekimliğinin insanlar arasında karşılaşılan hastalıkların tedavisinde kullanılan bütün yöntemler ve geleneksel düşünceler olduğunu ifade etmektedir.

Zengin ve güçlü bir geleneğe sahip halk hekimliği, mitolojik dönemlerden günümüze kadar gelmiş, eski şekillerle başlayan tedavi süreci sonrasında man-

tığa, gözleme ve deneyime dayalı uygulamalarla verimli hale gelmiştir (Atnur, 2010: 65). Halk hekimliği, yapılan uygulamaların ve inanılan geleneklerin bilimsel ve nesnel olarak incelenmesinin zorluğundan dolayı halkbilim içinde ikincil tür durumunda kalmasına rağmen (Hufford, 2009: 390); günümüzde gelenen bu aşamada yeni sağlık politikalarının ortaya koyulması, sağlık sorunlarının çözüme kavuşturulması ve sağlık sisteminin toplumsal ve sosyal yapı ile bağdaşık olması vb. konularda halk hekimliğinin büyük faydası olacaktır. Bu zamana kadar yapılmış halk hekimliği çalışmalarından en doğru şekilde verim alabilmek için tedavi şekillerinin ve ona bağlı olan geleneksel bağlamın doğru bir şekilde incelenmesi gerekmektedir (Saltık Özkan, 2013: 143-144).

Türk edebiyatı tarihine bakıldığında ise halk hekimliğiyle ilgili bilgilerin edebi metinler içerisinde işlendikleri görülmektedir. Bunlardan biri olan Kutadgu Bilig’de ilaç teriminin karşılığı olarak “em”, hastalık terimi için “ig”, doktor için “otaçı” sözcüklerinin kullanıldığı karşımıza çıkmaktadır. Eserde Ay Toldu’nun hastalanması üzerine onun tedavisi için otaçıların geldiği ve birtakım tedavileri uyguladıkları geçmektedir. Otaçılar, tedavi olarak önce Aytoldu’nun nabzına bakmış, kanını akıtmış sonrasında onu müşil, gül suyu, şerbet ve çeşitli otlarla iyileştirmeye çalışmıştır. Bu kısımlar eserin 1056-1066 beyitleri arasında anlatılmaktadır.-(Arat, 1991: 123-124). Eserde ayrıca;

Bilgisiz kişi barça iglig bolur

İgig emlemese kişi terk ölür

Bilgisiz kişiyi hastalık bulur. Tedavi edilmezse kişi tez ölür (Arat, 1991: 32).

Kişi iglese ot otaçı birür

Otaçı iginge otın kim kılur

İnsan hastalanırsa otaçı gelir. Otaçı hastalanırsa kim iyi eder (Arat, 1991: 227).

Olarda birisi otaçı turur

Kamug ig togaka bu emci erür

Onlardan birisi otacılarıdır. Bütün hastalıkları bunlar giderir (Arat, 1991: 438).

Tirig bolsa yalnguk yime igler ök

İgin emçi körse otun emler ök

İnsan yaşarken hastalanabilir. Hastalığı otaçı görürse ilaçla iyileştirir (Arat, 1991: 438) şeklinde sağlık, hastalık, doktor gibi kavramların olduğu bolca örnek de vardır ki bu sayı gerektiğinde arttırılabilir.

Dîvânü Lugâtî’t Türk’te de sağlık, hastalık ve halk hekimliğiyle ilgili oldukça fazla madde bulunmaktadır. Eserde birçok tedavi yönteminden bahsedilir. Eserde ilaç için em, ot; doktor için atasagun, emçi, otaçı; hastalık için ig, kem; hasta için sükel, talganlıg, talgançıl; hastalanmak anlamında argın-, igle-, kemle-; tedavi etmek için emle-, karta-, katran-, em, yinedh-, yinet- terimleri geçmektedir (Dağı, 2013: 62). Bunlarla ilgili Kaşgarlı Mahmud’un eserinden şu örnekler veri-

lebilir: “Erkeç eti em bolur, eçkü eti yel bolur: Erkeç eti ilaç olur, keçi eti yel olur” (2006/I: 95). “Urmuş ajun pusuğun kılmış anı balığ, Em sem anğar tilenip sizde bulur yakığ: Dünya pususunu kurmuş, onu yaralamış, ilaç çare arayıp yakıyı sizde buluyor” (2006/I: 408).

Türk edebiyat tarihinin en önemli eserlerinden biri olan Dede Korkut Kitabı’nda geleneksel tedavi yöntemlerinin var olduğu görülmektedir. Örneklerden ilkinde (Ergin, 2004: 90) babası tarafından yaralanan Boğaç Han’ın tedavisi Hızır tarafından hem dinsel-büyüsel bir yöntemle hem de dağ çiçeği ve anne sütünün karışımı olan bitkisel yolla yapılmıştır. Sağaltımın nasıl yapılacağını bildiren kişinin de Hızır olması açık bir şekilde sağaltım işinin kutsallığına yapılan göndermedir. İkinci örnekte (Ergin, 2004: 151) Bamsı Beyrek’in babasının oğlunun hasretinden gözleri görmez olmuştur. Tedavisi için de Bamsı Beyrek’in bir bez parçasına serçe parmağından akıttığı kanı babası gözlerine sürmesi gerekmektedir. Nitekim Pay Püre Bey’in gözleri böylelikle açılmıştır. Buradaki sağaltım işleminde de dinsel-büyüsel yöntem dikkat çekmektedir.

Türk edebiyatında sözlü ve yazılı kültüre ilişkin birçok üründe halk hekimliği uygulamalarına örnekler vardır ve her biri ayrı ayrı incelenebilir. Atabetü’l Hakâyık ve Divân-ı Hikmet gibi yazılı kaynaklarda; destan, halk hikâyesi, masal, efsane gibi sözlü kaynaklarda hastalık, ilaç ve tedavi yöntemlerine yer verilmiştir. Halk hekimliğinin bu kaynaklardaki varlığı, Türk insanının maddi ve manevi kültürel değerlere sahip çıktığının göstergesidir. Zira bu durum, günlük hayattaki olguların kültürel ve sanatsal hayatta yerini aldığı, kültürel ve sanatsal hayatın toplumdan bağımsız olmadığı ve halkın değerlerine önem verdiğinin delilidir.

2. Atasözlerindeki Halk Hekimliği Varlığı

Toplumlar, kültürel ürünlerini kuşaktan kuşağa aktarırken bir kültür ürününü başka bir kültür unsuru içinde yaşatıp devam ettirebilir. Bunun bir örneği de makaleye konu olan halk hekimliği içinde değerlendirilebilecek unsurların sözlü kültür ürünü olan atasözlerindeki yansımalarıdır. Sosyal hayatın bir parçası olan sağlık ve hastalık kavramlarının mahiyeti ve önemi belki de en uygun şekilde uzun gözlem ve tecrübelerden damıtılarak gelen, öğütleyici, tedbir tavsiyesi özelliği bulunan atasözleriyle anlatılıp aktarılabilirdi. İnsan hayatı beşikle mezar arasında atılmış ömür köprüsüdür. Bu köprüden sağlıklı geçebilmek için halk hekimliği kapsamında ele alınabilecek birtakım uygulamalar bulunmaktadır. Bu uygulamaların yüzyılların süzgecinden geçen atasözleriyle anlatılması sağlık ve hastalık olgusunun önemini ortaya koymaktadır. Bu çalışmada bu atasözleri aşağıdaki başlıklar altında incelenmiştir:

1. Sağlığın önemini vurgulayan atasözleri
2. Hasta olmamak için tavsiyeler üzerine kurulu atasözleri
3. Hastalık kavramı etrafında oluşmuş atasözleri
4. Ağrı çeşitleri ile ilgili atasözleri
5. Doktor/Hekimlerin varlığıyla ilgili atasözleri
6. Ölüm olgusu etrafında oluşmuş atasözleri
7. Durumlar karşısında ümitli olmak gerektiğini vurgulayan atasözleri

Bu çalışmada incelenen her bir atasözü için kaynak gösteriminin metnin akışını bozacağı düşüncesiyle metinde geçen atasözlerine tek tek atıf yapılmamıştır. Öyle ki bütün atasözleri sözlükleri alfabetik sırayla yazıldığından ilgili atasözüne ulaşmak da araştırmacılar için zor olmayacaktır. Bu araştırmada kullanılacak atasözleri sözlüğü seçilirken sözlüklerin eski ve güncel eserler olmasına dikkat edilmiştir. Çalışmada kullanılan sözlüklerin açık künyeleri dipnotta verilmiştir.*

2.1. Sağlığın Önemini Vurgulayan Atasözleri

Sağlık kavramı Türkçe Sözlükte, bireyin vücudunun sağlam, iyi, canlı, diri olma ve hasta olmama hâli olarak tanımlanmıştır. Sağlık; esenlik, afiyet, sıhhat kavramlarıyla karşılanmaktadır (2005: 1680). “Her işin başı sağlık” atasözünün işaretiyle de insanoğlu sağlık olgusunu hayatının merkezine oturtmuş ve bu nedenle sağlıklı olma, sağlıklı kalma, sağlığa kavuşma çabasına girmiştir. Toplumsal hayatın gereği olarak birlikte yaşayan insanların birbiriyle iletişiminde birer alkış şekline bürünmüş atasözü ve deyimler kullandığı görülür. Bu bağlamda insanlar, birine teşekkür ederken “sağ ol, sağolasın”, hapsirana “çok yaşa” veya “sağlıklı yaşa”, bir olay karşısındaki şaşkınlığı “üstüme iyilik, sağlık”, güzel bir söz söylenirse “diline, ağzına sağlık”, misafire “ayağına sağlık”, ikrama “eline sağlık”, güzel bir iş yapana “eline, emeğine sağlık”, güzel bir müzik çalana “teline sağlık” diyerek memnun ve mutlu olduğu şeyleri karşı tarafa sağlık dileyen sözlerle ifade etmişlerdir. Bunlar bir nevi muhataba yapılan duadır. Çünkü atalarımız sağlığın en büyük mutluluk olduğunu “En büyük devlet baş sağlığı.” atasözü ile ortaya koymuşlardır. Ayrıca sağlığın parayla, mal ve mülkle kazanılamayacağını “Para kazanılır amma sağlık kazanılmaz.” atasözü ile sağlığın maddiyattan daha değerli olduğunu ise “Sağlık varlıktan

* Aksoy, Ö. A. (1978). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları., Aksoy, Ö. A. (2009). *Bölge Ağızlarında Atasözleri ve Deyimler I-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları., Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını., Oy, A. (1972), *Tarih Boyunca Türk Atasözleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları., Yutbaşı, M. (2012). *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*. İstanbul: Excellence Publishing., Püsküllüoğlu, A. (2003). *Türk Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Arkadaş Yayınevi., Dilçin, D. (2000). *Edebiyatımızda Atasözleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları., Doğanay, A. (1973). *Türk Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Güvendi Matbaası.

yeğdir.” atasözü ile ifade etmişlerdir. Bu işlevlerde değerlendirilebilecek atasözleri şu şekildedir:

Sağlık sultanlıktır.

Baş sağlığı, dünya varlığı. / Can sağlığı cihan varlığı.

En büyük devlet baş sağlığı.

Sağ olana her gün düğün bayram.

Her işin başı sağlık.

Ağrımayan baş yastık istemez.

Sağ baş, yastık istemez.

Sağ olan, görür.

Sağ olsun da varsın dağ ardında olsun. / Sağ olsun var olsun, benden ırağ olsun.

Eşek der ki “Başım sağ olursa denizden bile su içerim.”.

Hasta olmayan sağlığın kadrini bilmez.

İnsan gençliğinde ihtiyarlığı, sağlığında hastalığı düşünmeli.

Sağlık gibi dost, hastalık gibi düşman, çocuk sevgisi gibi tatlı, açlık gibi acı yoktur.

Sağlığa varlık lazım.

Sağlığı bozmak, hastalığı iyi etmekten kolaydır.

Sağlığı olanın umudu, umudu olanın her şeyi var demektir.

Allah dert verip derman aratmasın.

Baş sağ olunca börk eksik olmaz.

Beterin beteri var.

Gençlikten kocalığa sağlık saklanmalı.

Sıhhati ihlâl, devadan kolaydır.

Sağ göz sağlığa, sol göz varlığa.

Sağlık şenlikle, erlik varlıkla.

Sağlıkla ilgili atasözlerinin her biri ayrı ayrı sağlığın önemini vurgulamaktadır. Atalarımız “Sağlık sultanlıktır.” diyerek en büyük zenginliğin sağlık olduğu ve onu kaybetmenin kolay olmasına rağmen onun zor kazanıldığı gerçeğini yüzyılların süzgecinden geçirerek perçinlemiştir. Sağlıklı insanların daha mutlu olacağı atasözlerinde hatırlatıldığı gibi insanın sağlıklı iken her şartta rahat edilebileceği de ifade edilmektedir.

2.2. Hasta Olmamak İçin Tavsiyeler Üzerine Kurulu Atasözleri

Sağlık kolay kaybedilen fakat tedavisi, telafisi bazen zor bazen de imkânsız olan bir zenginliktir. Bu nedenle insanlar hasta olmamak için veya bir kaza, bela neticesinde sağlıklarını yitirmemek için tedbirler alırlar. Bu başlık altında incelenen atasözleri bu bağlamda çok dikkat çekicidir. Zira atasözlerinin özelliklerinden biri de öğüt verici olmasıdır ki bu açıdan sağlığın bozulmasına engel

olabilecek davranışlara ve uygulamalara işaret edilmiştir. Bu içeriğe sahip atasözleri şöyledir:

- Eme varma, emsiz kalma.
 Gençlikten kocalığa sağlık saklamalı.
 Sırtını pek tut, ayağa bakma.
 Kemikle (etle) deri, yemekle diri.
 Güneş girmeyen eve doktor/umacı girer.
 İnsan ayaktan, at tırnaktan kapar.
 Gece uyanıp su içilmez, içilirse dertten geçilmez.
 İnsana her hastalık bulaşır, kırıkla çıkıktan başka.
 Kışın yaşa, yazın yaşa oturulmaz.
 Mide derdin ise perhiz devanın başıdır. / Mide tehi ten dürüst, kise tehi din dürüst.
 Sağlık istersen çok yeme, saygı istersen çok deme.
 Can bostanda bitmez.
 Kes parmağını çık pazara, em (merhem, ilaç) buyuran çok olur.
 Mart çıkmadıkça dert çıkmaz.
 Tok iken yemek yiyen, mezarını dişiyle kazar.
 Ağır yükün altına girme, belin incinir.
 Ağlama, ağlama getirir.
 Ağlarsan özüne, yemezsen gözüne.
 Azıcık aşım kaygısız başım.
 Bir kaşık aşın, ağrısız başın olsun.
 Az uyku, az yemek insanı eder melek; çok uyku, çok yemek insanı eder helek.
 Az yiyen her gün, çok yiyen bir gün.
 Az yiyen tazi, çok yiyen kuzu olur.
 Çürük merdivenle dama çıkılmaz.
 Dışarı çıkarken havaya, içeri girerken insanların yüzüne bak.
 Dibi görünmeyen suya dalma./ Dibi görünmeyen bardaktan su içme.
 Diken battığı yerden çıkarılmalı.
 Elin gözü, deveyi çömleğe, insanı kabre sokar.
 Elin gözü, taşı bile eritir.
 Elmayı soy ye, eriği say ye, armudu sapçığı ile küpçüğü ile ye.
 Bulaşık kap kullananın bulaşık hastalık mirasıdır.
 Isırgan ile taharet alınmaz.
 Et giren yere dert girmez.

Atalarımız, herkes kendi kendinin doktoru olmalıdır öğüdünü “Kendini kol-
 layan hekimdir.” atasözüyle anlatmışlardır. Uzun yaşamının sırrını az yemekte
 bulan atalarımız “Az ye, uzun ye.” demişlerdir. Kutadgu Bilig’de bununla alakalı
 “Boguzdın kirür ig boguzug küdez, aşığ tengleyü yi yigü içgü az. Boğazdan girer

hastalık, boğazı gözetmeli, yemeği ölçülü ye, daima az yiyip, içmeli.” (Arat, 1991: 463) nasihatı vardır. Eserde bu minvalde birçok öğüt de bulunmaktadır. “Tok iken yemek yiyen, mezarını dışıyla kazar.” denilerek de yemeği bile ne zaman yemek gerektiği açık ve kesin olarak belirtilmiştir. Elbette fizyolojik hastalıkların yanında psikolojik olarak da insanların kendilerine dikkat etmeleri gerektiğini vurgulayan atasözlerinin örnekleri de “Erik dalına basma, her söze kulak asma.” veya “Ayağını sıcak tut, başını serin; gönlünü ferah tut düşünme derin.” mevcuttur. Sağlığın bozulmaması için tedbirli olmak gerektiği de “Çürük iple kuyuya inilmez.” veya “Sivilceyi kurcalama, çıban edersin.” atasözleriyle ifade edilmiştir.

2.3. Hastalık Kavramı Etrafında Oluşmuş Atasözleri

İnsanoğlu hastalığı, sağlığın düşmanı olarak algılamış; iyilik halini de sağlıklı olmakla bağdaştırmıştır. Bu yüzden hasta olmamak veya hastalıktan iyileşmek için birtakım yollara başvurmuş, bunu da atasözü ve deyimlere aktarmıştır. Atalarımız hastalığın kolay geldiğini, ancak zor iyileştiğini “Hastalık batmanla girer, dirhemle çıkmaz.” veya “Hastalık iğne deliğinden girip, han kapısından zor çıkar.” şeklinde ortaya koymuştur. Hasta insanın halini yine başka bir hastanın anlayacağını, sağlıklı olanın anlamayacağını ifade etmek için “Acın halini, tok bilmez; hastanın halini, sağ bilmez.” demiştir. Ayrıca atalarımız sadece maddi şartların değil manevi sıkıntıların da insanları hasta edebileceğini “Duvarı nem yıkar, insanı gam yıkar.” atasözünü söyleyerek hatırlatmıştır. Hastalık kavramı etrafında oluşan atasözlerinin örnekleri aşağıdaki verilmiştir:

Batmanla girer, dirhemle çıkmaz./ Dert okka okka girer de dirhem dirhem çıkar.

Hastalık kantarla girer, miskalle çıkar.

Acın halini, tok bilmez; hastanın halini, sağ bilmez.

Hastalık şaşırtır, ölüm yıkar.

Hastanın başı yastıkta ezilir.

Hastanın dili, körün eli.

Hastanın pabucu eskimez.

Hasta ol benim için, öleyim senin için.

Hastalık iğne deliğinden girip, han kapısından zor çıkar.

Hasta olanın canı tez olur.

Acı acıyı keser (bastırır), su sancıyı, (Acı acıya, su sancıya). / Acı acıyı alır.

Acıklı başta akıl kalmaz.

Azıcık ağrıya aş (çokçasını iş) bastırır.

Hasta olmayan, sağlığın kadrini bilmez.

Esvap yamaya, can hekime düşmesin.

Hasta hasta, çorba komaz tasta.

Hastalık sağlık (sayrılı) bizim için.
 Hastaya sefer şifadır.
 Hastayı buza yolla, aşığı söze.
 Hastayı döşek bilir, ölüyü teneşir.
 Zengin ayıbı, fukaranın hastalığı meydana çıkmaz.
 Hastaya çorba sorulur mu? / Hasta, çorbası tasta.
 Hastaya ilaç sorma.
 Hasta döşekte düzelir. / Hastaya (döşek) yatak sorulmaz.
 Ayakkabı dar olunca dünya geniş olmuş ne fayda.
 Sıtma sahibini kırk yıl sonra ensesinden tanımış.
 Sıtma: "Yakaladığım insanı yedi sene sonra kulağının arkasından tanırım." demiş.
 Eldeki yara yarasıza duvar deliği gibidir.
 Uyuz uyuzu sıcakta, hacı hacıyı Arafat'ta bulur.
 Angız bulsa at ölmez.
 Attan düşene yorgan döşek, eşekten düşene kazma kürek.
 Attan düşene tımar, deveden düşene mezar.
 Demir nemden, insan gamdan çürür. / Duvarı nem yıkar, insanı gam yıkar.
 Dert saklayan derman bulamaz. / Derdini söyleyen devasın bulur.
 Dert çeken derman arar.
 Dert çekene göredir.
 Ağacı kurt, insanı dert yer.
 Hastanın yaşı değil, hastalığın yaşı önemlidir.
 Dertli uyumaz.
 Devasız dert olmaz.
 Dert gezer, derman da gezer.
 Allah eti dişsizlere verir.
 El benden, etek senden.
 El benden, onartmak Allah'tan.
 El benden, sebep Allah'tan.
 El benim, etek senin.
 Dağ adamı, hasta eder sağ adamı.
 Sağıra söz, topala yol yetmez.
 Yara öldürmez, Yaradan öldürür.
 Yara yümeyle, hıra yimeyle.
 Neşe sindirimi kolaylaştırır.
 Açık yaradan adam ölmez.
 Azgın yara onulmaz.
 Bıçak yarası onulur, dil yarası onulmaz.
 Baş yastığı baş derdini bilmez.

Hastaya naz etmek hekime yakışmaz.

Hastayı buza, aşığı söze yollamamalıdır.

Bu kısımda “Hastalık ölüm getirmez.” atasözünden yola çıkılarak hasta, hastalık, hastalık çeşitleri ve tedavi yöntemlerine bağlı atasözlerinden bahsedilmiştir. Zira ölümden başka her derdin devasının varlığına inanılıyorsa hastalıkların bir şekilde tedavi yöntemlerinin olması gerekmektedir. Bu bağlamda yapılması gerekenler, tedbirler, tavsiyeler, tedavi yöntemleri uygulamalı halkbilimi çerçevesinde değerlendirilerek atasözlerinde de yerini almıştır. Bu türden olanlar şöyledir: “Açık yaraya tuz ekilmez, Yara sıcakken sarılır. Her damardan kan alınmaz. Etin çiği et getirir, ekmeğin çiği dert getirir. Mide sahibine demiş ki: Sen beni rahat bırak, ben de seni. Sağ sallanır, çürük alınır. Sıtma hamamın eşğinde, yorgurdun kaşığındadır.”. Hastalık çekenin zorluklar yaşamasının yanı sıra hastaya bakıp ilgilenen de olumsuz durumlarla karşı karşıya kalmaktadır. “İnsan eti ağırdır.” atasözünden de anlaşılacağı üzere hasta bakımının zorluğu aşikârdır. Bunun için “Hastaya bakmaktan hasta olması yeğdir.” temennisi de bunun karşılığıdır. Yine “Arıca etek, kuruca yatak.” atasözü hasta bakımı zor olduğundan ölümcül olanlar için emanetin teslimi adına edilen dua gibidir.

2.4. Ağrı Çeşitleri ile İlgili Atasözleri

İnsanlar ağır hastalıkların dışında günlük hayatta ufak tefek ağrılar yaşar. Vücudunun herhangi bir yeri bir sebep olmadan ağrıyabilir. Fakat insan bir yeri ağrıdığına canının orada toplandığını “Neren ağırırsa canın orda.” atasözü ile anlasa da sağlıklı iken hastalığı unuttur. Çeşitli ağrıların konu edinildiği “Ağrımayan başa yağlık/mendil bağlanmaz.”, “Baş ağrısı cehennem azabından imiş.”, “Ağrılardan göz ağrısı, her kişinin öz ağrısı.”, “Çürük diş ağrısı çekilmez, çektilir.” gibi atasözleri bu başlık altında sıralanabilir. Bunun dışındaki atasözleri de şu şekildedir:

İnsanın neresi ağırırsa, orası bağırır.

El bilmez ağrıyı, döver sağrıyı.

Ağrısız başa sakız yapıştırma.

Güzele göz ağrısı da yakışır.

Gönülsüz yenen (istenmeyen) aş, ya karın ağrıtır ya baş.

Bilmediğin ot karın ağrıtır.

Devenin yemediği ot başını ağrıtır. / Eşeğin yemediği ot ya başını ağrıtır ya dişini.

Azıcık ağrıyı aş basar./Az ağrıyı aş basar, çok ağrıyı iş basar.

Artık aş karın ağrıtmaz. / Artık aş göz çıkarmaz.

Dişi ağrıyan dilini kesmeli, gözü ağrıyan elini.

Baş ağrıyınca sivrisinek davul olur.

Ağrıyan başa fiske yumruk gelir.
 Çok lakırdı baş ağrıtır.
 Ayak acısı yürek acısını unutturur.
 Ağrısız baş mezarda gerek. / Ağrısız baş mezardaki taş.
 Dil ağrıyan dişe gider.
 Ekşi yemedim ki kursağım yavunçsun (ağrısın).
 Yaranın üzerine parmak konulunca durulur.

Ağrılarla ilgili tespit edilen atasözleri baş ağrısı, göz ağrısı, diş ağrısı, ayak ağrısı, karın ağrısı ile ilgilidir. Tedavi ve tedbir yöntemleri de atasözünün içeriğindedir. “Başın ağrıdı kes kurtul, dişin ağrıdı çek kurtul.” örneğiyle tedavi, “Ağrımayan başına çelgi çelme.” örneğiyle tedbir şekilleri açıklanabilir.

2.5. Doktor/Hekimlerin Varlığıyla İlgili Atasözleri

Hastalıkların tedavisini yapan doktor, hekim, tabip olarak adlandırılan kişilere Uygurlar’da Ata Sagun ve Otaçı; Anadolu Selçuklularında hekimbaşı karşılığı Melikü’l-Hükemâ; Osmanlı Devleti’nde Ser Etibbâ, Ser Etibbâ-i Hassa, Reisü’l Etibbâ, Reisü’l Etibbâ-i Sultanî, Reisü’l Etibbâ-i Şehriyârî, Ser Etibbâ-i Sultanî, Ser Etibbâ-i Şehriyârî, ve ekserisi Hekimbaşı, 1844’ten sonra da, Ser Tabîb-i Hazret-i Şehriyârî adı verilirdi (Bayat, 1999: 3). Sağlıklı kalma ve hastalıktan kurtulma sürecinde önemli yeri olan bu kişiler hakkında söylenmiş atasözlerini şöyle sıralayabiliriz:

Hekimden sorma, çekenden sor.
 Hekim kendini kullanandır.
 Hekim kim, başına gelen.
 Hekimin yalanı hastanın sağlığını söylemektir.
 İki tabip bir hastayı candan eder.
 Hasta sağ kalırsa hekime karşı gelir.
 Merhametli cerrah yara sağaltmaz.
 Hasta hekimden derman aranmaz.
 Sağ olursa/Sağalırsa hekimim, sağalmazsa ben kimim.

Türk toplumu hekimlere her zaman saygılı davranmış, varlıklarıyla kendilerini güvende hissetmiştir. Her ne kadar insanlar doktora başvurmaktan veya hastaneye gitmekten tedirgin olsa da “Allah kimseyi buraya düşürmesin, burası olmadan da etmesin.” diyerek doktorun ve hastanenin önemini çok iyi bildiklerini dile getirmişlerdir. “Hekimsiz, hâkimsiz memlekette oturma.” atasözü bunu destekler mahiyettedir. Fakat bir yandan da doktorluk vasfı da olsa kişinin ehil olması istenir ve beklenir. Bu nedenle bu konuda da insanları uyaran atalarımız tedbiri elden bırakmamak için dikkatli olunması gerektiğini “Yarım hekim can-

dan eder, yarım hoca dinden eder.” atasözüyle anlatır. Demek ki sağlığa kavuşmak için doğru tedavi ne kadar önemli ise tedaviyi uygulayanın da doğru kişi olması gerekmektedir.

2.6. Ölüm Olgusu Etrafında Oluşmuş Atasözleri

İnsanoğlu sağlıklı olmak ve hastalıklardan iyileşmek için fiziksel, dinsel-büyüsel birçok yola başvurmuştur. Buna rağmen insan, yaşayan bütün canlıların tek gerçeği olan ölüm olgusundan kaçamamıştır. Ölüm bir insanın dünya hayatının en son geçiş aşamasıdır. Kur'an-ı Kerim'de "Her nefis ölümü tadacaktır." (Âl-i İmrân, 3/185) bilgisinin de işaret ettiği gibi ölüm kaçınılmazdır. Ölümün insanlara geliş şekli de çeşitlidir. Ölüm ve ecelin gelmesi ile ilgili onlarca atasözü zihinlerdeki gerçekliği gözler önüne sermektedir. Bu atasözleri şöyledir:

Takdir Allah'tan.

Takdir-i Hüda kuvve-i bâzû ile dönmez.

Ecele (ölüme) çare bulunmaz.

Olan oldu, giden gitti.

Hasta inilerken sağ ölür.

Acele giden ecele gider.

Eceli gelen fare kedi taşığı kaşır.

Eceli (ölümü) gelen (yaklaşan) it cami (mescit) duvarına (avlusuna) siyer (işer).

Ecele درمان, fakire فرمان.

Eceli gelen köpek çobanın ekmeğini yer.

Eceli gelenle laf olmaz.

Ecelin çengelinde zengin de bir, fakir de.

İnsan yaradan ölmez, Yaradan öldürür.

Hasta yatan ölmez eceli yeten ölür.

Ölümü gören hastalığa razı olur.

Borç uzayınca kalır, dert uzayınca alır.

Acıdan ölmüş yok, tokundan ölmüş çok.

Gençlikte ölüm, kocalıkta yokluk güç.

Kimse ecelinden önce ölmez. / Ecelsiz kul ölmez.

Öl de baygınlık gösterme.

Öldüğüne bakmaz da koz ağacından tabut vasiyet eder.

Öldürürüm diyenden kokma, ölürüm diyenden kork.

Ölecek cana da yatacak yer gerek.

Ölen ardınca kimse ölmedi.

Ölen bir ölmüş, ağlayan iki.

Ölen canını kurtarır, yazık kalanın gününe.

Ölen ile gidenin dostu olmaz.
Ölen ile kim ölmüş.
Ölenin malı beraber ölür.
Ölenleri çekiştirme, kalanları çek çevir.
Ölme yetme, kapımdan gitme.
Ölmüş aslana tavşanlar bile saldırır.
Ölmüş devenin derisi eşeğe yüküdür.
Ölmüş eşek at arar nalını sökmeğe.
Ölmüş eşek kurttan kokmaz.
Ölmüş köleyi mi azad edersin.
Ölü aslandan diri sıçan yahşidir.
Ölü bir iken iki oldu, mezarı geniş kaz.
Ölü çömleği gibi kakalanmaktan mezara girmek yeğdir.
Ölü gibi öl ki adam gibi ağlayayım.
Ölü ile deli sahibinindir.
Ölü kim ki mezara koyan kim olsun.
Ölüden şeytan da el çeker.
Ölülerin borcunu dirilere yükleme.
Ölüm Allah'ın emri.
Ölüm bir kara devedir, herkesin kapısına çöker.
Ölüm döşeginde yatan ecel teri döker.
Ölüm genç ihtiyar bilmez.
Ölüm hak miras helal.
Ölüm ile oç alınmaz.
Ölüm ne bir soluk evvel gelir, ne bir soluk sonra.
Ölüm yaşa başa bakmaz.
Ölüm yüz aklığıdır.
Ölümden gayrı her derdin devası var.
Ölümden horluk beter.
Ölümden öte köy yoktur.
Ölümü gören hastalığa kâil (mum) olur.
Ölümün elinden kimse kurtulmaz.
Ölümün ilacı yoktur.
Ölünceye dek geçineceğini yoruluncaya dek ara.
Ölümün yüzü soğuk.
Ölürse yer beğensin, kalırsa el beğensin.
Ölürsen şehir, kalırsan gazi.
Ölürüm diyenin üstüne varılmaz.
Ölüsü olan kırk gün ağlar, delisi olan her gün ağlar.

Ölüye ağlamaz, diriye gülmez.
 Ölüye günlük satan kimseden hayır gelmez.
 Ölecek karga kırılacak dala konar.
 Öl git de yolcu eşeğine duralanma.
 Öl ikrar verme, öl ikrardan dönme.
 Öliye başı üstüne ağlenür (ağlanır).
 Ölmek, bayılmaya benzemez.
 Ölü aşı neylesin, türbe taşı neylesin.
 Ölü de komşuyla diri de.
 Ölü ile delinin hatırı sayılmaz.
 Ölüler öyle sanır ki sağlar hep helva yiyor.
 Ölüm altın kapak.
 Ölüm bağıra bağıra gelmez.
 Ölüm bir gün figan iki gün.
 Ölümünden o yana köy yok. / Ölümünden öte yol yok.
 Ölümünden öte gavur köyü yoktur.
 Ölümüne giden gelmiş, paraya giden gelmemiş.
 Ölümle misafir ansızın gelir.
 Ölüm ölüm hırlaması zulüm.
 Ölünün malı diriye az gelir.
 Ölü ölür ballanır.
 Ölüye de dinlene dinlene ağlanır.
 Ölüye varan ağlar, düğüne varan oynar.
 Ölü yıkayanın ölüsü ortada kalır.

Elbette ki her hastalık ölümle sonuçlanmaz fakat kişinin ömrü bittiğinde hiçbir ilacın tesir etmediğini “Ölümün ilacı yoktur.”, “Altın leğenin kan kusana ne faydası var.”, şeklindeki atasözleri açıkça ortaya koymaktadır. Üstelik ölümden kaçınılmayacağı “Takdir ne ise o olur.”, “Ecel geldi cihane, baş ağrısı baha-ne.”; her ne önlem alınırsa alınsın olacak olanın önüne geçilemeyeceği “Takdir tedbiri bozar.”, “Olaakla öleceğe çare bulunmaz.”, “Her şeye çare bulunur ölümden başka.”; minvalinde birçok atasözü ile akıllara işlenmiştir.

2.7. Durumlar Karşısında Ümitli Olmak Gerekliğini Vurgulayan Atasözleri

“Çıkmadık candan umut kesilmez.” ifadesini atalarımız sadece sağlıklı olmak için değil her şartta kolay kolay umudu kaybetmemek gerektiğini vurgulamak için de söylemişlerdir. Gerçekten de eceli gelmeyen kişi için her zaman bir umut vardır ve onun iyileşmesi için sebepler bir araya gelir. Bu nedenle hiçbir zaman umudun kesilmemesi lazımdır. Zira “Allah’ın öldüremediğini kul öldüre-

mez.” veya “Hasta sağ olacaksa hekim kapıya gelir”. Bunların dışında bu bölümdeki atasözleri şöyledir:

Derdi veren dermanını da verir.

Her gecenin bir sabahı vardır.

Hekimin yalanı hastanın sağlığını söylemektir.

İyi olacak hastanın doktor ayağına gelir.

Her derdin bir devası vardır.

Buradaki atasözlerindeki bakış açısı kader anlayışından kaynaklanmaktadır. İnsanlar alinyazısının değişmediğine inandıklarından başlarına gelen olayları olgunlukla karşılamaya çalışırlar. Bunun sonucunda ölüm olmadıkça her türlü hastalığın şifasının bulunabileceği düşüncesiyle ümitli olmaktan vazgeçmemiştir. Her şartta ümitli olmak da aslında kişiye ruhsal olarak iyi geleceğinden hastalığın tedavisi için önemlidir. İnsanların kader anlayışı ile ilgili “Allah’ın onduramadığını kul onduramaz.” atasözü bu düşünceyi destekler niteliktedir.

3. Covid 19 Salgını Döneminde Güncellenen Atasözleri

Dünyanın oluşumundan günümüze kadar olan süreçte belli dönemlerde bazen bölgesel bazen dünya çapında insanların yaşamlarını etkileyen çeşitli salgınlar olmuştur. Covid-19 adıyla bilinen korona salgını da son yıllarda bütün dünyayı etkilemiş bir salgın hastalıktır. Sağlık Bakanlığı, (2020: 5) bu hastalığın bir koronavirüs ailesi içinde olduğunu belirterek koronavirüsleri (CoV), soğuk algınlığı gibi toplumda yaygın görülen, kendi kendini sınırlayan hafif enfeksiyon örneklerinden, Orta Doğu Solunum Sendromu (MERS) ve Ağır Akut Solunum Sendromu (SARS) gibi daha ciddi enfeksiyon şablonlarına yol açan geniş bir virüs ailesi olduğunu açıklamıştır.

2019 yılında Çin’in Wuhan kentinde ortaya çıkan Covid-19 virüsü, kısa süre içinde bütün dünyayı etkisi altına almıştır. Dünya Sağlık Örgütü 11 Mart 2020 tarihinde global ölçekli bir salgın yani “pandemi” ilan etmiştir (Keskin Ata, 2021: 23-25). Dolayısıyla bütün dünya alarma geçmiş, çeşitli tedbirler alınmış, tedavi yöntemleri denenmiştir. Bu süreçte ciddi sayıda ölümler yaşanmış ve insanlar hastalığın olumsuz etkilerini yaşamak zorunda kalmıştır. Bu süreçte devletler, ülkeler, insanlar ekonomik zorluklar, sosyolojik ve psikolojik sıkıntılar yaşamıştır.

Türkiye’de ise Covid-19 virüsü ilk olarak 11 Mart 2020’de tespit edilmiş ve bir yılın sonunda bu virüsün tesirinde kalan insan sayısı 2.9 milyona varırken, ölü sayısı 29.500’e ulaşmıştır. Bu sayı salgının ikinci yılında daha da artarak toplam vaka sayısı 15 milyona, vefat sayısı ise 98 bine yaklaşmıştır (Sağlık Bakanlığı, 2022). Bu sayılara bakıldığında 2019 yılının sonundan itibaren Çin’in Wuhan kentinden dünyaya yayılarak Türkiye’de de ciddi sıkıntılara sebep olan CO-

VID-19 pandemisinin yıkımları dehşet vericidir. Bu hususta insanlara, geçmişin gözlem ve deneyimlerini mantığa uygun bir tarzla nakleden, içinde bulunan toplumun bilinen sıkıntılarının çözülebilmesi için de hatırı sayılır ölçüde görevler üstlenen atasözlerinin önemi dikkat çekicidir. Atasözleri incelendiğinde, görülecektir ki geçmişin sınıadıklarının toplumun yaşam faaliyetlerini sürdürebilmesi için pek çok kaide içermektedir. COVID-19 salgınına karşı nice tedbir alınmakla beraber, mümkün mertebe evde kalma, sosyal mesafe, maske takma ve kişisel temizlik kurallarına özen gösterme tavsiyeleriyle, salgının yayılmasına engel olmaya çalışılmaktadır. Elbette tedavi maksadıyla gelişmiş tıp imkânlarının yanında milletlerin binlerce yıllık tecrübelerinden yararlanmak da hastalığın daha fazla yayılmasının engellenmesi için yapılan bu savaşta etkili olacaktır. Zira halk, atasözlerine uzmanların kullandığı tıbbî terimlerden daha fazla hakîm olduğundan ve atasözlerinin, halkın geniş kesimine tesir edebilme ve uygulama gücü olduğundan bu salgın hastalıkla baş edebilmede ilk başvurulacak yollardan biri olmuştur (Kızıldağ, 2020: 1027-1028).

Bütün dünyanın maddi ve manevi etkilendiği bu salgından Türkiye de nasibini almış ve bilhassa insanlar en yakınlarını böyle bir hastalıktan kaybetmiş olmanın acısını yaşamıştır. Bu kadar ölüm ve acının tarifi yüzyıllarca yaşanan tecrübelerden süzülen atasözlerinde karşılık bulmuştur. Geleceği öngören atalarımız acıyı hafifletmek ya da biraz olsun teselli bulmak için “Elle gelen düğün bayram.” diyerek bu musibetin sadece kendilerinde değil bütün insanlığın başına geldiğini bilip sabretmeyi telkin etmiştir.

Maske, mesafe, hijyen kurallarının sıklıkla hatırlatıldığı bu dönemde temizliğin ve tedbirin önemi çok daha iyi anlaşılmıştır. Temizlik için en uygun atasözü “Temizlik imandan gelir.”, tedbir için en uygun olanı da “Yiğide ihtiyat yararır.” olmuştur. Bilhassa tedbirli olmak, hem kendini hem de toplumu tehlikeye atmamak adına uyarılar yapan atalarımız, tehlikeli bir durumla karşı karşıya gelmek yerine ona yaklaşmamak gerektiğini “Korkulu düş görmektense uyanık yatmak hayırlıdır.” veya “Eşğini sağlam kazığa bağla, sonra Allah’a ısmarla.” gibi atasözleriyle vurgulamışlardır.

Covid-19 salgını zamanında uzmanların en çok uyarı yaptıkları husus hem kendilerini hem de başkalarını hasta etmemek için insanların mümkünse kalabalık ve kapalı ortamlara girmemesi olmuştur. Çünkü bir kişinin hasta olması halinde sayısı tahmin edilemeyecek kadar kişiyi etkileme riski vardır ve maalesef virüs de en çok bu yolla yayılmaktadır. Bu nedende birçok ülke kapanma kararını uygulamıştır. Zira görüldüğü üzere atalarımızın sözleri sadece söylendiği zamanı değil; geçmiş, şimdi ve geleceği kapsayacak nitelikte olduğundan atalarımız bu hususta insanları uyarmıştır. Salgın döneminde eve kapanmak istemeyen ve bana bir şey olmaz diyenler için belki de en uygun atasözü “Ayağa gelmedik

taş olmaz, başa gelmedik iş olmaz.” olsa gerektir. “Bir çürük elma bir ambar elmayı çürütür.”, “Bir akılsızın on mahalleye zararı var.”, “Kurunun yanında yaş da yanar” atasözleriyle bireyden topluma yayılan tehlikeden haber verilmiştir. Atasözlerinin zamanı aşan niteliği haiz olması sebebiyle atalarımız “Gezen ayağa taş değer”, “Çok gezen tavuk, ayağında pislik getirir.” diyerek uzmanların dediklerini uygulamak gerektiğini hatırlatır. Dışarıdaki tehlike için her fırsatta uyarıcı ve yine zamanını aşan bilgeliğiyle atalarımız “Baktın ki kar havası, eve gel kör olası.” diyerek bu zor dönemlerde şartları zorlamamak gerektiğini ifade ederler. Çünkü bilirler ki; “Nasihat tutmayanları musibet tutar.”

Sağlığın önemini bir kez daha ve sert bir biçimde anlayan insanlar sadece cenaze değil düğün, bayram, ziyaretler gibi birçok şeyi ya yapamadılar ya yarım ya da buruk yaptılar. Birlik ve beraberliğin, kaynaşmanın, sarılmanın değerinin fark edildiği ve özlendiği bu dönemde bu türden uygulamaların da ancak birlikte olmakla olacağına “Düğün el ile harman yel ile.” atasözüyle ispatlandığı ortadadır. Fakat geçmişte söylenmiş sözlerin günümüzdeki izdüşümünü gösterecek şekilde atalarımız kederin paylaşılmasının gerekliliğini anlatırken bunun böyle olmadığı durumları da göz ardı etmemiştir. Acıların ortak olmadığı, dert ve sıkıntıların paylaşılmadığı, başkasının acısına duyarsız kalındığı durumlara “Ateş düştüğü yeri yakar.” diyerek sitem etmişlerdir. Bunun için de “El el için ağlamaz, başına kara bağlamaz.”, “El elin ölüsüne ağlamaz.”, “El elin derdini bilmez.” gibi atasözleriyle açıklamalarını pekiştirmişlerdir.

Ölüm karşısında yaşanan acılar ancak insanların birbirine olan desteğiyle hafifler. Türk toplumunun aile, akraba, komşuluk gibi sosyolojik örüntüleri olan bir yapısı olduğundan insanlar, her türlü sevinç ve keder anlarını paylaşmayı bilmiştir. Bu salgın döneminde bu durum, geleneğin dışına çıkmış, şartlar gereği insanlar sevdiklerinin yanında olamamışlardır. Hâlbuki toplum olarak ilişkilerin daha duyarlı olması gerektiği günlerden geçerken insanların birbirine daha fazla ilgi göstermesi şarttır. Bunun vurgusunun yapıldığı “Acılar paylaşıldıkça azalır; sevgiler paylaşıldıkça çoğalır.” sözü ne güzeldir. Her konuda topluma yol gösteren atasözleri, zor zamanların eninde sonunda geride kalacağını “Her gecenin bir gündüzü var.”, “Kara gün kararır kalmaz.” sözleriyle ifade etmektedir. Salgın gibi olumsuz zamanlar da er veya geç sona erecektir.

Salgın döneminde bazı atasözlerinin Covid-19’a, bir diğer adıyla Korona’ya uyarlandığı ve sosyal medyada paylaşıldığı dikkat çekmektedir. Bu şekilde değiştirilen atasözlerinin örnekleri şöyledir: “Çok okuyan değil çok gezen korona olur. Görünen korona kılavuz istemez. El elin koronasını evde kalmayarak çağırırmış. Zengine Covid-19 derler, fakire de korona derler. Yaşlının durmadığı eve korona girer. Koronanın koyunu sonra çıkar oyunu. Alma mazlumun ahını çıkar korona korona. Çok gezen ayağa korona bulaşır. Ev alma kolonya al. Sakla kolonyayı

gelir zamanı. Koronanın sesi uzaktan hoş gelir. Korona kapıdan baktırır, balkonda sigara yaktırır. Komşunun gripi komşuya korona görünür. Koronayı gelin etmişler, kokusu on dört gün sonra çıkmış. Bulaşacak korona, yerinde durmaz. Anlayana sivrisinek saz, anlamayana korona bulaşsa az. Koronalıyla yatan koronalı kalkar. Su uyur korona uyumaz. Aç korona oynamaz. Elini koronaya göre uzat. Mart kapıdan korona camdan baktırır. Ateş olmadık yerden korona çıkmaz. Besle koronayı söksün ciğerini.” Gerçekte bu uyarlamalarda atasözlerinin kullanılıyor olması, halkın atasözlerine verdiği değeri göstermektedir. Ayrıca insanların evlerine kapandığı, sevdikleriyle, aileleriyle, akraba ve arkadaşlarıyla görüşemediği bu zor dönemlerde dinleyenleri, okuyanları gülümseten bu uyarılama ve güncellemeler moral kaynağı olmuştur. Bunun tercihinde bilinçli olarak atasözlerinin olması halkın kültürel değerlerine sahip çıktığının da göstergesidir.

Sonuç

Atasözleri, geçmişten günümüze toplumların tecrübeleri, olaylara bakış açıları, birikimleri olarak yüzyılların süzgecinden geçen tarihsel tanıklardır. Bu özelliklerinden dolayı atasözleri, işlevini sürdürdüğü bütün dönemlerde güncelliklerini korumuştur. Böylelikle her dönemde ve her şartta toplumlara yol gösterici, yönlendirici bilgiler konumundadır. Bunun böyle olduğu insanlık tarihinden beri en önemli olgu olan sağlıkla ilgili her durumda ve son dönemde yaşanan pandemi sürecinde yol gösterici olması yönüyle oldukça açıktır. Bunun böyle olmasında atalarımızın sözlerinin sadece söylendiği zamanı değil; geçmişi, şu anı ve geleceği kapsayacak nitelikte olması, geçmişte söylenmiş sözlerin günümüzdeki izdüşümünü gösterecek şekilde işlevinin olması çok etkilidir.

Bu çalışmada sağlığın önemini vurgulayan, hasta olmamak için tavsiyeler üzerine kurulu, hastalık kavramı etrafında oluşmuş, ağrı çeşitleri ile ilgili, hekimlerle ilgili, ölüm olgusu etrafında oluşan ve en sonunda sağlığın kaybedilmesi ile ilgili durumlar karşısında ümitli olmak gerektiğini vurgulayan atasözleri derlenerek sınıflandırılmış ve incelenmiştir. Bunlar bir kez daha göstermiştir ki; atasözleri toplumu yönlendiren, eğiten, bilgilendiren, yol gösteren manevi kültür değerlerimizdir. Özellikle insanların en hassas yönü olan sağlıkla ilgili olunca atasözlerinin kıymeti daha da artmaktadır. Son dönemde sağlıkla ilgili atasözlerinin tekrar gündeme gelmesine neden olan Covid-19 salgınıdır. Bu salgın insanları sağlık, hastalık, ölüm, kaybetme korkusu, hastalanma endişesi, eve kapanma, dışarı çıkma kaygısı gibi olgularla sert bir şekilde yüz yüze getirmiştir. Her ne kadar hastalık, ölüm gibi durumlar hayatın içinde bir gerçek olsa da bu salgın, bu duyguların daha yoğun ve katı bir şekilde yaşanmasına neden

* [https://www.canakkalekalem.com/koronali-atasozleri/\(12.05.2022\)](https://www.canakkalekalem.com/koronali-atasozleri/(12.05.2022)).

olmuştur. Bu yoğunluk da konuyla ilgili atasözlerinin güncellenmesine ve uyarlanmasına zemin hazırlamıştır.

Pandemi döneminde yeni şartlar ve zorunluluklar nedeniyle insanlar birçok noktada yapmak istediklerini ya ötelemiş ya da ondan vazgeçmiştir. Bu süreçle baş etmeye çalışanlar ise yeni alışkanlıklar, yeni yönelimler, yeni uğraşlarla salgının zorluklarını tolere etmeye çalışmışlardır. Değişen ve güncellenen birçok hayattan, tarzdan, tercihten, üründen, olgudan biri de atasözleridir. Kimi atasözleri bu dönemde insanın kulağına küpe olacak cinsten öğütleyici işlevini görürken kimileri de şartların zorluğuna nispet edercesine insanları gülümsetmek amacıyla salgına uygun olarak değiştirilmiştir. Bu çalışmanın bütününde bu iki durum da açıkça ortaya koyulmuştur ve aynı zamanda bu güncellemelerde insanların tercih ettiği değerın atasözü olduğu hususu gözler önüne serilmiştir.

Kaynakça

- Aksoy, Ö. A. (1978). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü 1*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Aksoy, Ö. A. (2009). *Bölge Ağzlarında Atasözleri ve Deyimler I-II*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Arat, R. R. (1991). *Kutadgu Bilig I Metin*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atnur G. (2010). Sibirya'daki Bazı Türk Boylarının Destanlarında Halk Hekimliği Uygulamaları, *Bilig* 55 (51-70).
- Bayat, A. H. (1999). *Osmanlı Devleti'nde Hekimbaşılık Kurumu ve Hekimbaşılar*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Baysal, N. ve Akçiçek, E. (2019). Uygur Türkleri Atasözlerinde Halk Hekimliği Unsurları Üzerine Edebiyat Üzerine İncelemeler. *Rıza Filizok'a Armağan* içinde (s.117-126). Yayınevi: Ege Üniversitesi Yayınları.
- Boratav, P. N. (1984), *100 Soruda Türk Folkloru*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Ceylan, Fatih (2021). Türk Kültüründe İknanın Atasözleri Bağlamında İncelenmesi, *Selçuk Ün. Sos. Bil. Ens. Dergisi*, 45 (347-362).
- Çobanoğlu, Ö. (2004). *Türk Dünyası Ortak Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: AYK Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Dağı, F. (2013). *Türk Halk Anlatılarında Halk Hekimliği Üzerine Bir Araştırma*, Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Balıkesir.
- Dilçin, D. (2000). *Edebiyatımızda Atasözleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Doğan, L. ve Bayraktar, F. S. (2002). Türk Kültüründe ve Atasözlerinde Hayvanlarla İlgili İnanışlar. *TKAE-Türk Kültürü Aylık Dergisi*, Nisan sayısı (229-256).

- Doğanay, A. (1973). *Türk Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Güvendi Matbaası.
- Duman, M. (2012). Türk Atasözlerinde Ölüm, *Prof. Dr. Fikret Türkmen Armağanı* içinde (s. 97- 108). İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.
- Elçin, Ş. (2005). *Halk Edebiyatına Giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları,
- Ergin, M. (2004). *Dede Korkut Kitabı I*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eyüboğlu, E. K. (1973). *On Üçüncü Yüzyıldan Günümüze Kadar Şiirde ve Halk Dilinde Atasözleri ve Deyimler*. İstanbul: Doğan Kardeş Matbaacılık.
- Hirik, E. (2017). *Türk Dünyası Atasözlerinde Sayılar ve Anlam Alanları*, *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 5 (223-241).
- Hufford, D. J. (2009). Halk Hekimleri. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3* içinde (s. 382-390). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Kaşgarlı M. (2006). *Divânü Lugat-it Türk I*. (çev. Besim Atalay), Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Kaya, D. (2007). *Ansiklopedik Türk Halk Edebiyatı Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Keskin Ata, F. (2021). Kovıd-19 Pandemisi: Uluslararası Hukuk Açısından Dünya Sağlık Örgütü'ne İlişkin Bir Değerlendirme. *Ankara Üniversitesi SBF Dergisi*, 76, (1-35).
- Kızıldağ, H. (2020). Atasözlerinin Salgın Hastalık ve Etkilerinden Koruma İşlevi: Covid-19 Salgını ve Türk Atasözleri. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 13 (31) (1025-1039).
- Kur'an Yolu. Erişim Tarihi: 23.05.2022. <https://kuran.diyanet.gov.tr/tefsir/%C3%821-i%20%C4%B0mr%C3%A2n-suresi/478/185-ayet-tefsiri>
- Okray, Z. (2015). Türk Atasözleri ve Deyimlerinde Kadın İmgesi, *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 6 (1), (93-102).
- Ong, W. J. (1991). *Sözlü ve Yazılı Kültür*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Oy, A. (1972). *Tarih Boyunca Türk Atasözleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Püsküllüoğlu, A. (2003). *Türk Atasözleri Sözlüğü*. Ankara: Arkadaş Yayınevi.
- Röhrich L. ve Wolfgang M. (2006). Atasözleri “Milli Karakter”i Yansıtır mı?. *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1* içinde (s. 379-381). Ankara: Geleneksel Yayıncılık.
- Sağlık Bakanlığı, 2020. Covid-19 (Sars-Cov-2 Enfeksiyonu) Genel Bilgiler, Epidemiyoloji ve Tanı. Ankara: Sağlık Bakanlığı.
- Sağlık Bakanlığı, 2022. Erişim Tarihi: 23.05.2022. <https://covid19.saglik.gov.tr/>

- Saltık Özkan, T. (2013). Folklorun Yüz Yılında Halk Hekimliği Çalışmalarına Bir Bakış. *Millî Folklor*, 99 (137-144).
- Yoder, D. (2009). Halk tıbbı ve modern tıp, *Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 3* içinde (s. 391-397). Ankara: Geleneksel Yayıncılık,
- Yutbaşı, M. (2012). *Sınıflandırılmış Atasözleri Sözlüğü*. İstanbul: Excellence Publishing.

18. YY. FARŞÇA DEYİM SÖZLÜKLERİNDEN MECMA'U'L-EMSÂL'İN KAYNAKLARI*

Şerife Yerdemir**

Giriş

Anadolu sahasında Arapça ve Farsçayı Türklere daha kolay öğretebilmek amacıyla pek çok sözlük yazılmıştır. Yazılan ilk sözlükler genelde manzum tarzdadır. Ancak zamanla Farsçanın öğretiminde Arapça-Farsça sözlüklerin yetersiz kaldığı görülmüş ve Türkçe karşılıkların verildiği Farsça-Türkçe sözlüklere ihtiyaç duyulmuştur. 15. yüzyılın başlarından itibaren Farsça-Türkçe sözlük yazımı artarak devam etmiş ve 15. ve 16. yüzyıllarda yazılan kapsamlı sözlüklerde kelimelerin anlamları Farsça beyitlerle örneklendirilmiştir. 16. yüzyılın ikinci yarısı ile 17. yüzyıl ve sonraki dönemlerde hazırlanan mensur sözlükler, 15. ve 16. yüzyıllarda kaleme alınan sözlükleri özetleme ve derleme yoluyla yazılmıştır. Bu dönemde yazılan pek çok sözlükte Farsça gramerine, edebî ve aruz gibi konulara dair bilgiler bulunmaktadır. Bunun yanı sıra Farsça kelimelerin okunuşlarının verildiği, sözcüklerin yaygın kullanılan anlamlarının yanı sıra bunların Türkçe karşılıklarını veren mazmun, kinaye ve mecaz türündeki kelimeleri açıklayan Farsçadan Türkçeye kapsamlı mensur sözlükler de yazılmıştır. Bu tür sözlüklerde Farsça atasözleri, hikmetli sözler, deyimler ve nadir kullanılan Farsça kelimelerin izahları yapılmış ve bunlar Farsça beyitlerle örneklendirilmiştir (Öz, 2010).

Anadolu sahasında mensur sözlüklerin ilk örnekleri 17. yüzyıldan itibaren görülmeye başlanmıştır. İlk Farsça-Türkçe deyim sözlüğü 1572-1644 yılları arasında yaşamış ve devrinin önemli şair, âlim ve müderrislerinden biri olan Riyâzî Mehmed Efendi tarafından yazılan *Düstûru'l-'Amel* isimli sözlüktür (Açıkgöz,

* Bu makale Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde Prof. Dr. Hicabi Kırlangıç danışmanlığında 2022 Ocak ayında tamamlanan "Hâlis İbrâhîm Efendi ve *Mecma'u'l-Emşâl*'i" isimli doktora tez çalışmasından üretilmiştir.

** Öğr. Gör. Dr., Kırıkkale Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu. serifeyerdemir@hotmail.com

1988, s. 1-14). *Düstûru'l-'Amel*'den sonra kaleme alınan Mîrek Muhammed Nakşbendî'nin *Nevâdirül-Emsâl* adlı eseri, Hüsâmî tarafından 1681'den önce yazıldığı tahmin edilen *Tuhfetü'l-Emsâl* isimli Farsça-Türkçe deyim sözlüğü ve 1682 yılında Hasan Şu'ûrî tarafından tamamlanan ve Farsça-Türkçe sözlük geleneğinin tanınmış halkalarından biri olan *Ferheng-i Şu'ûrî (Lisânü'l-'Acem)* bu dönemde yazılmış en önemli deyim sözlükleridir.

1764 yılında Hâlis İbrâhîm Efendi tarafından kaleme alınan ve çalışmamıza konu olan *Mecma'u'l-Emsâl*, *Düstûru'l-'Amel*, *Nevâdirü'l-Emsâl* ve *Lisânü'l-'Acem*'in sahip olduğu zenginliğe ve içeriğe sahiptir.

Hâlis İbrâhîm Efendi'nin Hayatı

Mecma'u'l-Emsâl adlı Farsçadan Türkçeye deyim, atasözü ve mazmun sözlüğünün yazarı Hâlis İbrâhîm Efendi hakkında elimizde yeterli derecede bilgi bulunmamaktadır. Hüseyin Râmiz, *Âdâb-ı Zuraîfâ*'da adının İbrahim olduğunu belirtmiştir (Erdem, 1994, s. 90). Bursalı Mehmed Tâhir onun doğduğu yere isnat ederek kendi eserinde müellifin adını Hâlis İbrâhîm Efendi Pasarofçavî olarak kaydetmiştir (Bursalı Mehmed Tâhir, 2000, s. 296). *Keşfü'z-Zünûn Zeyli'nde* Bağdatlı İsmâil Paşa müellifin adını İbrahim Hâlis el-Bozorefcavî olarak kaydetmiştir (Paşa, 1947, s. 432). Nâil Tuman, *Tuhfe-i Nâilî*'de müelliften Hâlis İbrâhîm Efendi diye bahsetmektedir (Kurnaz & Tatcı, 2001, s. 1007).

Hâlis İbrâhîm Efendi'nin mahlası bulunmamaktadır. Hayatı hakkında bilgi veren kaynaklarda divanı ve şiirleri olduğuna dair bir bilgiye ulaşılamazken, bu kaynaklarda onun doğum tarihi ve ailesi ile ilgili bir bilgi de bulunmamaktadır.

Âdâb-ı Zuraîfâ'daki “biñ yüz altmış beş senesi hudûdunda terk-i buğ'a-i cihân ve 'azm-i şahn-ı ş emân-ı cinân itmîşlerdir.” (Erdem, 1994, s. 90) ifadesiyle Hüseyin Râmiz Hâlis İbrâhîm Efendi'nin vefat tarihini 1165/1752 olarak kaydetmiştir.

Müellifin *Hediyyetü's-Şu'arâ* ('Atıyyetü'z-Zuraîfâ) isimli Şeyh Mustafa Efendi'nin *Dîvân-ı Sâ'ib-i Tebrîzî*'nin mütalaası hususundaki istek ve tebliğleri üzerine yazılan başka bir sözlüğü daha vardır. *Dîvân-ı Sâ'ib-i Tebrîzî* taranarak derlenen deyim ve atasözlerini açıklayan bu sözlüğü 1145/1766 yılında telif etmiştir.

Mecma'u'l-Emsâl

Eserin adı müellifin kendi hattıyla yazdığı nüshada *Mecma'u'l-Emsâl* olarak geçmektedir ve Hâlis İbrâhîm Efendi eserinin bu isimle meşhur olup ilgi gördüğünü eserinin temmet kaydında şöyle dile getirmektedir:

“Bu kitab-ı h uceste-fâl hakîkatde maṭla'u'l-iḳbâl ve ma'denü'l-kemâldir. İṣbu sâl-i meymenet iştîmâl ş elâş e ve erba'în ve mi'ete ve elf Z î'l-ḥiccesiniñ

*yevm-i ş âliş ve cum'a-ı ûlâsında resîde-i derece-i hüsni-î ih titâm ve bâliğ-i mün-tehâ-yı âmâl-i tekmiî ve itmâm olup nâm-ı Mecma'u'l-Emsâl ile şöhet-yâb-ı meydân-ı iştiâr ve cilveger-i minâşsa-ı i'tibâr olmuştur."*442a

Müellif, eserini 3 Zilhicce 1143 tarihinde Cuma günü Kostantiniyye beldesi-nin Hırka-ı Şerîf mahallesinde tamamladığını ifade etmiştir:

"İşbu sâl-i meymenet iştimâl ş elâş e ve erba'în ve mi'ete ve elf Z i'l-ħiccesiniñ yevm-i ş âliş ve cum'a-ı ûlâsında resîde-i derece-i hüsni-î ih titâm ve bâliğ-i müntehâ-yı âmâl-i tekmiî ve itmâm olup..." 442a

Mecma'u'l-Emsâl'in Yapısı ve Muhtevası

Mecma'u'l-Emsâl, 18. yüzyılda kaleme alınmış ve Farsça deyim, atasözü, kinaye ve mazmun türündeki kelimeleri açıklayan zengin içeriğe sahip bir derlemedir. Sözlük çok sayıda Arapça ve Farsça manzum ve mensur tarzda yazılmış eser, deyim sözlüğü, ansiklopedik eser ve sözlük taranarak oluşturulmuştur. Eser, Mîrek Muhammed'in *Nevâdirü'l-Emsâl*'i ve Hasan Şu'ûrî'nin *Ferheng-i Şu'ûrî*'si gibi geniş ve zengin bir söz varlığına sahip iki değerli sözlükten sonra yazılmış en kapsamlı deyimler sözlüğüdür.

Mecma'u'l-Emsâl'de deyim, atasözü ve kinaye türünde 10.101 kelime, madde başı yapılmış ve bazı deyim, kinaye, atasözü ve mazmun türündeki kelimelerin açıklamaları daha çok Sa'dî-i Şîrâzî, Hâfız-ı Şîrâzî, Enverî, Nizâmî-i Gencevî, Hâkânî, Sâ'ib-i Tebrîzî, Muhteşem Kâşânî, 'Urfî-i Şîrâzî, Emîr Hüsrev-i Dihlevî, Molla Câmi, Kemâlüddîn İsmâ'îl gibi şairlerin şiirlerinden verilen beyitlerle örneklendirilmiştir. Bu bağlamda sözlükte toplamda 2510 civarında şahid beyit bulunmaktadır.

15. yüzyıldan 19. yüzyıl arasında bir sözlük yazma geleneği oluşmuştur. Kimi sözlük yazarları eserlerini telif ederken değişik yöntemler kullanmışlardır. Kimi müellifler çok açıklama içinde az örnek vermeyi, bazıları az açıklama, çok örnek vermek gibi yolları tercih etmişlerdir. Kimisi tanık göstermiş, kimisi sadece açıklama ile yetinmiştir. *Mecma'u'l-Emsâl* için çok açıklamalı ve çok örnekli bir deyim, atasözü, kinaye ve mazmunlar sözlüğüdür diyebiliriz. Müellif, eserinde örnek aldığı ve yararlandığı diğer sözlüklere göre daha fazla mazmuna yer vermiştir.

Hâlis İbrâhîm Efendi eseri için bir mukaddime veya eseri neden telif ettiğine dair bir açıklama yazmamıştır. Sadece bu eserinde Farsça terimleri keşf edip ifade ettiğini anlatan kısa bir Farsça ve Arapça cümleden sonra sözlük maddelerini açıklamaya başlamıştır:

«این رساله دستور عجم را بیان و اصطلاحات این رساله دستور عجم را بیان و اصطلاحات فرس را کشف و عیان می کند و بالله التوفیق و بیده ازمة التحقيق.»

Mecma'u'l-Emsâl'de eski sözlükçülük geleneğinde olduğu gibi madde başlarında harf değişimini gösteren bablar ve ilk harfin ünlü tasnifini gösteren meftûha, meksûre ve mazmûme gibi alt başlıklar bulunmaktadır. Bu şekilde her bab kendi içinde düzenli ve sıralı bir şekilde sınıflandırılmıştır. Sözlükte toplamda 94 bab vardır. Sözlüğün alfabetik sıraya göre düzenlenmiş olduğu söylenilebilir, ancak maddelerin kendi içindeki alfabetik sırası pek de düzenli değildir.

Maddelerde deyim ya da atasözlerinin hangi anlama geldiği ve hangi durumlarda kullanıldığı ifade edilmiş ve bazen de bunların Arapça ve Türkçedeki karşılıkları verilmiştir.

Kimi zaman maddelerin anlamları verildikten sonra nadir kullanılan kelimeler için veya bir deyim, bir mazmunun kullanışını örnekletmek için şahid beyitler nakledilmiştir. Bu beyitler çoğunlukla Farsça olduğu gibi nadir olarak Türkçe ve Arapça olabilmektedir. Müellif, atasözü deyim, kinaye ve mazmun türündeki kelimeleri açıklarken, alıntı yaptığı kaynağın ismini genelde belirtmiştir. Şahid gösterdiği beyitlerin hangi kaynaktan aldığına da işaret etmiştir.

Hâlis İbrâhîm Efendi örnek olarak verdiği beytin şairini şiirden önce mutlaka zikreder ve şahid beyti yazmadan önce de “beyt ya da mısra” ifadelerini kullanır. Beyti yazdıktan sonra da varsa aldığı kaynağın ismini belirtir. âb maddeinde Hâfız'ın beytini *Düstûru'l-'Amel*'den aldığını belirtmek için beyitten hemen sonra kaynağın ismini yazmıştır:

آب (**âb**): *Revnağ ve leṭāfet ma'nâsına da gelir. Hâfız, beyt:*

مخمور جام عشقم ساقی بده شرابی پر کن قدح که بی می مجلس ندارد آبی**
(*min-Dustûri'l-'Ameli Riyâzi*)

Mecma'u'l-Emsâl'de alıntı yapılan kaynaklarda bazı şahid beyitlerin ve beyitlerde geçen anlaşılması güç kelimelerin anlamları şerhlerden alınan mahsûl-i beytlerde verilmeye çalışılmıştır.

Müellif, *Mecma'u'l-Emsâl*'de maddelerin anlamlarını ya eşanlamlı ve yakın anlamli kelimelerle veya açıklama ve tarifle vermiştir. Yazar, bazı kelime, deyim ve atasözleri için yararlandığı kaynaklarda bulunan mensur örnekleri ve bazılarının nasıl deyim ya da atasözü olduğuna dair verilen hikâyeleri aynen aktarmıştır. Müellif, kelimelerin anlamlarını verirken kaynağında bulunan kelime türü ve iştikakına dair gramer bilgilerini aktararak kelimelerin türlerini ve cümledeki

* Bu risâle Acem kurallarını ve deyimlerini keşfedip beyan etmekte ve Allah'ın başarıya ulaştırın yardımıyla araştırıp ortaya koymaktadır.

** Ben aşk şarabının sarhoşuyum, sâki şarap ver ve kadehi doldur çünkü şarapsız mecliste safa ve aydınlık olmaz.

yerlerini vermektedir. Bunun yanında kelimelerin farklı okunuşlarını veya kelimelerin nasıl okunması gerektiği konusunda fonetik bilgiler verir. Nadir de olsa kelimeleri etimolojik açıdan değerlendirir.

Hâlis İbrâhîm Efendi, madde açıklamalarında genelde yazılı kaynaklardan alıntı yaparken, o esnada aklına gelen bir ifade veya başkalarından duyduğu ifade ve anlamları da açıklamalarına dâhil etmektedir. Müellif kendisine ait bir açıklamayı, ifadeyi, kelime, deyim, atasözü veya mazmunların kullanımını, fonetikle ilgili bilgileri veya beyitleri *li-muharririhî* kaydı ile vermektedir. Örneğin aşağıda verilen örnekteki açıklamaya dikkat edildiğinde müellifin üstadından duyduğu bilgileri aktardığı anlaşılr. Müellif maddenin okunuşuyla ilgili olarak öğrenci iken Şeyh Sâdık-i İsfahânî'den duyduğu telaffuzu bir bilgi olarak vermekte ve yaşadığı dönemde bu kelimenin böyle telaffuz edilmesi gerektiğini ifade ederek bu kelimeyle ilgili olarak kelimenin o zamandaki telaffuzuna dikkat çekmektedir:

سخن پروران (**seḥun perverân**): Şâ'irân ve münşiyân. Gâflet olunmaya ki suḥen'in sîn'i müte'aḥḥirîne göre mazmûmdur ammâ şu'arâ-yı mutekaddimîn 'inde meftûḥa olduğundan erbâb-ı lügata iktidâ'en bi-isrihimi's-şerîf yek bâre bâb-ı sîn-i meftûḥada tahrîr eylemişler (ez-ḥatt-i Şeyh Yâḳîn) ammâ zamanınıza göre mazmûm okunmak evlâ ve efşâhdır. Zîrâ müte'aḥḥirîn bütün mazmûma okurlar. Ḥattâ Ustâd-ı Kül Şeyh Sâdık-i İsfahânî ḥazretleri öyle okurlardı. Bu fakîr telemmuz eyledikde öyle istimâ' eyledim li-muharririhî. (229a)

زمین خسته (**zemîn-ḥeste**): Zîrâ zemîn-ḥasta sürülmüş yer ve nâtaslanmış tarla ma'nâsınadır li-muharririhî *esnâ-yı tahrîrde ḥatıra geldi. (215a)*

زمین خسته (**zemîn-ḥeste**) örneğinde *esnâ-yı tahrîrde ḥatıra geldi* ifadesini kullanarak o anda aklına gelen bir bilgiyi vermiştir.

جان بر لب آمد (**cân ber-leb âmed**) maddesinde şahid gösterdiği beyti yazdığı esnada aklına geldiğini şöyle ifade eder: *Beyti ḥatıra vakt-i kitâbetde ḥutûr etdiğinden böyle yazıldı. (103a)*

Hâlis İbrâhîm Efendi, sözlük içindeki bazı maddelerle ilgili olarak kaynaklardaki imla ve hareke farklılıklarına dikkat çekmektedir. Bazen müellif farklı kaynaklardan derlediği farklı anlamları aktarabilmek için mükerrer madde başları oluşturmuştur. Çoğunlukla madde başlarını tanımlarken kelimenin farklı anlamlarını birbirinden ayırmak için (ve) edatını kullanmıştır (ve) edatından sonraki kelimeler madde başının başka bir anlamına delalet etmektedir.

Mecma'u'l-Emsâl'in Önemi

Anadolu sahasında yazılmış ilk Farsçadan Türkçeye atasözü ve deyim sözlüğü olan Riyâzî'nin *Düstûru'l-Amel*'inden sonra deyim ve atasözlerini açıkla-

yan pek çok sözlük yazılmıştır. *Düstûru'l-'Amel*'den sonra Mîrek Muhammed tarafından yazılan *Nevâdirü'l-Emsâl* ve Hasan Şu'ûrî'nin kaleme aldığı *Lisânü'l-'Acem* isimli sözlükler, Riyâzî'nin *Düstûru'l-'Amel*'in daha da genişletilmiş şeklidir. Hâlis İbrâhîm Efendi'nin sözlükçülük geleneğinin önemli halkalarından olan ve aynı zamanda kendi eserini telif ederken sıklıkla başvurduğu kaynaklar arasında yer alan *Nevâdirü'l-Emsâl* ve *Lisânü'l-'Acem* gibi sözlükleri örnek olarak onlardan, manzum ve mensur tarzda yazılmış pek çok kaynaktan derlemeler yapmak suretiyle telif ettiği *Mecma'u'l-Emsâl*, kapsamlı ve zengin bir söz varlığına sahiptir. Bu özellik onu Riyâzî'nin *Düstûru'l-'Amel*'i, Hasan Şu'ûrî'nin *Lisânü'l-'Acem*'i ve Mîrek Muhammed'in *Nevâdirü'l-Emsâl*'i kadar değerli yapmaktadır.

Mecma'u'l-Emsâl, bitki, hayvan, nesne isimleri, çeşitli mesleklerde kullanılan alet isimleri ve terimler, yemek, kıyafet ve yer isimleri, adet, gelenek görenek, inançlar ve kültür gibi çeşitli alanlarda etnografik malzemeleri bulundurması açısından zengin ve geniş bir söz varlığına sahiptir. Bu özellik sözlüğe ansiklopedik bir değer de katmaktadır. Eserin söz varlığını zenginleştiren en önemli unsurlardan birisi müellifin eserini oldukça geniş bir derlemeye dayandırmış olmasıdır.

Hâlis İbrâhîm Efendi, bu sözlükteki kinaye, atasözü ve deyimleri derleyebilmek için pek çok Farsça ve Arapça kaynağı görmüş ve tasarruflarda bulunarak kaynaklardan alıntılar yapmıştır. Bu bağlamda farklı kaynaklarda geçen farklı açıklamaları vermesi, kaynağa gönderme yapması okuyucuların farklı kaynaklardaki bilgilere de ulaşabilmesi ve farklılıkları görebilmesi açısından önemlidir.

Ansiklopedik eser, manzum ve mensur tarzda yazılmış eser ve sözlük gibi pek çok kaynaktan faydalanılarak hazırlanan *Mecma'u'l-Emsâl*, eski kaynakları tanıtması açısından da önemli bir yere sahiptir. Müellifin 18. yüzyıla kadar oluşmuş sözlükçülük geleneğini devam ettirmesi ve eski sözlüklerin izini sürmesi onun eserini daha da kıymetli hale getirmektedir.

Bunların dışında sözlüğün bazı deyim ve atasözlerinin deyimleşme ya da atasözü olarak kullanılması serüvenlerini aktarması bakımından da dikkate değer bir önemi vardır.

Bu sözlük klasik Farsçadaki eski kelimeleri içermesi, artık günümüzde kullanılmayan deyim veya sözcüklere ve yer yer başta Farslar olmak üzere eski halkların adet, gelenek ve görenekleriyle ilgili bilgilere yer vermesi, o dönemlere ait batıl inanışlar hakkında bilgiler içermesi açısından da büyük bir öneme sahiptir.

Hâlis İbrâhîm Efendi'nin *Mecma'u'l-Emsâl*'i oluştururken düzenli bir atıf sistemi kullanması yani verdiği bilgileri sağlam kaynaklara dayandırması, verdiği her muhtevanın kaynağını belirtmesi, hatta bir madde içinde yaptığı birden

fazla iktibaslar onun sözlüğünün daha inanılır ve daha güvenilir bir kaynak olarak değerlendirilmesini sağlamıştır. *Mecma'u'l-Emsâl*'den önce yazılan ve hiçbir kaynak adı dahi zikredilmeden yazılan sözlüklerde de görüldüğü gibi yazılmış maddeleri kendine aitmiş gibi gösterme çabasından uzak durmaya özen göstermesi açısından çok önemlidir.

Lisânü'l-Acem, *Nevâdirü'l-Emsâl*, *Tuhfetü'l-Emsâl* ve benzeri diğer deyim sözlüklerinin yazarları kullandıkları kaynakların isimlerini dibacelerde belirtmişlerdir, ancak sözlük metni içinde neyi nereden aldıkları malum değildir. *Mecma'u'l-Emsâl* ise bir derleme sözlüğü olarak hangi bilginin hangi kaynaktan olduğunu göstermesi açısından diğer sözlüklerden farklı bir özellik taşımaktadır.

***Mecma'u'l-Emsâl*'in Kaynakları**

Hâlis İbrâhîm Efendi eserini yazarken birçok Farsça ve Arapça mensur ve manzum tarzda yazılmış eser, sözlük ve ansiklopedik tarzda hazırlanmış pek çok kaynaktan yararlanmış ve birçok şairin şiirlerinden örnekler vermiştir. Yazar genellikle yararlandığı kaynağın adını veya şahid beyitleri aldığı kaynağın ismini maddenin açıklamasından veya şahid beyitten hemen sonra vermektedir. *Mecma'u'l-Emsâl* sözlü ve çoğunluğu Arapça, Türkçe ve Farsça dillerinde meydana getirilmiş yazılı kaynaklara dayandırılarak hazırlanan bir derleme sözlüğü olduğu için çok sayıdaki maddenin muhtevası Hâlis İbrâhîm Efendi'ye ait değildir. Hâlis İbrâhîm Efendi değerlendirmeye aldığı bu eserleri büyük bir titizlikle ve dikkatle inceleyerek tutarlı bir şekilde atıf sistemini sözlük içinde kullanarak eseri meydana getirmiştir.

Müellif yazılı kaynaklar dışında sözlü kaynaklardan da istifade etmiştir. Seyyid Ahmed-i Cedâvî, 'Abdülkâdir-i Bagdâdî, Hâlis İbrâhîm Efendi'nin hocası Şeyh Sâdık-i İsfahânî, sefir-i Sultân-ı Rum Seyyid Muhammed-i Kilîsî, Seyyid 'Ali el-Hamevî, Râmî Paşa, Sefir-i 'Acem Muhammed-i Dîvânî, Veyz Efendi Tâbî-i sefir-i Rûm gibi kaynaklar müellifin sözlük içinde çok yekûn tutmamakla birlikte bir veya iki atıfta bulunduğu sözlü kaynaklar arasındadır. Hâlis İbrâhîm Efendi bu kaynakları kullandığı maddeler içinde onlardan dolayı ya da doğrudan duyduklarını ve bir şekilde kendi hafızasında olan bilgileri *Mecma'u'l-Emsâl* içinde atıfta bulunarak belirtir. Örneğin bir maddede "*Hattâ Ustâd-ı Kül Şeyh Sâdık-i İsfahânî hazretleri öyle okurlardı. Bu fakîr telemmuz eyledikde öyle istimâ' eyledim li-muharririhî.*" ifadesini kullanmıştır. (229a). Başka bir maddede de Seyyid Ahmed-i Cedâvî'ye atıfta bulunmuş ve onun İstanbul'daki ehl-i hibre olduğu da belirtilmiştir:

«اما در اصطلاح اطبا به معنی دارو فروش خاص آمده است (من سید احمد جدای که اهل خبره بود در شهر قسطنطنیه فی زماننا ۱۱۴۲)» (280a).

Hâlis İbrâhîm Efendi bir maddedin muhtevasında da kelimenin kullanıldığı anlamı ‘Abdülkâdir-i Bağdâdî’den duyduğunu belirtmiştir: “*Gülâm-ı kenebî ben-gî gülâmıdır diye merhûm ‘Abdü’l-Îkâdir-i Bağdâdî’den rivâyet olundu. Fakîr evvelkini tafşîlî işitdim. Hattâ Mısır’da ketân çubundan döğüp fitîl ederler. Ol fitîle yedek derler diye buyurdular.*”(328b)

Müellif genellikle kullandığı kaynakların isimlerini belirtirken şu ifadeleri kullanır: *ez-Nevâdiru’l-Emsâl*, *min-Şu’ûrî* veya sadece o kaynağın ismini yazarak *Şehrî ve Güllî*, *Müfredât* şeklinde atıfta bulunur. Bunlardan başka “...nağl min-ğ attı Tarzî Hân”, “...nağl min-ğ attı Şeyh Şâdîk-i İsfahânî”, “...nağl min-ğ attı Şeyh Yakîn” şeklinde daha çok sözlü kaynaklarına atıf yapar.

Hâlis İbrâhîm Efendi’nin sözlüğünü derlerken kullandığı kaynaklar aşağıda birkaç başlık altında sınıflandırılmıştır:

1. Sözlükler

1. *Tâcü’l-Luga* (393/1003 öncesi): İsmail b. Hammâd el-Cevherî (öl.393/1003) tarafından telif edilmiştir. Eserin tam adı *Tâcü’l-Luga ve Sîhâhu’l-Arabîyye*’dir. Daha çok *Sîhâhu’l-Luga* ve kısaca *es-Sîhâh* diye de anılır. Eserin adını *Sîhâh*’ın yanı sıra *Sahîh* şeklinde söyleyenler de vardır. Cevherî’nin *es-Sîhâh*’ı orjinal tertibi ve sadece sahih, fasih ve meşhur kelimelere yer verilmesi bakımından Arap sözlük bilimi tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bu sözlükte aranan kelimeye ulaşmada daha kolay bir yöntem geliştirilmiştir. Çok fazla tanınmasından dolayı hemen her kütüphanede nüshaları bulunan *Tâcü’l-Luga* ilk defa Tebriz’de (1270/1891), ardından Bulak’ta (1282/1903,1292/1913) ve Kahire’de (1301/1922) yayımlanmıştır (Kılıç, 2010, s. 356-357).*
2. *Müfredât-ı Râgıb el-İsfahânî* (409/1018): Kur’an kavramları sözlüğüdür. Râgıb el-İsfahânî tarafından yazılan eserde, bir maddede ilk olarak kelimenin gerçek anlamı, daha sonra türeyen anlamları sonra da kelime-

* Nedîm ve Üsâme Mar’aşlı kitabı, asıl köklerin ilk harflerini dikkate alarak yeniden düzenlemek ve bazı teknik terimleri Fransızca, İngilizce ve Latince karşılıklarıyla birlikte vermek suretiyle “*es-Sîhâh fi’l-Luga ve’l-’Ulûm*” adıyla iki cilt halinde yayımlamıştır. *Tâcü’l-Luga* Türkçeye ve Farsçaya da çevrilmiştir. Cemâl-i Karşî’nin (681/1282) yılında kaleme aldığı “*es-Surâh mine’s-Sîhâh*” adlı Farsça çevirisi yayımlanmıştır. *es-Sîhâh*’ın Mehmed b. Mustafa el-Vânî tarafından yapılan Türkçe tercümesi *Lugat-ı Vankulî* adıyla tanınmıştır. Eser İbrâhîm Müteferrika’nın kurduğu matbaada ilk basılan kitaplardandır (Kılıç, 2010, s. 356-357). “Vankulu’nun *Sîhâh*’ın nüshaları arasındaki farklılıklara işaret etmesi, tercümede kullandığı lügatleri tenkit sürecinden geçirmesi, *Sîhâh*’ın tertibine riayeti, madde başının anlamlarını tespit için yer alan Arapça şahid beyitlerde geçen diğer kelimelerin zaman zaman zabtı ve manasının verilerek okuyucuya kolaylık sağlaması bu tercümeyi 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar Osmanlı sahasında itibar edilen Arapça-Türkçe birkaç ilmi lügattan biri haline getirmiştir” (el-Vânî, 2014, s. 21).

nin mecaz anlamları verilmektedir. Kelimeler aynı zamanda Kur'an'dan alıntılar, hadisler, Arap şiir ve sözleriyle örneklendirilir (Türker, 2018, s. 82). *Mecma'u'l-Emsâl*'de de sadece bir yerde esere atıf yapılmıştır.

2. *Lügat-i Fûrs* (465/1072): Esedî-i Tûsî tarafından yazılmıştır. *Ferheng-i Esedî* adıyla da tanınan eser Farsçanın en eski sözlüklerinden olup Erdeşîr b. Deylemsipâr-i Necmî adında bir şaire ithaf edilmiştir. Sözlükte kelimeler son harflerine göre sıralanmış, anlam verildikten sonra eski şairlerin şiirlerinden örnekler verilmiştir. *Lügat-i Fûrs*, adları ve eserleri günümüze kadar ulaşamayan birçok şair ve onların eserleri hakkında bilgi edinme imkânı verdiği için ayrı bir önem taşımaktadır (Bilgin, 1995, s. 370).*
3. *Dürretü'l-Gavvâsi fî Evhâmi'l-Havâss* (516/1123 öncesi): Önemli kişilerin hataları hakkındaki bu sözlüğün yazarı Ebû Muhammed Kasım İbn Alî el-Harîrî (öl. 516/1123)'dir. Bu sözlüğe çok sayıda şerhler ve haşiyeler yazılmıştır. Bu kitaba nahivci ve dilci Ebû Muhammed Abdullâh İbn Berri (öl. 582/1187) iki haşiye yazmıştır. Ayrıca Şeyh Abdurrahîm b. er-Radî Muhamed b. Yûnus da *Dürre*'nin bir özetini yazmıştır (Çelebi, 2010, s. 614).
4. *Keşşâf* (526/1132): Eserin tam adı *el-Keşşâf 'An Hakâ'iki Gavâmizi't-Tenzil ve 'Uyûni'l-Ekâvîl fî Vücûhi't-Te'vîl*'dir. Emîr Ebu'l-Hasan İbn Vehhâs'ın isteği üzerine Zemahşerî tarafından yazılan eser iki yılda tamamlanmıştır. Eserde ayetler dil ve belagat kurallarına göre eski Arap şiirleri dikkate alınarak tefsir edilmiş ve kelimelerin ihtiva ettiği mecazi anlamlar verilmiştir (Özek, 2002, s. 329-330).
5. *Ferheng-i Abbâsî* (621/1225): Muhammed Rıza Şifâ Tebrîzî'nin oğlu Abbas Mirzâ Veliahd tarafından telif edilen sözlük, bir mukaddime, birkaç bölüm ve bir hatimeden oluşmaktadır. Sözlüğün mukaddimesinde Farsçanın üstünlüğü, Farsçanın nasıl bir dil olduğu, harf sayısı, zamirler gibi konular bulunmaktadır. Daha sonra bablar harf sırasına göre oluşturulmuş ve hatimede ise istiareler, kinayeler ve Arapçaya özgü sekiz harfin bulunduğu kelimeler yazılmıştır (Amîd, 2005, s. 12).
6. *Muhtârü's-Sihâh* (660/1262): Abdülkâdir er-Râzî'nin en meşhur eseri olup İsmâil b. Hammâd el-Cevherî'nin *Tâcü'l-Luga* ve *Sihâhu'l-'Arabiyye* adlı sözlüğünün muhtasarıdır. 660/1262 yılında tamamlanan eserde, âlimlerin bilmesi gereken kelimelere yer verilmiş ve sözlükte Ezherî'nin *Tehzîbü'l-Luga*'sından yapılan bazı ilaveler yanında müellifin kendisi de ilavelerde bulunmuştur. Cevherî'nin kullandığı bab-fasıl esasına ve kelime köklerinin son harfine göre düzenlenmiş olup birçok defa basıl-

* Eser 1897 yılında Paul Horn tarafından Göttingen'de, Tahran'da 1940 yılında Abbas İkbâl tarafından 1957 yılında Muhammed Debîr-i Siyâkî tarafından yayımlanmıştır (Bilgin, 1995, s. 370).

- mıştır. Eser, Murtazâ ez-Zebîdî'nin *Tâcü'l-'Arûs* ve Saîd b. Abdullah eş-Şertûnî'nin *Akrebü'l-Mevârid*'i gibi sözlüklerin kaynakları arasında yer almıştır (Elmalı, 2007, s. 488).
7. *es-Surâh mine's-Sihâh (Surâhü'l-Luga) (681/1282)*: Cemâl-i Karşî (öl. 702/1303) tarafından kaleme alınan bu eser, Cevherî'nin *es-Sihâh* adlı Arapça lügatının Farsça tercümesidir. Cemâl-i Karşî kitabı Maverâün-nehir'de çevirdi ve kitabına *Surâhü'l-Luga* adını verdi. Birçok yazması bulunan eser defalarca basılmıştır. Cemâl-i Karşî, Cevherî'nin *Sihâh* adlı eserini özetlemek ve her kelimenin Farsça karşılığını vermek suretiyle çevirmiştir. Karşî, bu tercümede sadece Cevherî'nin şahid gösterdiği beyitleri birkaç yer dışında hepsini çıkarma ve yeni şahid şiirler, örnekler, ayetler ve hadisler ekleme metodunu izlemiştir. Karşî, kitabı kısaltmak için kelimelerin vezin ve bablarını, tekil, çoğul ya da masdar oluşlarını işaret ya da sayılarla kelimelerin üzerinde göstermiştir. Karşî *Surâh*'ın girişini Arapça yazmıştır ve kitabın içinde kırk bin beyit bulunmaktadır (Münzevî, 1959, s. 142-149).
 8. *Mecma'u'l-Bahreyn ve Matla'u'n-Neyyireyn (650/1252 öncesi)*: Radı-yüddin es-Sâgânî'nin (öl. 650/1252) Cevherî'nin *es-Sihâh*'i ile buna dair *et-Tekmile ve'z-Zeyl ve's-Sıla* adlı eserini, ayrıca *es-Sihâh* üzerine yazdığı *el-Hâşiye*'sini kapsayan geniş bir sözlüğüdür. Tamamı on iki cilt olan eserin İstanbul kütüphanelerinde çok sayıda yazma nüshası bulunmaktadır (Görmez, 2008, s. 488).
 9. *Istılâhât-ı Kâşânî (730/1330 öncesi)*: Tasavvuf terimlerini içeren bir eserdir. *Istılâhât-ı Sûfiyye* adıyla da bilinen eser, Abdürrezzâk el-Kâşânî (öl. 730/1330) tarafından kaleme alınmıştır (Kara, 1999, s. 211). Eserin telif tarihi tam olarak bilinmemektedir. 500 kadar tasavvuf teriminin ebced sırasına göre açıklandığı eser, İbnü'l-Arabî'nin kitaplarını anlamayı kolaylaştırmak amacıyla yazılmıştır. Kâşânî eserin önsözünde kitaplarını tasavvuf terimlerine dayalı olarak yazdığını, bu terimler fazla bilinmediği için böyle bir eseri yazmaya gerek duyduğunu ifade etmiştir (Uludağ, 2002, s. 6).
 10. *Mi'yâr-i Cemâlî ve Miftâh-i Ebû İshâkî (744/1344)*: On dördüncü yüzyılın tanınmış yazar ve şairlerinden Şemsüddîn b. Fahrüddîn Sa'îd Fahrî-i İsfahânî'nin daha çok *Mi'yâr-i Cemâlî* adıyla tanınan bir sözlüğüdür. Kısaca Şems-i Fahrî adıyla tanınan yazar, bu eserinde kendi döneminin ünlü edip ve şairlerinden olan babasının eserlerinden ve ondan yapmış olduğu istifadelere bahsetmektedir. Şems-i Fahrî, eseri İnculular hanedanının tanınmış padişahlarından olan Cemâlüddîn Ebû İshâk-ı İncû'ya takdim etmiştir. *Mi'yâr-i Cemâlî*, edebî ilimlerin şubelerinden aruz, ka-fiye, edebî sanatlar ve sözlük olmak üzere dört bölüm olarak hazırlanmış

bir eser olduğu gibi eserin Farsçadan Farsçaya sözlük kısmı, *Lûgat-i Fûrs* ve *Sihâhu'l-Fûrs*'ten sonra bugüne kadar gelebilmiş en eski Farsça sözlüklerin üçüncüsü kabul edilmektedir (Safa, 1990, s. 1281 & Öz, 2010, s. 36 & Tâcbahş, 2012, s. 40).*

11. *Ferheng-i Lisânü's-Şu'ârâ'* (752-790/-1350-1389 arası): Farsçadan Farsçaya en eski sözlüklerden biri olan sözlük, Fîrûzşâh Tugluk döneminde (752-790/1350-1389) Âşık mahlaslı bir âlim tarafından Hindistan'da yazılmıştır. O dönemde Fîrûzşâh'ın sarayında olan Âşık, bu sözlüğü ona ithaf etmiştir. Sözlük, *Ferheng-i Esedî* ve *Ferheng-i Kavvâs*'ın bazı noksanlıklarını bertaraf etmek için yazılmıştır. Sözlükte, kelimelerin anlamları daha çok vezin kalıplarıyla açıklanmıştır. *Lûgat-i Fûrs-i Esedî-i Tûsî*, *Ferheng-i Kavvâs* ve *Ferheng-i Abdurrahman* sözlükte en çok başvuru kaynaklardandır. Sözlüğün 1915 yılında Nezâr Ahmed tarafından neşri yapılmıştır (Âşık, 1995, s. 1-17).
12. *Mühezzebü'l-Esmâ' fî Mürettebi'l-Hurûf ve'l-Eşyâ'* (VII./XIV. yüzyıl): Mahmud b. 'Ömer b. Mahmûd b. Mansûr el-Kadî ez-Zencî es-Sizcî tarafından kaleme alınan Arapça-Farsça bir sözlüktür. Eserin telif tarihi bilinmemekte ve müellif ile ilgili kaynaklarda çok az bilgi bulunmaktadır. Sözlükte her bir kelimenin Farsça karşılığı verilmiştir. Kitap 28 baba ayrılmıştır ve her bab kendi içinde meftuhu'l-evvel, mazmumu'l-evvel ve meksuru'l-evvel olmak üzere küçük bölümlere ayrılmıştır. Kitabın giriş kısmında ilk bölümde Allah'ın isimleri zikredilmiş ve sonuç kısmında da deyimler için müstakil birkaç bölüm oluşturulmuştur (Münzevî, 1959, s. 131-136).
13. *Uknûmu'l-Acem* (807/1404): Farsçadan Farsçaya bir sözlüktür. Yazarı ve telif tarihi hakkında kesin bir bilgi elde yoktur. İstinsah kayıtlarından da yola çıkılarak 1404 tarihinden önce yazıldığı söylenilebilir. Sözlük yazarları tarafından daha çok *Lugat-i Uknûm-i 'Acem* adıyla anılmıştır. *Uknûmu'l-Acem*'in en önemli özelliği maddelerin büyük bir kısmının Farsça açıklanmış olmasıdır. Sözlük içinde çok az şahid beyit bulunmaktadır (Öz, 2010, s. 85).
14. *el-Kâmûsu'l-Muhît* (813/1410): Fîrûzâbâdî'nin (öl. 817/1415) Arapçadan Arapçaya yazdığı bir sözlüktür. Tam adı *el-Kâmûsu'l-Muhît ve'l-Kabesü'l-vasît el-Câmî' Limâ Zehebe min Lugati'l-'Arab Şemâtî'tîr. el-Kâmûsu'l-Muhît'te* kelimeler Cevherî ekolüne göre sıralanmıştır. Eser üzerine

* Eserin sözlük kısmı sözlük bilimcisi Sâdık Kiyâ tarafından tashih edilerek Tahran Üniversitesi yayınları kapsamında *Mi'yâr-i Cemâli* adıyla 1958 yılında Tahran'da basılmıştır. Diğer bölümlerin tashihi ise tez çalışması kapsamında 2006 yılında Cemşid-i Mezâhîri tarafından İsfahân Üniversitesinde yapılmıştır. Eserin tenkitli metni 2010 yılında Tahran'da Yahya Kârdger tarafından hazırlanmıştır (Tâcbahş, 2012, s. 40-41).

- şerh, haşiye, ihtisar, ikmal, tenkit ve tercüme türü birçok çalışma yapılmıştır. Eserin şerh ve haşiyeleri arasında en önemlisi Murtazâ ez-Zebîdî'nin *Tâcü'l-Arûs min Cevâhiri'l-Kâmûs* adlı eseridir (Kılıç, 2001, s. 287-288). Sözlük Türkçeye de çevrilmiştir. Mütercim Âsım Efendi'nin *el-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi* 2013 yılında Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları tarafından basılmıştır (Mütercim Âsım Efendi, 2013).
15. *Lûgat-ı İbn Melek (Lûgat-ı İbn Firişte) (821/1418 öncesi)*: İbn Firişte veya Firişteoğlu lakabıyla tanınan İbn Melek (öl. 821/1418) tarafından telif edilen en eski Arapça-Türkçe sözlüklerden biridir. *Lûgat-ı Firişteoğlu*, *Lûgat-ı Firişte-zade* ve *Lûgat-ı İbn Firişte* gibi adlarla da tanınır. Müellifin, torunu Abdurrahman için manzum olarak kaleme aldığı eser yirmi iki kıtadan meydana gelmekte ve büyük bir kısmında Kur'an-ı Kerim'de geçen 1528 Arapça kelimenin Türkçe karşılığı verilmektedir. *Sübha-i Sıbyân* ve *Tuhfe-i Vehbî* gibi Arapça-Türkçe sözlüklere öncülük eden eser bazı âlimler tarafından şerhedilmiş veya alfabetik şekilde düzenlenmiştir (Baktır, 1999, s. 175-176).
16. *Risâle-i Nasîr-i Ahmed (822/1419 öncesi)*: Nasır Kadiyüddîn Gunbâzî tarafından derlenen sözlük, 16. yüzyılın meşhur bibliyografik eseri olarak tanınan *Keşfü'z-Zünûn*'da *Risâlati'l-Nasiriyye fî Lûgati'l-Fürs* başlığı altında kayıtlıdır. Eserin *Edâtü'l-Füzalâ*, *Keşfü'l-Lugat*, *Sürûri'nin Mecma'ü'l-Fürs* ve *Ferheng-i Cihân-gîri* gibi sözlüklerde kaynak olarak kullanılmıştır (Baevskii, 2007, s. 98).
17. *Edâtü'l-Fuzelâ (822/1419)*: Kadı Bedr Muhammed Han-ı Dehhâr (öl. 9/15. yüzyıl başları) tarafından telif edilen Farsçadan Farsçaya bir sözlüktür. Bir nüshası British Museum'da mevcuttur. Charles Rieu hazırlamış olduğu fihristte Dehhâr'ın bu sözlüğü iki bölüm halinde Kadir Han adına yazdığını ifade etmiştir. 827/1425 yılında Nasıruddîn'in oğlu Musa tarafından istinsah edilmiştir (Münzevî, 1959, s. 171).
18. *Müfredât (824/1421'den önce)*: *Müfredât*, Germiyanlı şair ve yazar Ahmed-i Dâ'î tarafından çocuklara Farsçayı öğretmek amacıyla yazılmıştır. Eserin ne zaman yazıldığı hakkında kesin bilgi yoktur. Eser, dört bölümden oluşan bir sözlük ve dilbilgisi kitabıdır. Kitabın birinci bölümünde Farsça isimler, ikinci bölümünde fiiller, üçüncü bölümünde isim ve fiil çekimleri, dördüncü bölümde ise edatlar konusuna değinilmiştir. Sözlükte kelimelerin Türkçe karşılıkları satır aralarında verilmiştir. *Müfredât* ilk kez kapsamlı bir şekilde Abdülbaki Çetin tarafından tanıtılmıştır (Öz, 2010, s. 88). Bu eser, *Mecma'u'l-Emsâl*'de en çok yararlanılan eserlerdendir. Sözlük içinde bu esere dört yüzün üzerinde atıf yapılmıştır.

19. *Ferheng-i Zefân-Gûyâ ve Cihân-Pûyâ* (837/1434): Bedruddîn-i İbrâhîm tarafından Hindistan'da 837/1434 yılında telif edilen çok dilli bir sözlüktür. Bu sözlük yaklaşık olarak 5170 kelimeyi ihtiva etmektedir. Yapısının özgünlüğü ile dikkat çeken bir sözlüktür. Sözlük, yedi büyük bölüme ayrılmıştır ve her bölüm kendi içinde farklı başlıklar altında ayrı bir sözlüğü temsil etmektedir. Her bölüm başlangıçta alfabetik olarak sıralanan fasıllardan oluşmaktadır. Bu fasıllar da son harfine göre alfabetik bir sırayı takip eden “bahr”lara ayrılmıştır. Görünüşte Bedruddîn bu terminolojiyi Fahrî Kavvâs ve kelimeleri Arapça tanımlayan *Mukaddimetü'l-Edeb*'in yazarı Zemahşerî'den almıştır. O, seleflerinden farklı olarak sözlüğüne; “Mecazi olarak kullanılan Farsça kelimeler” başlıklı bir bölüm eklemiştir. Bedruddîn sözlüğün giriş kısmında kullandığı kaynaklardan bahsetmemiştir, ancak sözlük içinde Esedî-i Tûsî'nin *Lûgat-i Fûrs*, *Ferheng-nâme-i Fahri Kavvâs*, *Risâle-i Nasîr-i Ahmed* ve *Ferheng-i Firdevsî* gibi sözlükle-re çok sayıda gönderme yapmıştır (Baevskii, 2007, s. 96-98).
20. *Şeref-nâme* (878/1474): İbrâhîm Kıvâm-i Fârûkî'nin kaleme aldığı ve önsözünde bazı Türkçe eklerin açıklamasını içeren *Şeref-nâme* (Akçay, 2010, s. 7), *Şeref-nâme-i Menyerî*, *Ferheng-i İbrâhîmî* veya *Ferheng-i Fârûkî* adlarıyla da tanınmaktadır. Eser 878/1474 yılında tamamlanmış ve Hindistan'ın tanınmış şeyhlerinden biri olan Şerefuddîn Ahmed b. Yahya Menyerî adına ithaf edilmiştir. Bu eserde birçok kelime İran'ın ilk Farsça şiir söyleyen şairlerinden ve *Şeref-nâme*'nin yazıldığı döneme kadar olan Hint şairlerin şiirlerinden şahid beyitlerle örneklenilerek verilmiştir. Bu sözlük birçoğu Farsça olmak üzere yaklaşık olarak on bin kelimeyi ihtiva etmektedir (Debîrân, 2006, s. 11).
21. *Miftâhu'l-Lugat* (896/1491): Mahmûd b. Edhem tarafından telif edilmiştir. Farsça metinlerde yaygın olarak kullanılan kelimeleri içeren bu sözlük Sultan II. Bayezid adına yazılmıştır (Öz, 2010, s. 117).*
22. *Vesîletü'l-Makâsîd* (903/1498): Hatîb Rüstem el-Mevlevî tarafından yazılan bu eserin tam adı *Vesîletü'l-Makâsîd ilâ Ahseni'l-Merâsîd*'tir. Yazarı hakkında bir bilgiye ulaşılamamıştır (Öz, 2010, s. 120-124). Riyâhî, eserinde Mevlevî dervişlerinden biri olan müellifin Konya'da yaşadığını söylemektedir (Riyâhî, 1995, s. 221). *Vesîletü'l-Makâsîd*; Türkçe anlamları satır altlarına yazılmak suretiyle 9972 Farsça kelime ihtiva eden hacimli bir Farsça-Türkçe sözlüktür. Eserdeki Türkçe kelimeler Eski Anadolu Türkçesi söz varlığını içermektedir. Eserde aynı zamanda, Farsça gramerinin Türkçe olarak anlatıldığı 252 beyit bulunmaktadır ve bu

* Huriye Kara tarafından “Şeyh Muhammed b. İbrahim Edhem, *Miftâhü'l-Luga: İnceleme-metin-dizin*” isimli bir tez çalışması yapılmıştır (Öz, 2010, s. 120).

- özellliği ile eser, Anadolu'da yazılan ilk manzum gramer kitaplarından biri olarak kabul görmektedir (Parlak, 2017, s. 21).
23. *Câmi'ü'l-Fürs (907/1501)*: İlk olarak *Câmi'ü'l-Fâris* adıyla Şeyh İmam el-Bardahî tarafından Amîd şehrinde 907/1501 tarihinde yazılmış, Farsça-Türkçe karşılaştırmalı bir sözlüktür. Eser, Türklere Farsçayı etkili ve kolay bir biçimde öğretebilmek amacıyla kaleme alınmıştır (Şahin, 2006, s. 24). *Câmi'ü'l-Fürs* 16. yy. Türkçesinin söz varlığıyla ilgili son derece değerli malzemeler sunmaktadır. Bab ve fasıl düzenine bağlı kalınarak hazırlanan eserde yaklaşık 8000 Farsça isim maddesi ile bu isimlerin Türkçedeki karşılıkları bulunmaktadır. Eserde somut ve soyut çok sayıda kelimelerin yanında yemek isimleri, oyun isimleri, hayvan isimleri özellikle de kuş isimleri önemli bir bölüm oluşturmaktadır (Şahin, 2007, s. 572).
24. *Mü'eyyidü'l-Fuzalâ' (925/1519)*: 16. yüzyılda Hindistan'da yazılmış önemli sözlüklerden biridir. Delhili Muhammed b. Şeyh Lâd-i Dihlevî tarafından hazırlanmıştır. *Mü'eyyidü'l-Fuzalâ'*; Farsça, Arapça ve Türkçe olmak üzere 20.000 madde içeren Farsça açıklamalı bir sözlüktür. Eser; Firdevsî, Nizâmî, Senâî, Hakânî, Enverî, Zâhîr-i Faryâbî, 'Abherî, Hâfız, Selmân-ı Sâvecî, Sa'dî ve Hüsrev-i Dihlevî gibi şairlerin divanlarında ve diğer manzum eserlerinde anlaşılması güç kelimelerin ve beyitlerin anlaşılmasını kolaylaştırmak amacıyla kaleme alınmıştır (Öz, 2010, s. 317).
25. *Dekâyiku'l-Hakâyik (929/1523)*: Kemâl Paşazâde tarafından 929-940/1523-1534 yılları arasında, anlam ve yazılışları bakımından birbirine yakın, eş anlamlı, eş sesli ya da zıt anlamlı Farsça kelimeleri incelemek, kelimelerin anlam farklılıklarını ve mana inceliklerini belirtmek amacıyla hazırlanmış bir sözlüktür (Öz, 2010, s. 71).^{*} Sözlükteki kelimelerin önce okunuşu verilmiş, okunuşlarında farklılık bulunan kelimelerin hareke farklılıkları belirtilerek şahid beyitlerle örneklendirilmiştir. Bazı kelimelerin anlamları açıklanmış ve Türkçe karşılıkları verilmiştir (Karaca, 2002, s. 28).
26. *Ferheng-i Hüseyin-i Vefâ'î* ^{**}(933/1527): Hüseyin-i Vefâî tarafından telif edilen Farsçadan Farsçaya bir sözlüktür. Bu kitap Şah Tahmasb Safevî döneminde yazılmıştır ve nadir bulunan Farsça sözlükler arasında yer almaktadır. Bu kitabın en eski el yazma nüshası şu anda Hindistan'da Ali-ger İslami Üniversitesi kütüphanesinde saklanmaktadır. Bu sözlük oluşturulurken *Ferheng-i Sıhahü'l-Fürs*, *Risâle-i Şems-i Fahrî* ve *Ferheng-i Mevlânâ Şemseddin Muhammed-i Keşmîrî* isimli sözlüklerden yararla-

* Bu eser üzerine Abdullah Karaca Prof. Dr. Adnan Karaismailoğlu'nun danışmanlığında "*Kemal Paşazâde'nin Dekâyiku'l-Hakâyik*" isimli Yüksek Lisans Tez çalışması yapmıştır.

** Bu sözlük üzerine İran'da Allame Tabâtabâî Üniversitesinde Nedâ Kâfi tarafından 2013 yılında "*Tahkik ve Tashîh-i Risâle-i Hüseyin-i Vefâî*" isimli bir yüksek lisans tez çalışması yapılmıştır.

nılmıştır. Sözlüğün en önemli kaynağı ise *Sihahü'l-Fürs*'tür. *Ferheng-i Vefâi*'de Emîr Hüsrev, Hasan-i Dihlevî, Hâfız-ı Şîrâzî, Selmân-ı Sâvecî ve Mevlânâ Câmî gibi İran şairlerinin şiirlerinden iktibaslar mevcuttur. *Ferheng-i Vefâi* tertip olarak *Sihahü'l-Fürs* esasına göre hazırlanmıştır. Sözlük alfabetik sıraya göre düzenlenmiş yirmi beş babdan oluşmaktadır. Her bab kendi içinde birkaç bölüme ayrılmıştır. Bu yirmi beş babda 451 bölüm ve 2425 kelime mevcuttur (Ahmed & Abbas, 2007, s. 195-202). Eserin adı *Mecma'u'l-Emsâl* içinde *Risâle-i Hüseyin-i Vefâi* olarak da geçmektedir.

27. *Lügat-i Ni'metullâh* (947/1541): Sözlüğün yazarı Ni'metullâh'ın asıl adı Halîl-i Sûfî'dir. Eser, müellif nüshasındaki kayda göre 947/1541 Zilhicce ayının başlarında tamamlanmıştır. *Ni'metullâh Lügati* üç bölümden oluşur. Müellif daha önce yazılmış sözlüklerin tertibini görmüş ve mukaddimesinde belirttiği üzere *Uknûm-ı Acem*'in tertibine uyarak birinci bölümü mastarlara ayırmış; ikinci bölümde Farsça dilbilgisi kurallarını anlatmış; üçüncü bölümde ise diğer kelime gruplarına yer vermiştir (Ni'metullâh Ahmed, 2015, s. 9-11).*
28. *Mirkâtü'l-Lüga* (948/1542 öncesi): Abdullah Kestelî tarafından yazılan Arapça-Türkçe bir sözlüktür. 30.000 civarında kelimeyi ihtiva etmektedir. Yazar bu kelimelerin 14.000 kadarını Cevherî'nin *es-Sihâh fi'l-Luga* isimli eserinden 16.000 kadarını da Fîrûzâbâdî'nin *el-Kâmûsü'l-Muhîr*'inden almıştır. Yazar kelimelerin Türkçe karşılıklarını da vermiştir (Yüce, 1988, s. 112-113). Bu esere *Mecma'u'l-Emsâl*'de sadece bir maddede atıf yapılmıştır.
29. *Ahterî-i Kebîr* (952/1545): Bu kitap, Ahterî Muslihuddin Mustafa b. Şemseddin el-Karahisarî (öl. 986/1587) tarafından 952/1545 tarihinde telif edilmiş Arapça-Türkçe bir sözlüktür. Ahterî'nin belli başlı Arapça kaynaklardan faydalanarak tamamladığı eser, yaklaşık olarak 24.497 kelimeyi ihtiva etmektedir (Ahterî Mustafa Efendi, 2009, s. 16-17).
30. *Lügat-i Mahmudiyye* (962/1553): 26 varaktan oluşan eser Arapça-Türkçe küçük bir manzum sözlüktür. 1553 yılında telif edilen ve 572 beyiti ihtiva eden eser, Hasan b. Ali tarafından istinsah edilmiştir. Eser *Firişteoğlu Lügatı*'ndan istifade edilerek hazırlanmıştır (Akçay, 2010, s. 48).
31. *et-Ta'rîfât* (975/1566**): İslami ilimler alanında kendi devrine kadar yazılmış belli başlı eserlerden derleme yoluyla meydana getirilen bu sözlük, Seyyid Şerîf el-Cürcânî tarafından yazılmıştır. Talebelere kolaylık sağla-

* Bu eser, Türkiye Türkçesinin Tarihî Sözlüğü Projesi kapsamında Prof. Dr. Adnan İnce tarafından 2011 yılında Gazimağusa'da hazırlanmış ve 2015 yılında Türk Dil Kurumu tarafından Ankara'da basılmıştır.

** Süleymaniye Kütüphanesi, Yazma Bağışlar, nr.1249.

mak amacıyla alfabetik olarak hazırlanan eser; tefsir, hadis, fıkıh, kelam, tasavvuf, Arap dili ve edebiyatı, felsefe, mantık, matematik, astronomi, tıp gibi ilimlerde kullanılan önemli terimleri ihtiva etmektedir (Gümüş, 2011, s. 29).*

32. *Ferheng-i Mîrzâ İbrâhîm (986/1578)*: Mîrzâ Zahirüddîn İbrâhîm-i İsfehânî (öl. 989/1582) tarafından telif edilen bir sözlüktür. Mîrzâ İbrâhîm Şah İsmail-i Safevî'nin veziri Mîrzâ Şah Hüseyin-i Safevî'nin oğludur. Mîrzâ İbrâhîm, sözlüğünde Firdevsî, Enverî, Zahîr-i Faryâbî ve Kemâluddîn İsmâîl gibi şairlerden şahid beyitler vermiştir. Yazar, sözlüğün tertibinde *Sihâhü'l-Fürs*'ün yazarı Muhammed b. Şah Nahcivân'ın üslubundan yararlanmış ve *Mecma'ü'l-Fürs-i Sürûrî*, *Ferheng-i Cihân-gîrî*, *Burhân-ı Kâtî* ve *Giyâsü'l-Lügat* gibi kendinden sonraki sözlüklere kaynaklık etmiştir (Siyâkî, 1989, s. 82).
33. *Deşîşe / Tuhfetü's-Seniyye (988/1580)*: Daha çok *Tuhfetü's-Seniyye* ve *Lüगत-i Deşîşe* adlarıyla bilinen *Tuhfetü's-Seniyye ile'l-Hazreti'l-Haseniyye*, Deşîşî lakabıyla tanınmış Mehmed b. Mustafa b. Lütfullâh tarafından hazırlanmış mensur Farsça-Türkçe bir sözlüktür. *Tuhfetü's-Seniyye*, meşhur adıyla *Lüगत-i Deşîşe*, 988/1580 yılında tamamlanarak III. Murad (1574/1595) döneminde, 1577-1590 tarihleri arasında Mısır beylerbeyi olan Sokulluzâde Hasan Paşa'ya ithaf edilmiştir. Deşîşî Mehmed b. Mustafa sözlüğüne uzun bir mukaddime yazmış ve mukaddime eserini yazılış sebebi, tertibi ve kaynakları hakkında bilgiler verilmiştir (Öz, 1999a, s. 127-128).
34. *Masâdir-ı Elsine-i Erba'a (1000/1591)*: Muhammed Muhyî-i Gülşenî (öl. 1013/1603) bu risaleyi, oğulları Muhammed, Mustafa, Ahmed ve Hasan'ın Bâleybeni öğrenmelerine yardımcı olması için telif etmiştir. Farsça mastarların alfabetik sıraya göre madde başı yapıldığı risalede, sırasıyla Türkçe, Arapça ve Bâleybelen karşılıkları verilmiştir. Maksat, Bâleybelende kullanım sıklığı esas alınan mastarları ilk düzeyde öğretmektir. Eserde toplamda 396 Farsça mastarın Türkçe, Arapça ve Bâleybelen karşılıkları verilmiştir (Muhyî-i Gülşenî, 2005, s. 77).
35. *Câmi'u'l-Lügât (1008/1599)*: Farsça manzum bir sözlük olan *Câmi'u'l-Lügât* Niyâzî-i Hicâzî (veya Niyâzî-i Buhârî) isimli bir edip tarafından hicri onuncu yüzyılın ikinci yarısında telif edilmiştir. Bu sözlük 162 kıta, 611 beyt ve 8 aruz bahrinde söylenmiş yaklaşık olarak 1600 Arapça ve Farsça

* *et-Ta'rifât*'ın Türkiye kütüphanelerinde ve dünyanın belli başlı kütüphanelerinde birçok yazması bulunmaktadır. İlk defa Arapça metni ve Fransızca tercümesiyle birlikte Silvestre de Sacy tarafından Paris'te 1818 yılında yayımlanan eser, daha sonra çeşitli yerlerde neşredilmiştir. Eseri Umrân Alizâde (Tebriz 1360/1981), Hasan Seyyid Arab ve Sîmâ Nurbahş Farsçaya (Tahran 1377/1998), Maurice Gloton Fransızca'ya (Beyrouth 2006) ve Arif Erkan, "*Arapça-Türkçe Terimler Sözlüğü Kitâbü't-Ta'rifât*" (İstanbul 1993) ismiyle Türkçeye çevirmiştir (Gümüş, 2011, s. 30).

kelimeyi ihtiva etmektedir. Bu sözlüğün en önemli özelliklerinden birisi, bazı kelimelerin ve terkiyatların tanımlanmasında yazarın kendi yaşadığı dönemde o bölgenin tabii dilini göstermesi ve kullanmasıdır. Sözlüğün en önemli kaynakları; *Şeref-nâme-i Menyeri (Ferheng-i İbrâhîmî)* ve *Sihâhu'l-Fürs*'tür. *Câmi'u'l-Lügât*'ın bilinen tek nüshası Medrese-i Ali Sipah-sâlâr Kütüphanesi'nde 3113/6 numarada kayıtlıdır (Hicâzî, 2011).

36. *Mecma'u'l-Fürs (1008/1599-1600)*: On yedinci yüzyılda yaşamış Sürûrî mahlaslı Muhammed-i Kâşânî tarafından yazılan *Mecma'u'l-Fürs*, *Ferheng-i Sürûrî* ve *Lügat-i Fürs-i Sürûrî* adlarıyla da bilinir ve Farsçanın muteber sözlükleri arasında yer alır (Öz, 2010, s. 37). Sürûrî'nin yaklaşık 6000 kelime içeren *Mecma'u'l-Fürs*'ünde, eski İran şairlerinin kullandığı, fakat 11./17. yüzyılda nadiren rastlanan Farsça sözlere de yer verilmesi, kelimelerin İran'ın çeşitli bölgelerindeki lehçelere göre telaffuzlarının kaydedilmesi ve Sa'dî, Firdevsî, Dakîkî, Unsurî, Ferruhî-i Sîstânî, Sûzânî, Senâî, Evhadüddîn-i Enverî gibi şairlerin şiirlerinden örnekler verilmesi bakımından önem taşımakla birlikte Farsça sözlük yazarlığının İran'dan Hindistan'a kaydığı bir dönemde İran'da kaleme alınan son klasik eserlerden biri olması açısından da önemli bir yere sahiptir. *Mecma'u'l-Fürs*, Ebû Hafs Hakîm b. Ahvâs-i Suğdî-i Semerkandî'nin 3./9. yüzyıllarda yazılan, günümüzde elde bulunmayan *Ferheng-i Sugdî* adlı eserinin kullanılması ve bu eserden alıntılara yer verilmesi açısından ayrıca dikkate değerdir (Dilek, 2010, s. 174).
37. *Düstûru'l-Amel (1016/1607)*: Mehmed Riyâzî Efendi (öl.1054/1644) tarafından 1607 yılında telif edildiği tahmin edilen Farsçadan Türkçeye örnekli bir deyimler sözlüğüdür. *Düstûru'l-Amel*, deyim sözlüğü yazma geleneğinin bir başlangıcı olmuş ve bu gelenek daha sonraki yıllarda da Hasan Şu'ûrî ve Mîrek Muhammed Nakşbendî gibi sözlük yazarları tarafından takip edilmiştir. Eser dibace ve sözlük olmak üzere iki bölümden meydana gelmiştir. Riyâzî sözlükte İran şairlerinin şiirlerinde kullandıkları deyim ve atasözlerini toplamıştır. Deyimlerin sıralanmasında madde başlarında alfabetik bir sıra takip edilen sözlükte yaklaşık 1100 civarında deyim bulunmaktadır (Açıkgöz, 1988, s. 2).*
38. *Ferheng-i Cihân-gîrî (1017/1608)*: Farsçanın Hindistan sahasında yazılmış ilk kapsamlı sözlüğü olan *Ferheng-i Cihân-gîrî*, Hindistan'a yerleşmiş İran asıllı dilcilerden Cemâlüddîn Huseyn b. Fahrüddîn Hasan Âncû-yi Şîrâzî (öl. 1035/1626) tarafından yazılmıştır. Ferit Devellioğlu, bu eserin 1608 yılında Cihangir devrinde tamamlandığını belirtmiştir. *Ferheng-i Cihân-gîrî*, giriş bölümünde adları zikredilen kırk dört sözlüğün yanı sıra,

* Bu eser ile ilgili olarak Namık Açıkgöz'ün yayımlanmamış bir doktora tez çalışması bulunmaktadır.

- manzum ve mensur metinler; Gazne, Kâbil, Horasan ve Bedahşan bölgesi şivelerinden ve sözlü kaynaklardan yararlanılarak hazırlanmış ve uzun süren derleme çalışmaları sonucunda ortaya çıkmış bir sözlüktür. *Ferheng-i Cihân-gîrî* ilk kez Encümen-i Âsyâ-i Bengal tarafından 1293/1876 yılında Lucknow'da taşbaskı olarak, daha sonra da Rahîm-i 'Afîfî tarafından 1351-1354/1972-1975 yılları arasında Meşhed'de üç cilt halinde yayımlanmıştır (Öz, 2010, s. 38) (Devellioğlu, 1993).
39. *Nevâdirü'l-Emsâl (1020/1611)*: Farsça-Türkçe deyimler sözlüğüdür. Taşkentli Mîrek Muhammed Nakşbendî tarafından Şiraz'da yazılmıştır. *Nevâdirü'l-Emsâl*, Farsça deyim, atasözü ve kinayelerin Türkçe açıklamalarını içeren bir sözlüktür. Mehmed Riyâzî Efendi'nin *Düstûru'l-'Amel*'ine zeyl olarak yazılmıştır, ancak içeriği *Düstûru'l-'Amel*'den daha zengindir (Öz, 2010, s. 185-186). Eserde atasözü, kinaye ve deyim türündeki maddeler ilk hafleri esas alınarak bablara ayrılmış ve bablar alfabetik olarak sıralanmıştır. Sözlük hazırlanırken Farsça yazmış birçok şairin divanı taranmış ve bu şairlere ait gazel, kaside, rubai ve tek beyitlerde tespit edilen deyim, kinaye ve atasözü haline gelmiş beyitler esere alınmıştır (Yıldız, 2017, s. 2).
40. *Keşfu'l-Lugât ve'l-İstılâhât (1060/1650)*: Eserin yazarı Hindistan bölgesinden Abdurrahmân b. Ahmed Suribihari'dir. 11./17. yüzyılda kaleme alınan ve önemli sözlüklerden biri olan *Keşfu'l-Lugât ve'l-İstılâhât*, tasavvufî eserlerde geçen Arapça, Farsça özel kavramlar ve bazı bilim dallarındaki teknik terimlerin açıklamalarını ihtiva etmektedir. 1060/1650 yılında tamamlanan eserin hazırlanmasında bazı Farsça sözlüklerden ve tasavvuf konulu eserlerden yararlanılmıştır (Yıldırım, 2012, s. 386).
41. *Burhân-ı Kâtî' (1065/1655)*: Muhammed Hüseyin b. Halef et-Tebrizî'nin Farsçadan Farsçaya yazdığı bir sözlüktür. Hindistan'da Tuğlukiye hanedanının yıkılışından ve topraklarının bölünmesinden sonra o topraklarda hâkimiyeti ele geçiren birkaç hanedandan biri olan ve Fars edebiyatına büyük hizmetlerde bulunan Gulkende'nin Kutubşâhiler hanedanından Sultan Abdullah adına 1062/1655 yılında yazılmıştır. Sözlük, Mîr Cemâleddin b. Fahreddîn-i Şîrâzî'nin *Ferheng-i Cihân-gîrî*, Sürûrî-i Kâşânî'nin *Mecma'u'l-Fürs (Ferheng-i Sürûrî)*, Takî-i Evhadî'nin *Sürme-i Süleymânî*, Hüseyin-i Ensârî'nin *Sihâhu'l-Edviye* adlı eserlerine dayanmakla birlikte bunların dışında başka kaynaklardan da faydalandığı anlaşılmaktadır. *Burhân-ı Kâtî*'nin birçok baskısı yapılmıştır (Mütercim Âsım Efendi, 2009).*

* Muhammed Muîn tarafından 1330/1951 yılında önce dört cilt, daha sonra 1342/1963 yılında beş cilt halinde Tahran'da yayımlanmıştır. Mevlevî Bediüddin, Abdullah ve Mücibürrahman gibi müelliflerle birlikte Abdülmecid Kâimmakâmî tarafından "*Mülhakât-ı Burhân*" adıyla bir zeyli yazılan *Burhân-ı Kâtî*'i Mütercim Âsım birtakım eklemelerle birlikte "*Tibyân-ı Nâfi' der Terceme-i Burhân-ı Kâtî*" adıyla Türkçeye çevirmiştir (Demiroğlu, 1992, s. 433)

42. *Ferheng-i Letâ'ifu'l-Lugât* (1075/1666): 'Abdu'l-Latîf b. 'Abdu'llâh 'Ab-basî (öl. 1078) tarafından yazılan Mevlânâ'nın *Mesnevî*'sinin deyimlerini ve kelimelerini içeren bir sözlüktür. Müellif sözlüğü hazırlarken *Ferheng-i Cihân-girî*, *Kenzü'l-Lugât* ve *Kâmûs* gibi sözlüklerden yararlanmıştır. Aynı zamanda sözlükte Türkçe, Farsça, Arapça ve Süryanice kelimelere de yer verilmiştir. Tahran'ın çeşitli kütüphanelerinde sözlüğün birçok nüshası mevcuttur (Tâvûsî, Mâhûzî, & Gulâmî, 2014, s. 62).
43. *Lûgat-i Şâh-nâme* (1069/1659): Abdülkâdir el-Bağdâdî'nin, *Şâh-nâme*'de anlaşılmayan bazı kelimeler için yazdığı Farsça-Türkçe bir sözlüktür. Müellif eserde *Şâh-nâme*'nin kelime kadrosunu incelerken açıklanması gereken Farsça kelimelere, ülke ve yer adlarına, ayrıca nadir kelimelere yer vermiştir. Bazı kelimelerin gramer özellikleri hakkında bilgi vermiş, ayrıca bazı kelimeleri açıklarken örnek beyitler yazmıştır. Bu çalışma 1895 yılında Rusya'nın Petersburg şehrinde Carolus Salemann tarafından *Lexicon Şahnamianum* adıyla yayımlanmıştır (Kanar, 2010, s. 290).
44. *Tuhfetü'l-Emsâl* (1082/1671): Özet olarak hazırlanmış bir Farsça-Türkçe deyimler sözlüğüdür. Dervîş Hasan Hüsâmî (öl. 1086/1676) tarafından yazılmıştır. Kaynaklarda yazar hakkında çok az bilgi mevcuttur. Sözlükte kinaye ve deyim türündeki kelimeler derlenmiş ve bunların kullanıldıkları yerlere işaret edilmiştir. Sözlükte *Edât-ı Fuzelâ*, *Şeref-nâme-i Yezdî*, *Mecma'u'l-Fürs*, *Düstûru'l-Amel*, *Nevâdirü'l-Emsâl* Hüsâmî'nin en çok kullandığı eserlerdir. Sözlükte 1357 kelime bulunmaktadır (Kılıç, 2019, s. 17-22).
45. *Lisânü'l-Acem* (*Ferheng-i Şu'ûrî*) (1092/1682): 17. yüzyılda Hasan Şu'ûrî tarafından kaleme alınan *Ferheng-i Şu'ûrî*, Farsça-Türkçe sözlük geleneğinin önemli bir halkasını oluşturmaktadır. Eserin adı *Ferheng-i Şu'ûrî*, *Lisânü'l-Acem* ve *Nevâlü'l-Fuzalâ* olmak üzere üç farklı şekilde anılır. Eser bir mukaddime, iki defter ve bir hatimeden oluşur. *Ferheng-i Şu'ûrî*'de lûgat bilgisinin yanısıra tarih, coğrafya, mitoloji, tıp ve musiki gibi ilimlere dair bilgiler de bulunmaktadır. 22.550 madde başı kelimeye verilen mısra, beyit, kıta, mesnevi, nazm ve rubai başlıklı 22.450 şahid vardır (Şu'ûrî, 2019, s. 22-36).*
46. *es-Sâmî fi'l-Esâmî* (1104/1695): Eser Ahmed b. Muhammed Meydânî tarafından 1104/1695 yılında yazılmıştır. Eser Arapçadan Farsçaya bir sözlük olup dinî tabir ve kelimeler, canlılar, semavi varlıklar ve dünyevi varlıklar olmak üzere dört bölüm halinde düzenlenmiştir. Eseri Muhammed Mûsâ Hindâvî 1967 yılında Kahire'de ve Muhammed Debîr 1975 yılında

* Bu eser dört cilt halinde Ozan Yılmaz tarafından hazırlanmış ve "*Şu'ûrî Hasan Efendi, Lisânü'l-Acem-Ferheng-i Şu'ûrî*" ismiyle Türkiye Yazma Eserler Kurumu tarafından 2019 yılında basılmıştır.

Tahran'da yayımlanmıştır. Meydânî'nin oğlu Ebû Sa'd Saîd'in *el-Esmâ' fi'l-Esâmî* isimli eserinin bu kitabın Cevherî'nin *es-Sıhah*'ına göre tertip edilmiş bir özeti olabileceği belirtilmektedir (Tüccar, 2004, s. 502).

47. *Tâcü'l-Esmâi fi'l-Lüga* (?): Müellifi ve telif tarihi bilinmeyen bu eser tek bir cilttir. Müellif bu kitapta Zemahşerî'ye, Meydânî'nin *es-Sâmî* isimli kitabına ve Cevherî'nin *Sıhah*'ına ait isimleri derleyerek *Sıhah*'ın tertibi-ne göre düzenlemiştir (Çelebi, 2010, s. 255).
48. *Mecmû'atu'l-Istılâhât* (?): Hâlis İbrâhîm Efendi sözlük içinde bu eseri Beşiktaş Şeyhi Memiş Efendi'nin tertip ettiğini kaydetmiştir.** Bunun dışında bu eserle ilgili bilgiye ulaşamamıştır.
49. *Müşkilât* (?): *Mecma'u'l-Emsâl*'de bu esere çok sayıda atıf yapılmıştır. Eserde toplamda 230 yerde sadece *Müşkilât* adıyla atıfta bulunulmuştur. *Müşkilât-i Mevlânâ Hüseyin-i Vefâi*, *Şerh-i Müşkilât-i 'Orfî* şeklindeki atıfların aidiyetliği ve eserlerin niteliğiyle ilgili bilgiler malumdur, ancak sadece *Müşkilât* olarak yapılan atıflarda eserin niteliği belli değildir. Sadece bu eserle ilgili olarak *Ferheng-i Şu'ûrî*'deki "...*Ahmed bin İsmâ'il'in Müşkilât nâm kitâbında böyle menkûldür*" (Şu'ûrî, 1743, yp.110b) açıklaması dışında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Ancak *Mecma'u'l-Emsâl*'in genelinde bu aidiyetle yapılan atıflara bakıldığında eserin bir sözlük olması ihtimali fazladır.

2. Mesneviler

1. *Tuhfetü'l-'Irâkeyn* (552/1157): İran edebiyatının tanınmış şairlerinden biri olan Hâkânî (öl. 595/1199) tarafından kaleme alınan meşhur bir mesnevidir. Hakânî, eserinde hac dönüşünden sonra gittiği Irak-ı 'Arab ile Irak-ı 'Acem seyahatini, orada görüştüğü ileri gelenleri ve bilginleri anlatmaktadır. Hakânî eserini kırk gün içinde tamamlamış ve eseri Musul Emîri Cemâlüddin Ebû Ca'fer Muhammed Mavsili'ye ithaf etmiştir. Çeşitli baskıları yapılan eser son olarak Yahyâ Karîb tarafından 1333/1954 yılında Tahran'da yayımlanmıştır (Ateş, 1968, s. 57-59).
2. *Mahzenü'l-Esrâr* (570-572/1174-1176): Nizâmî-i Gencevî tarafından Mengüçöklüler'den Erzincan hâkimi Fahreddin Behram Şah adına telif edilmiştir. "Müfteilün müfteilün fâilün" vezniyle yazılan mesnevi yaklaşık 2400 beyitten oluşmaktadır. Nizâmî, bu eserinde Gazneli Senâî'nin

* Şeyhî (öl. 1136/1723-24): Eyüp'te doğmuştur. Asıl adı Mehmet olup, Safayî'de Memiş, Râmiz'de ise Muhsin Efendi diye tanındığı belirtilmiştir. Beşiktaş mevlevihanesi şeyhi Yusuf Dede'nin terbiyesinde yetişmiş ve onun ölümünden sonra 1080/1669-70 yılında Beşiktaş mevlevihanesi şeyhi olmuştur. Burada 56 yıl boyunca şeyhlik yapmıştır (İpekten, İsen, Toparlı, Okçu, & Karabey, 1988, s. 483).

** yp: 279a

Hadikatü'l-Hakika adlı tasavvufî mesnevisinden esinlenmiş ve eserini münacat, na't ve Behram Şah'a övgü kısımlarından sonra, "makale" başlığı altında yirmi bölüme taksim etmiştir (Kanar, 2007, s. 184).*

3. *Subhatü'l-Ebrâr* (887/1482): İranın mutasavvuf şairlerinden Abdurrahman Câmî'nin (öl. 898/1492) yedi mesnevisinden biridir. Bu eser Nizâmî-i Gencevî'nin *Mahzenü'l-Esrâr*'ına nazire olarak yazılmıştır. Sultan Hüseyin Baykara'ya ithaf edilen bu eser 887/1482 yılında telif edilmiştir (Turgut, 2013, s. 40). Şairin remel bahrinde kırk bölümde tertip ettiği ve her bir bölümde tasavvufî, dinî ve ahlaki esasları hikâyeler ve temsiller getirerek ele aldığı bir manzumedir (Câmî, 2001, s. 36).**
4. *Sâkî-nâme-i Zuhûrî* (1025/1616): Zuhûrî-i Tûrşîzî tarafından II. Burhân Nizâmşah adına kaleme alınan en tanınmış mesnevidir. "Feûlün feûlün feûl" vezninde yazılan mesnevinin beyit sayısı nüshalara göre 4000 ile 4500 arasında değişiklik göstermektedir. Zuhûrî bu mesnevisinde kayınpederi Melik-i Kummî ile Safevî Sultanı Şah I. Abbas'ın da adlarını zikredip kendilerine övgüde bulunmuştur. Hindistan'da çeşitli baskıları yapılan eser İran'da olduğundan daha çok tanınmış ve oldukça ilgi görmüştür (Şimşekler, 2013, s. 505).

3. Şerhler

1. *Şerhu'l-Mufasssal* (606-749/1210-1349 arası): *el-Mufasssal* Zemahşerî'nin (öl. 538/1144) Arap gramerine dair yazdığı bir eserdir. Zemahşerî'nin bu eserine oldukça ilgi gösterilmiş, birçok şerh yapılmıştır. Aynı zamanda onun eserinden birçok âlim de yararlanmış ve iktibaslar yapmıştır. *Mufasssal*'ın birçok şerhi bulunmaktadır; bazıları şunlardır: Ebu'l-Beka 'Abdullah b. El-Hüseyin el-'Akberî (öl. 616/1219) *el-Î dâh*. Kâsım b. Hüseyin b. Ahmed el-Hârezmî (öl. 617/1220) *Mufasssal*'ın şerhine *et-Tahrîr* adını vermiştir. Ahmed b. Ebû Bekir b. Ebû Muhammed el-Hârezmî (öl. 620/1223)'nin şerhinin adı *Şerhu Mufasssal*'dır. 'Ali b. Muhammed b. 'Abdussamed es-Sehâvî (öl. 643/1246)'nin *Mufasssal*'a yaptığı iki şerh vardır. Muvaffakuddin Ebu'l-Bekâ Ya'îş b. 'Ali de *Mufasssal*'a şerh yazmıştır. Onun şerhi oldukça hacimli bir eserdir. Ebu 'Abdullah Muhammed b.

* 1869'da Caunpur'da taş baskısı yapılan eser, Vahîd-i Destgirdî (Tahran 1313/1934), Rus müsteşriki Evgenii E. Berthels'in tashihiyle Abdülkerîm Ali b. Alizâde (Bakü 1960) ve Hüseyin Pejmân Bahtiyârî (Tahran 1344/1965) tarafından yayına hazırlanmıştır. *Mahzenü'l-Esrâr*, ilk olarak 14. yüzyılda yaşamış ve "Türkî-gûy" diye de anılan Haydar Hârizmî tarafından nazire, taklit ve tercüme yoluyla Türkçeye çevrilmiştir. 1946 yılında da M. Nuri Gençosman tarafından Türkçeye çevirisi yapılmıştır. Eserin ayrıca pekçok dile çevirisi yapılmış ve eser üzerine şerhler kaleme alınmıştır (Kanar, 2007, s. 184).

** Bu eser Hicabi Kurlangıç'ın çevirisiyle 2011 yılında Kurtuba yayınları tarafından İstanbul'da basılmıştır (Câmî, 2011).

- ‘Abdullah b. Mâlik, (öl. 672/1274) *el-Mufasssal fî Nazmi’l-Mufasssal* isimli bir şerh yazmıştır. *Mufasssal*’ın bir şerhini de Bedruddîn Hasan b. Kâsım el-Murâdî el-Havrânî (öl. 749/1349) yazmıştır (Çiçek, 2015, s. 293-294). Müellif *Mecma’u’l-Emsâl*’de kaynağın ismini sadece *Şerhu’l-Mufasssal* olarak belirttiği için müellifin hangi *Mufasssal* şerhini kullandığı tespit edilememiştir. Kaynak ismi sözlükte sadece iki yerde geçmektedir.
2. *Şerhu’l-Kânûn* (682/1283): İbn-i Sînân’ın *el-Kânûn*’u için yazılmış *el-Külliyyât* kısmı başta olmak üzere basit ve mürekkep ilaçlar, baştan ayağa kadar olan hastalıklar ve belli organlara has olmayan hastalıklar konusunda yazılmış dört kitaplık bir şerhtir. İslam dünyasında *el-Kânûn*’un *el-Külliyyât* kısmına şerh yazılması geleneği oldukça yaygındır (Kahya, 2000, s. 176). Eser üzerine yapılan bazı şerhler: Kutbüddîn-i Şîrâzî (öl. 710/1311) tarafından yapılan şerhe, *et-Tuhfetü’s-Sa’diyye* ve *Nüzhetü’l-Hukemâ ve Ravzatü’l-Etubba* gibi isimler verilmesine rağmen, birçok kaynakta *Şerhu’l-Kânûn*, *Şerhu Külliyyati’l-Kânûn* isimleriyle yer almıştır. Bu şerh, bilim çevrelerinde *el-Kânûn* şerhlerinin en önemlilerinden biri kabul edilmektedir. Bunun dışında Ebû Abdullah Fahreddin Muhammed b. Ömer er-Râzî (öl. 606/1210), Kutbüddîn İbrahim el-Mısrî (öl. 618/1221), Refiüddin Abdülaziz b. Abdülvâhid el-Cîlî (öl. 641/1244), Efdalüddin Muhammed b. Nâmâver b. Abdilmelik el-Honcî (öl. 646/1248), Necmüddin Ahmed b. Ebîbekr b. Muhammed en-Nahcivânî (öl. 651/1253). Bunların dışında İbnü’n-Nefîs diye meşhur olan Ebü’l-Hasen Alâüddîn Alî b. Ebi’l-Hazm el-Kareşî (öl. 687/1288), Ya’kûb b. İshak es-Sâmîrî el-Mütetabbib (öl. 681/1282) ve İbnü’l-Kuf künyesiyle tanınan Emînüddeve Ebü’l-Ferec b. Ya’kûb b. İshâk el-Mesîhî (öl. 685/1286)’nin de şerhleri vardır (Meydan, 2019, s. 126-128). Müellif *Mecma’u’l-Emsâl*’de tam olarak hangi şerhten yararlandığını belirtmediği için müellifin kullandığı şerh ile ilgili kesin bir hüküm verememekteyiz.
 3. *el-Misbâh fî Şerhi’l-Miftâh* (803/1401): Seyyid eş-Şerîf el-Cürcânî (öl. 816/1413) tarafından Sekkâkî’nin Arap diline dair *Miftâhu’l-‘Ulûm* isimindeki eserinin belagat kısmına yapılan şerhtir. “*Miftâhu’l-‘Ulûm*’un en güzel üç şerhinden biri olarak kabul edilen bu eseri Cürcânî, Semerkant’ta ders okuturken talebelerin isteği üzerine 803/1401 tarihinde kaleme almıştır. Sekkâkî’nin *Miftâhu’l-‘Ulûm* adına yapılan üç önemli şerhten diğer ikisi ise; Kutbüddîn eş-Şîrâzî (öl. 710/1310)’nin *Miftâhu’l-Miftâh* ve et-Teftâzânî (öl. 792/1390)’nin *Şerhu’l-Kısmi’s-Sâlis mine’l-Miftâh* isimli şerhleridir (Çelik, 2009, s. 50).
 4. *Abdurrahmân Câmî’nin Kasîde-i Bürde Tercümesi* (898/1492 öncesi): Ünlü Mısırlı şair ve sufi Muhammed b. Saîd el-Busîrî’nin (öl. 695/1296) Hz. Peygamber için yazdığı ve *Kasîde-i Bür’e* adıyla da bilinen ünlü ka-

sideye Abdurrahmân Câmî tarafından yazılan şerhtir (Nâci, 2014, s. 493). Eserin telif tarihi hakkında da kesin bilgi bulunmamaktadır.

5. *Şerh-i Gülistân-ı Sûdî (1004/1595)*: Sûdî'nin *Gülistân Şerhi*, İranlı meşhur şair Sa'dî-i Şîrâzî'nin *Gülistân* isimli eserini şerh etmek amacıyla kaleme alınmış bir metindir. Eser, 16. yüzyıla damgasını vuran şerh faaliyetleri içerisinde ilk sırada gelir. Sûdî, *Gülistân*'ı parça parça şerh ederken, kelimelerin lügat anlamlarını vermiş, gramer özelliklerine değinmiş, edebi sanatlar hakkında değerlendirmelerde bulunmuştur (Yılmaz, 2008).
6. *Şehrî ve Güli (1022/1613)*: Mîrek Muhammed Nakşbendî tarafından yazılan ve Farsça kaside, gazel, rubai, kıta ve mesnevilerde anlaşılmasında güçlük çekilen beyitlerin veya manzumelerin açıklamalarını yapan bir şerhtir. Mîrek Muhammed Nakşbendî, *Nevâdirü'l-Emsâl* adlı Farsça-Türkçe sözlüğünü hazırlarken derlediği edebî manzumeleri sözlüğünden iki yıl sonra telif ettiği *Şehrî ve Güli*'de kullanmıştır. Mîrek, *Şehrî ve Güli*'yi 1022/1613 tarihinde Zigetvar şehrinde Kanunî Sultan Süleyman için inşa edilen bir türbede tamamlamıştır (Kahraman & Öz, 2012). Müellifin sözlük içinde en çok atıf yaptığı eserlerden biridir. *Mecma'u'l-Emsâl*'de bu esere 265'in üzerinde atıf yapılmıştır.
7. *Şerh-i Müşkilât-i 'Örfî (1085/1674 öncesi)*: Divan şairi Neşâtî (öl. 1085/1674) tarafından yazılmıştır. Sebk-i Hindî üslubunun güçlü temsilcilerinden olan Örfî-i Şîrâzî'nin bazı güç beyitlerini açıklamak üzere kaleme alınan bu küçük eserin yazma nüshaları İstanbul Üniversitesi ve Süleymaniye kütüphanelerinde kayıtlıdır. Neşâtî'nin Fars dili ve edebiyatına özellikle de sebk-i Hindî üslubuna olan hâkimiyetini gösteren eseri Turgut Karabey ve Mehmet Atalay tarafından 1999 yılında Erzurum'da yayımlanmıştır (Kaya, 2007, s. 19). Ayrıca Malatya'da 2000 yılında Süleyman Çaldak ve Kazım Yoldaş tarafından da eser üzerine bir çalışma yapılmıştır (Neşâtî Ahmed Dede, 2019, s. 9).
8. *Şerh-i Şefîk-nâme (1115/1703)*: Bu eser Muhammed b. Ahmed b. el-Hâc Musallî tarafından kaleme alınmıştır. Masraf-zâde Şefîk Mehmed tarafından 18. yüzyılda telif edilen *Şefîk-nâme* adlı eserde 1703 yılında Osmanlı Devleti topraklarında meydana gelen “Edirne Vak'ası” anlatılır. Şefîk Mehmed dönemin siyasi olaylarından korktuğu için Edirne Vak'ası'nda yer alan kişileri ve geçen hadiseleri üstü kapalı olarak anlatmıştır. Bu yüzden eser üzerine bir şerh çalışması ihtiyaç haline gelmiştir. el-Hâc Muhammed Musallî de bu eser üzerine bir şerh çalışması yapmıştır. Şerhinde genel olarak Arap ve Fars diline ait deyim ve atasözlerini açıklamış, bunların ne anlamda ve ne mahalde kullanıldıklarını Arap ve Fars dilinde ve edebiyatında meşhur şahsiyetlerin eserlerinden örneklerle izah etmiş ve bunların temelinde bir kıssa varsa onu da nakletmiştir.

- Şerhte genellikle kullanılan kaynaklar şunlardır: *Emsâl-i Meydânî*, *Dür-retü'l-Gavvâs*, *Şeh-nâme* ve *Bostan* (Koçoğlu, 2004, s. 42-44).
9. *Şerh-i 'Arûz-ı Câmî (1121-1143/1709-1731 arası)*: Abdurrahmân-ı Câmî'nin *Risâle fi'l-'Arûz* isimli eserine Darendeli Fethullah b. Mahmûd (öl. 1208/1793) tarafından yapılan bir şerhtir. Eserin telif edildiği tarih kesin olarak bilinmemektedir. Abdurrahman Câmî'nin *Risâle fi'l-'Arûz* isimli eseri bir mukaddime ve aruz vezinlerinin bina edildiği üç temel kavramın (sebeb, veted, fâsıla) tanımlandığı ve bu kavramlarla ilgili örnek beyitlerin verildiği bölümlerden oluşmaktadır. Câmî'nin söz konusu eserine Osmanlı sahasında birçok tercüme ve şerh çalışmaları yapılmıştır. Darendeli Fethullah b. Mahmûd'tan sonra Mehmed Tevfik Efendi'nin (öl. 1274/1857) *Risâle-i 'Arûz Şerhî*, Seyyid Ahmed Sâfî'nin (öl. 1290/1873) *Câm-ı Muzaffer* isimli şerh çalışmaları ve Mustafa Reşid'in (19.yy) *Zübtedü'l-'Arûz* isimli tercüme çalışmaları vardır (Ekici, 2020, s. 105). Darendeli Fethullah b. Mahmûd'un bu şerhini Hâlis İbrâhîm Efendi'nin *Mecma'u'l-Emsâl*'inden önce yazdığı tahmin edilmektedir. Diğer şerhler ve tercüme çalışması Hâlis İbrâhîm Efendinin yaşadığı dönemden sonra yapıldığı ve müellifin Fethullah b. Mahmûd ile aynı dönemde yaşamalarından dolayı bu eserden faydalanmış olacağı kuvvetle muhtemeldir.
 10. *Şerh-i Hicv-i Şifâ'î (Şerh-i Kaside-i Şifâ'î) (1136/1724 öncesi)*: Edirneli Çelebi ya da Edirneli Efendi olarak da anılan Divan şairi Kâmî tarafından yazılan bir şerhtir. İran hükümdarı Şah Abbas'ın hekimbaşısı Şifâ'î'nin Mümin Han için yazdığı kaside tarzındaki hicviyesinin Edirneli Çelebi tarafından yapılan bir şerhidir (Yazıcı, 2001, s. 279-280). *Mecma'u'l-Emsâl*'de *Hicv-i Mu'min Hân*, *Şerh-i Kâmî*, *Hicv-i Şifâ'î* ya da sadece *Şifâ'î* isimleriyle yüze yakın yerde atıf yapılmıştır.
 11. *Şevâridü'l-Harâ'id fî Muhtasarı Şerhi's-Şevâhid (806/1404)*: Türk asıllı Hanefî fakihi, tarihçi, hadis ve dil âlimi Bedrüddîn el-Aynî (öl. 855/ 1451) tarafından 806/1404 yılında telif edilmiştir. Bu eser *Şevâhidü's-Sugrâ* adıyla da tanınmaktadır. İbn Mâlik'in *el-Elfiyye* adlı eserindeki örnek beyitlere dair olan ve *eş-Şevâhidü'l-Kübrâ* diye de bilinen eserin bir muhtasarıdır (Koçkuzu, 1991, s. 271-272). Bu eser bilimsel bir değere sahiptir. Eserde 1294 şahid beyit verilmiş ve her şahid beyitten sonra gramer, vezin bilgisi, kelimelerin izahı gibi morfolojik açıdan değerlendirilmeler yapılmıştır (Muhammed, 2008, s. 37).

4. Tarih Kitapları

1. *Timûr-nâme (927/1521 öncesi)*: İranlı mutasavvuf şairlerden Abdurrahmân-ı Câmî'nin kız kardeşinin oğlu Abdullah Hâtîfî (öl. 927/1521)

tarafından yazılmıştır. Hâtîfî'nin *Şeh-nâme* tarzında kaleme aldığı *Timur-nâme*, onun tarihe dair yazdığı iki eserinden biri olup Emir Timur'un doğumundan ölümüne kadar olan seferlerini içerir. Türk Edebiyatında Fuzûlî, Lâmiî gibi şairleri etkilemiş olan Hâtîfî, Mîrzâ Hüseyin Baykara ve onun dostu ve aynı zamanda veziri olan Alişîr Nevâyî'nin himayesine girmiş ve dönemin Timurlu hükümdarının isteği üzerine *Timûr-nâme*'yi yazmıştır. Eserin beyit sayısı nüshalarda farklılık göstermekle birlikte 4700'ün üzerinde olduğu söylenilebilir. Abdullah Hâtîfî eserinin sebeb-i telif kısmında *Timûr-nâme*'yi tarihî hakikatlere dayalı, olayların gerçekliği diğer tarihi kaynaklarca tasdik olunabilir bir eser şeklinde takdim etmiştir. Bu bakımdan Osmanlı devletinde II. Bayezid dönemine kadar kaleme alınan manzum gazavatnâmelere, özellikle Kâşîfî'nin *Gazânâme-i Rûm*'una birçok yönden benzemekle birlikte daha hacimli ve tarihî olayları aktarmakta daha başarılı bir eserdir (Yıldırım, 2018, s. 231-254). Eserin biri Leknev'de 1869 yılında *Zafer-nâme-i Hâtîfî* adıyla taş basması olarak, diğeri Madras'ta 1958 yılında yapılmış iki neşri vardır (Öztürk, 1997, s. 468).

2. *Şigerf-nâme (998/1590)*: Ekber Şah devrinin önde gelen âlim, şair ve devlet adamı Ebü'l-Fazl b. Mübârek en-Nâgavî el-Allâmî (öl. 1011/1602) tarafından yazılan bu Farsça eser, Babürlülür döneminin en önemli kaynaklarından ve resmî tarih yazıcılığının en güzel örneklerinden biridir. Bu eser Ekber Şah'a ithaf ve takdim edilmiştir. Meclis-i Şûrâ-yi İslâmî Kütüphanesi katalogunda 215483 numarada bir nüshası tespit edilen eser, *Ekber-nâme*, *Şigerf-nâme*, *Târih-i Ekberî*, *Târih-i Ekber Şâhî* ve *Âyîn-i Ekber* isimleriyle kayıtlıdır. *Ekber-nâme* üç kitap halinde düzenlenmiştir. Birinci kitap, Ekber Şah'ın kehanetleriyle Hint-Grek astrolojik teorileri üzerine kurulmuştur. Bu bölümde Hz. Âdem'den Ekber Şah'a kadar tarihte önemli rol oynamış meşhur simalardan bahsedilmekte ve özellikle onun babası Hümâyun hakkında geniş bilgi verilmektedir. Daha sonra Ekber Şah'ın tahta çıktığı 1556'dan 1572 yılına kadar meydana gelen olaylar kronolojik sırayla anlatılmaktadır. İkinci kitap yine kronolojik sıra dâhilinde 1572-1602 yılları olaylarını ihtiva etmektedir. Üçüncü kitap *Âyîn-i Ekberî* adıyla meşhur olup zaman zaman müstakil bir eser gibi değerlendirilmektedir (Konukçu, 1994, s. 313-314).

5. Gramer Kitapları

1. *Miftâhu'l-'Ulûm (600/1203)*: Ebü Ya'kûb Yusûf b. Muhammed b. 'Alî es-Sekkâkî (öl. 626/1228) tarafından yaklaşık olarak 600/1203'lü yıllarda yazılmıştır. Sekkâkî'yi üne kavuşturan mana, belagat, tefsir, gramer,

kafiye, aruz gibi edebiyat ve Arap dili ilimlerini ihtiva eden değerli bir eserdir (es-Sekkâkî, 2011). Bir mukaddime ve üç bölümden oluşan eserin birinci bölümünde sarfın mahiyeti ve tarifi, harfler ve mahreçleri, kelimelerin teşekkülü, kalıp ve vezinleriyle sarfın tamamlayıcısı niteliğinde kabul edilen iştikak konusu ele alınmıştır. İkinci bölümde nahvin tarifi ve faydası, amil, ma'mûl, i'rab ve i'rab alametleri gibi Arap dilinin söz dizimi kurallarına ve sebeplerine dair mantıki izahlar yapılmıştır. Üçüncü bölümde meânî ve beyan ilimlerinin tarifleri, isnad, müsnedün ileyh, müsned, fasıl-vasıl, icaz-itnâb ve kasr bahisleriyle inşâî cümleler ve söz dizimi içinde fiillerin etkisinde bulunan öğeler meânî ilminin temel meselelerinden sonra beyan ilminin ana konuları olan teşbih, mecaz, istiare, kinaye ele alınmış, ardından bedî' ilmine geçilerek mana ve lafız sanatları incelenmiştir. Bu bölümün sonunda hudûd, istidlâl, kıyas bahisleriyle meânî ve beyânın tamamlayıcısı olarak şiir, aruz, vezin ve kafiye incelenmiştir. Ardından Kur'an'a yapılan bazı itirazlara temas edilmiştir (Benli, 2005, s. 20-21).

2. *Ferâidu'l-Âdâb ve Kalâ'idâ't-Tûrâb* (614/1217 öncesi): İbn Berrî'nin öğrencilerinden Süleyman b. Benîn ed-Dakîkî (öl.614/1217) tarafından kaleme alınmıştır (Ersönmez, 2017, s. 57). Bu eserde kelimelerin eş ve zıt anlamları verilmekte ve on bölümden oluşmaktadır.*
3. *Kavâ'id-i Deriyye* (1031/1622): Kavâ'id-i Fûrs adıyla da anılan ve Farsça gramer kurallarını anlatan bu eser Neşâtî Ahmed Dede tarafından kaleme alınmıştır (Savran, 2007, s. 302).

6. Ansiklopedik Eserler

1. *Dâniş-nâme-i Şeyh Sâdık-i İsfehânî* (1059/1649): Mîrzâ Muhammed-i Sâdık-i İsfehânî tarafından 1649 yılında telif edilen eser, çok çeşitli konuları ihtiva eden oldukça büyük bir ansiklopedik eserdir. Yazar eserini 1054/1644 yılında yazmaya başlamış ve 1059/1649 yılında Ekberâbâd'da tamamlamıştır. Kitap bir mukaddime, beş bab ve bir hatimedden meydana gelmektedir. Kitap, aslında ansiklopedik özelliğinin yanı sıra içeriğinde edebî eserlerden anekdotlar bulunması ve Fars şairlerinin şiirlerinden

* Bu eser ve yazarı hakkında kaynaklarda çok fazla bilgi bulunmamaktadır. Yapılan araştırmalar sonucunda İSAM kütüphanesinde sınırlı bilgiye ulaşılmıştır. Bu yazar ve eserleri hakkında henüz bir madde oluşturulmamış, ancak kütüphanede bu yazarla ilgili olarak verilen dokümantasyon dosyalarında bu bilgilere ulaşılmıştır. İSAM'dan edinilen bilgilere göre Yahya 'Abdurrauf Cebir'in Yermûk Dergisinde 1990 yılında "İttifâku El-Mebânî ve İftirâku el-Me'ânî li-Süleymânî b. Benîn ed-Dakîkiyu'n-Nahviyyi" başlıklı bir makalesi yayınlanmıştır. Bunun dışında "Süleymân b. Benîn ed-Dakîkî", *Büyük İslam Ansiklopedisi*, 23.cilt, Tahran 2017, s.728-729 'da yazarla ilgili bir madde yazılmıştır.

iktibasların yapılması nedeniyle daha çok edebî bir eser hüviyeti taşımaktadır. Eserde çok sayıda ayet, hadis, Arapça ve Farsça şiirler bulunmaktadır. Her babda yer alan kelimelerin anlamları genellikle bir cümle ile ifade edilir ve çoğunlukla her bab ilgili bir ayet ile başlar. Bu eserin İran'da ve dünyanın çeşitli yerlerinde çok sayıda nüshası bulunmaktadır (Zülfikârî & Nîkûbaht, 2014, s. 78-95).

2. *Netâ'iyicü'l-Fünûn ve Mehâsinü'l-Mütûn (1077/1668)*: Nev'î'nin hemen her kütüphanede nüshası bulunan ve tarih, hikmet, heyet, kelam ve usul-i fıkıh, hilaf, tefsir, tasavvuf, rüya, remil, efsun ve tıp, nücüm, fal ve horoskop gibi on iki fenni içine alan küçük hacimli ansiklopedik bir çalışmasıdır. Eser III. Murad'a takdim edilmiştir (Sefercioğlu, 2007, s. 53).*

7. Dinî ve Tasavvufi Eserler

1. *Menâhic (699/1300 öncesi)*: Tam adı *Menâhicü'l-İbâd ile'l-Me'âd* olan eser, Saîdüddin Fergânî tarafından yazılmıştır. Salikin ameli olarak yapması gereken işlerle ilgili olarak yazılan Farsça muhtasar bir kitap olup üç bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde doğru itikad, ikinci bölümde ilmiyal bilgileri, üçüncü bölümde ise müridlik adabına dair konulara temas edilmiştir. Eser, üç yazma nüshadan bir metin oluşturulmak suretiyle İstanbul'da 1990 yılında yayımlanmıştır. Bu neşirde nüsha farklılıkları gösterilmediği gibi metne ilaveler de yapılmıştır. Bunun dışında *Menâhicü'l-İbâd*'ı, İdrîs-i Bitlisî'nin oğlu Ebülfazl Mehmed Efendi *Medâricü'l-İ'tikâd* adıyla Türkçeye çevirisini yapmıştır (Kılıç, 1995, s. 382).
2. *Mişkâtî'l-Mesâbih (741/1340 öncesi)*: Hatîb et-Tebrîzî (öl. 741/1340) tarafından telif edilmiştir. Ferrâ el-Begavî (öl. 516/1122)'ye ait *Mesâbihu's-Sünne* isimli eseri tamamlamak üzere yazılmış bir eserdir. Hatîb et-Tebrîzî bu eserinde Begavî'nin sahih ve hasen diye ikiye ayırdığı hadisleri yeniden düzenleyip ilavelerde bulunmuş, onun hadisleri seçme şartlarını dikkate alarak esere üçüncü bir bölüm eklemiş, müellifin kapalı bıraktığı yerleri açıklamış ve hadislerin râvilerini açıklamıştır (Hatipoğlu, 2004, s. 258-260).
3. *Menâkibü'l-Ârifîn (754/1353)*: Ahmed Eflâkî (öl. 761/1360) tarafından kaleme alınan bu eser, doğunun büyük mutasavvıf ve şairi Mevlânâ Celâleddîn ile etrafında bulunanların hal tercümelerine dair en geniş bilgiyi ihtiva etmektedir. Bu eserde muhtelif şairlerden birçok şiir nakledilmektedir. Büyük bir kısmı derleme niteliğinde olmasına rağmen *Menâkibü'l-Ârifîn*'de Mevlana ve etrafındakiler hakkında olduğu kadar

* Eser üzerine bir yüksek lisans tezi hazırlanmıştır. Ayrıca eser, Ömer Tolgay tarafından "*İlimlerin Özü*" adıyla İstanbul'da 1995 yılında yayımlanmıştır (Sefercioğlu, 2007, s. 53).

- Anadolu'nun o dönemdeki tarihî, dinî, içtimai ve iktisadî durumuna dair çok önemli bilgiler içermektedir. Eflâkî, Sultan Veled'in *Veled-nâme*, *Rebâb-nâme*, *İntihâ-nâme* ve *Ma'ârif*'i, Bahâeddin Veled'in *Ma'ârif*'i, Şems-i Tebrizî'nin *Makâlât*'ı ve Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'nin *Fîhi mâ Fih* ve *Mektûbât*'ını kaynak olarak kullanmıştır (Eflâkî, 1976, s. 8-21).
4. *Risâle-i Nizâmeddîn Nakşbendî* (853/1449 öncesi): Hâmuş lakabıyla tanınan Nakşibendi şeyhi Nizâmeddîn (öl. 853/1449) tarafından yazılmıştır. Eserin telif tarihi bilinmemektedir. Eserin tam adı *Risâle der-Beyân-ı Târik-i Nakşbendiyye*'dir. Nakşbendiyye'nin seyrüsüluk adabı hakkında yazılmış küçük bir risaledir (Tosun, 2007, s. 180-181).
 5. *Tefsîr-ü'l-Münşî* (981/1573): Muhyiddin Mehmed tarafından yazılmıştır. Bazı yazma nüshalarında *Tenzîl-ü't-Tenzîl* adıyla kaydedilen eser III. Murad'a takdim edilmiştir. Müellifin 25 Aralık 1573 tarihinde Akhisar'da başlayıp 1591 yılında Harem şeyhi iken tamamladığı eserde genellikle ayetler, ayet ve sünnetle tefsir edilmiş, daha önceki âlimlerden gelen rivayetlerden yararlanılmış, yer yer yazarın kendi görüş ve tercihlerine de yer verilmiştir. Müellif fıkıh meselelerini Hanefî mezhebine, itikat konularını ise ehli-sünnet anlayışına göre ele almış, özellikle Mu'tezile, Cebriyye ve Kaderiyye gibi fırkaların görüşlerini reddetmeye çalışmış ve az da olsa tasavvufî yorumlar yapmıştır. Özellikle de geçmiş peygamberler ve kavimlere dair kıssaları, tabiat olayları ve yaratılışın başlangıcıyla ilgili konuları tefsir etme hususunda İsrailiyattan faydalanmıştır (Yerinde, 2006, s. 22).
 6. *Risâle-i Hillivî* (?): Müellif bu eserle ilgili olarak çok fazla bilgi vermediği ve sadece bir maddede ismi geçtiği için bu kaynak hakkında tereddüt ettik. Kaynaklarda iki isim karşımıza çıktı. Cemâlüddîn el-Hasen b. Yûsuf b. Alî İbnü'l-Mutahhar el-Hillî, (öl. 726/1325) Şii âlimi olarak geçmekte ve islami dalların birçoğunda birçok eser veren çok yönlü müellifin çok sayıdaki eseri arasında *er-Risâletü's-Sa'diyye* isimindeki eseri; akaid yanında ferî konuları ele alan bir eserdir (Öz, 1998, s. 37-39). Diğer müellif ise Şii âlimi Ebû'l-Kâsım Necmüddîn Ca'fer b. el-Hasan b. Ebî Zekerriyyâ Yahyâ el-Muhakkık el-Hillî (öl. 676/1277). Onun da çok sayıdaki eseri arasında; *Risâle fî-'Ademi Küfri men İ'tekade bi-İsbâtî'l-Ma'dûm*, *Risâle fî-Muhâsebeti'n-Nefs*, *Risâle fî't-Teyâsür fî'l-Kible* (Uyar, 1998, s. 39-41) gibi eserleri olduğunu gördük, ancak müellifin bunlar arasında hangisini kullandığını tespit edemedik.
 7. *Menâkıb-ı'l-Evliyâ* (?): Eserin müellifi, Şerîfî-zâde olarak tanınan es-Seyyid Mehmed Şerîf b. Mehmed Şerîfî Çelebi er-Rûmî (öl. 1040/1631)'dir (Bağdatlı İsmail Paşa, 1947, s. 560). Yazıldığı tarih ile ilgili bilgiye ulaşamamıştır ve eserle ilgili bir çalışmaya rastlanılamamıştır.

8. *Risâle-i Terceme-i Kelimât-ı Kudsiyye* (898/1492 öncesi): Abdurrahmân Câmî'nin bu eserinin telif tarihi bilinmemektedir. Bu eser Hz. Ali'nin bazı sözlerini tercüme etmek amacıyla manzum tarzda hazırlanmıştır (Okumuş, 1993, s. 97).
9. *Maktelü'ş-Şühedâ* (?): Ebu'l-Mefâhîr Râzî tarafından yazılan maktel-i Hüseyin tarzı bir eserdir.* Yazıldığı tarih hakkında kesin bir bilgiye ulaşılamamıştır. Eser üzerine yapılan bir çalışmaya rastlanılamamıştır.

8. Coğrafya ve Astronomi Eserleri

1. *'Acâ'ibü'l-Büldân* (365-387/976-997): Ebü'l-Müeyyed-i Belhî tarafından yazılan eser *'Acâ'ibü'l-Ber ve'l-Bahr* adıyla da anılır. Ebü'l-Müeyyed-i Belhî kara ve denizlerdeki olağanüstü varlık ve olayları anlattığı *'Acâ'ibü'l-Büldân* eserini Sâmânîlerden Nûh b. Mansûr'a ithaf etmiştir. Bu kitapta Sistân tarihinden de bahsedilmiş olup *Târih-i Sistân* kitabının sahibi, eserinde Sistân'ın acayiplikleri konusunda anlattığı konuların büyük bir bölümünü bu kitaptan aktararak yazmıştır (Safâ, 1990, s. 618). *Mecma'u'l-Emsâl*'de bu esere sadece üç yerde atıf yapılmıştır.
2. *Harîdetü'l-'Acâ'ib* (822/1419): Coğrafyacı Ebû Hafs Sirâcüddîn Ömer İbnü'l-Verdî (öl. 861/1457) tarafından kaleme alınmıştır. Eserin tam adı *Harîdetü'l-'Acâ'ib ve Ferîdetü'l-Garâ'ib*'dir. Eserde çeşitli ilim ve fenlerden bahsedildikten sonra birinci kısımda coğrafi bölgeler, dağlar, nehirler, ikinci kısımda bitkiler, hayvanlar, madenler ve bu madenlerin özellikleri, yararları hakkında bilgi verilmektedir. Kozmografik bir yaklaşımla kaleme alınan eserde kıyamet alametlerine de değinilmekte, gerçeklerle hayaller, tarihî olaylarla efsaneler iç içe anlatılmaktadır. Farsça ve Türkçeye çevrilen eser pek çok kez basılmıştır. Mahmûd el-Hatîb'in eser üzerine yaptığı Türkçe tercüme İstanbul'da (1303/1886) basılmıştır (Bilge, 2000, s. 238-239).
3. *Risâletü't-Tûsî* (672/ 1274 öncesi): Nasirüddîn Tûsî'nin astronomi alanında yazdığı bir eserdir. Nasirüddîn Tûsî'nin pek çok alanda 200'ü aşkın eseri vardır. Astronomi alanında yazdığı risaleler *Mecmû'u'r-Resâ'il* de şu başlıklar halinde yer alır: *Tahrîr-i Usul-i Oklides* (646/1248), *Tahrîr-i Mecistî* (644/1246), *Tahrîru Kitâbi'l-Küreti'l-Müteharrike* (651/1253), *Tahrîru Kitâbi'l-Leyl ve'n-Nehâr* (653/1255), *Tahrîru Kitâbi Cirmeyi'n-Nireyn ve Budeyhima* (653/1255), *Tahrîru Tulu' ve Gurub* (653/1255), *Tahrîru Metâli*, (653/1255), *Tahrîru Kitâbi'l-Mefruzat* (653/1255), *Tah-*

* Kerbela olayından sonra, Hz. Hüseyin'in öldürülmesinden bahseden müstakil eserlere, Araplar çoğunlukla "Maktelü'l-Hüseyin" adını vermiştir. Bu konuda Arap, İran ve Türk edebiyatında çok sayıda eser kaleme alınmıştır (Özçelik, 2008, s. 5).

riru Zâhiratî'l-Felek (653/1255), *Tahriru'l-Küre ve'l-Ustuvâne*, *Tahriru Kitâbi'l-Mesâkin* (653/1255), *Risâle der-Beyân-ı Subh-ı Kâzib*, *Risâle der-Tahkîk-i Kavs-ı Kazeh* (Şirinov, 2012, s. 440-441).

9. Edebî Eserler

1. *Gülistân* (656/1258): Sa'dî-i Şîrâzî (öl. 691/1292) tarafından 1258 yılında yazılan *Gülistân*, padişahların davranışı, dervişlerin ahlakı, kanaatin fazileti, susmanın fazileti, aşk ve gençlik, düşkünlük ve yaşlılık, terbiyenin etkisi ve bir arada yaşamakla ilgili bölümleri ihtiva etmektedir (Sa'dî-i Şîrâzî, 2004).
2. *Te'vilât-ı Molla Muhammed-i Perâcâyî* (?): Bu eser, *Mecma'u'l-Emsâl*'in genelinde en fazla atıf yapılan eserler arasında yer alır. *Mecma'u'l-Emsâl*'de daha çok *Te'vilât*, *Te'vilât-ı Mollâ Muhammed-i Perâcâyî* ya da *Te'vilât-ı Gülistân* şeklinde altı yüzden fazla atıf yapılmıştır. Eserde yapılan atıflardan ve şahid olarak verilen beyitlerden de eserin Sa'dî'nin *Gülistân*'ına yapılan bir çalışma olduğu anlaşılmaktadır. Eserin yazarı hakkında kaynaklarda herhangi bir bilgi mevcut değildir.
3. *Müntehâbât-ı Divan-ı Neşâtî* (1085/1674 öncesi): Neşâtî Ahmed Dede'nin *Divân*'ından bir seçmedir. Yazıldığı tarih ile ilgili bilgi yoktur. Kaplan, kitabında eserin Medine Arif Hikmet Kütüphanesi, Süleymaniye Ktp. 2956 numaralı mikrofilmde olduğunu ifade etmiştir (Neşâtî Ahmed Dede, 2019, s. 21).

10. Mecmualar

1. *Mecmû'a-ı 'Azmi-zâde Hâletî* (1040/1631 öncesi): 'Azmi-zâde Hâletî'nin manzum ve mensur birçok eseri bulunmaktadır. Edebî muhtevalı eserleri arasında *Dîvân*'ı, bazı divan nüshaları içinde bulunmakla birlikte çoğunlukla müstakil mecmua halinde bulunan *Rubâiyât*'ı, *Sâki-nâme*'si ve *Münşeât*'ı yer almaktadır. Şiirleri *Mecmû'a-ı Nu'ut-ı Nebeviyye*, *Kitâb-ı Müntehabât-ı Eş'âr* gibi edebî ve tarihî eserlerde, mecmua ve antolojilerde yer almaktadır (Kaya, 1996, s. 41). Bu eser her ne kadar kaynaklarda müstakil bir şekilde karşımıza çıkmasa da *Mecma'u'l-Emsâl*'in içinde eserin varlığına işaret eden çok sayıda atıf bulunmaktadır. Sözlükte bu esere kısaca *Mecmû'a* şeklinde atıflar da yapılmıştır. Bazen "Fuzelâ-yı Rûm'dan 'Azmi-zâde Hâletî Efendi" veya sadece "'Azmi-zâde" şeklinde doğrudan ya da dolaylı şekilde atıflar da yapılmıştır.
2. *Mecmû'atu'l-Ünsi fî Lugâtî'l-Fürs* (?): İranlıların dilleri hakkında yapılan bir derleme çalışmasıdır (Çelebi, 2010, s. 1282). Eserin yazarı hakkında ve telif tarihi ile ilgili bilgi bulunmamaktadır.

11. Yazı ve İmla Kitapları

1. *Menâziretü'l-İnşâ'* (886/1481 öncesi): Telif tarihi tam olarak bilinmeyen eser, Mahmûd-ı Gâvân olarak tanınan Hâce-i Cihân İmâdüddîn Mahmûd b. Muhammed Gîlânî (öl. 886/1481) tarafından yazılmıştır. Belagatla ilgili Farsça mektuplarının yer aldığı bir eserdir. Eserin metni ustaca oluşturulmuş bir yazıdan oluşmaktadır. Eser bir mukaddime, iki makale ve bir hatimeden oluşmaktadır. Mukaddimesi ustaca yazılmış bir münşiya-ne bir nesirden tertip edilmiştir. Mukaddimede inşâ ilminin hakikati ve onun faydaları anlatılmaktadır. Makalelerde divani yazışmalar konusuna dikkat çekilmiştir (Safâ, 1990, s. 508-510).

12. Şahıslara Yapılan Atıflar

1. *Şeyh Âgâh-ı Âmidî* (1141/1728 öncesi): Âgâh-ı Semerkandî-i Âmidî olarak da bilinen Divan şairinin bilinen tek eseri *Divân*'ıdır. Kaynaklarda şairin Farsça Divanı olduğu da belirtilmiştir. Şairin sözlük ya da başka bir çalışmasına dair bilgi mevcut değildir (Akpınar, 2020, s. 38-39). *Mecma'u'l-Emsâl* içinde sadece doğrudan olarak iki defa atıf yapılmıştır.
2. *Şeyh Yakîn/Yakînâ-yi 'Acem* (?): Sözlük metni içinde müellif bu kişiden çok sayıda alıntı yapmaktadır. Hâlis İbrâhîm Efendi esere bazen Şeyh Yakîn bazen de Şeyh Yakînâ-yı 'Acem isimleriyle atıf yapmıştır. Bunların dışında *Mecma'u'l-Emsâl*'de “ez-ğ att-ı Şeyh Yakîn, bâ-ğ att-ı Şeyh Yakîn, *Ta'rîz-i Şeyh Yakîn*, Şeyh Yakîna, nakl min-ğ att-ı Şeyh Yakîn” gibi şekillerde iki yüz elli defa atıf yapılmıştır. Müellif, sözlük içinde *Ta'rîzât-ı Şeyh Yakîn* adlı bir eserden bahsetse de kaynaklarda bu eserle ilgili bir bilgiye ulaşamadık. Tezkirelerde de bu esere rastlanmamıştır. Kaynaklarda adının Derviş Ali (öl. 1107/1695) olduğu söylenmektedir. İsfahan'da doğduğu, Acem diyarından İstanbul'a gelerek burada kaldığı, Farsça ve Türkçe şiirlerinin olduğu ve meraklılarına Örfî ve Sâ'ib divanlarını okutarak dersler verdiği ve İran'a dönerken yolda öldüğü kayıtlıdır (İpekten, H. & İsen, M. & Toparlı, R. & Okçu, N. & Karabey, T., 1988, s. 534).
3. *Nazîmâ* (?): Müellif birkaç yerde Nazîmâ (öl. 1165/1751)'dan alıntı yapmıştır. Eserinin olup olmadığı ile ilgili kaynaklarda bilgi mevcut değildir. Kaynaklarda asıl adının Rahmetullah olduğu, Buhara'da doğduğu ve Çorlulu Ali Paşa'nın vezirliği sırasında Özbek elçisi olarak Osmanlı ülkesine gelmiş olduğu ve İstanbul'da kaldığı yazılıdır. Bunun yanı sıra Nakşibendi tarikatına mensup olduğu ve Farsça şiir söylemede usta olduğu kaynaklarda ifade edilmektedir (İpekten, H. & İsen, M. & Toparlı, R. & Okçu, N. & Karabey, T., 1988, s. 327).

4. *Rodosî-zâde (?)*: Muhammed b. Muhammed Rodosî-zâde (öl. 1113/1702) 18. yüzyıl Osmanlı müfessirlerinden biridir. Daha çok tercüme türü çalışmalar yapmıştır. Kelama dair bir telif çalışması vardır. Cemalüddîn Muhammed el-‘Urfî eş-Şîrâzî’nin *Divan*’ına bir şerh yazmıştır (Çiçek & Sula, 2012, s. 405-426). *Mecma‘u’l-Emsâl*’de sadece altı yerde Rodosî-zâde’ye atıf yapılmıştır. Hâlis İbrâhîm Efendi, Rodosî-zâde’nin kaynak olarak kullandığı eserinin adını açıkça belirtmemiştir.
5. *Bedruddîn-i Buhârî(?)*: *Mecma‘u’l-Emsâl*’de en çok atıf yapılan isimlerden biridir. Daha çok Bedruddîn şeklinde ikiyüz elli üzerinde eser içinde atıf yapılmıştır. Ancak kaynaklarda bu şahıs hakkında hiçbir malumata rastlanılmamıştır.

Müellif genellikle yararlandığı kaynakları ve şahid gösterdiği beyitlerin kime ait olduğunu belirtse de ismini zikretmediği bazı kaynaklardan da alıntı yaptığı anlaşılmaktadır. Böyle durumlarda bazen “ba‘zî guftend” ifadesini kullanarak yararlandığı kaynakların ismini tam olarak vermemektedir. Bazen de “ez-Ferheng” diyerek hangi sözlükten bahsettiğini belirtmemiştir. Bazen de sadece “şeyh” demiş, ama isim zikretmemiştir. Bazen “şâ‘ir gufte” diyerek hangi şair olduğunu belirtmemiştir. Aynı şekilde “şâhîb-i ferheng gûyed ki...” ve “der-luğat” gibi ifadeler kullanarak hangi sözlükten veya sözlük yazarından bahsettiğini açık olarak belirtmemiştir.

Bunların dışında müellifin sözlük içinde alıntı yaptığı, ancak kaynaklarda haklarında herhangi bir malumata rastlanmayan bazı kaynaklar da mevcuttur. Bunların bir listesi aşağıda verilmiştir:

- Durubu’l-Emsâl
- Keşfu’l-Mufasssîlât
- Mecmu‘atu’ş-Şeyh
- Müşkilât-ı Mevlânâ Hüseyin-i Vefâ‘î
- Tahkîk-i Me‘âni ve Tahrîrî’l-Me‘ânî
- Tashîhât
- Istîlâh-ı Muneccimîn
- Kitâbu’n-Nücûm
- Lüğat-i İbn Hafîd
- Menâkıbü’ş-Şerîfe
- Masâdır

Sonuç

Hâlis İbrâhîm Efendi'nin 18. yüzyılda kaleme aldığı *Mecma'u'l-Emsâl*, Farşça deyim, atasözü, kinaye ve mazmun türündeki kelimeleri açıklayan zengin bir içeriğe sahiptir. Eser, Mîrek Muhammed'in *Nevâdirü'l-Emsâl*'i ve Hasan Şu'ûrî'nin *Ferheng-i Şu'ûrî*'si gibi geniş ve zengin bir söz varlığına sahip iki değerli sözlükten sonra yazılan en kapsamlı deyim sözlüğüdür. Sözlük; çok sayıda Arapça ve Farşça manzum ve mensur tarzda yazılmış deyim sözlüğü, ansiklopedik eser, şerh, mesnevi, tarih kitabı, edebî eser, dinî ve tasavvufi eserler, coğrafi ve astronomi ile ilgili eserler taranarak yapılan bir derlemekten oluşmaktadır.

Hâlis İbrâhîm Efendi'nin sözlükçülük geleneğinin önemli halkalarından olan ve aynı zamanda da kendi eserini telif ederken sıklıkla başvurduğu kaynaklar arasında yer alan *Nevâdirü'l-Emsâl* ve *Lisânü'l-'Acem* gibi sözlükleri örnek alarak, onlardan ve ayrıca manzum ve mensur tarzda yazılmış pek çok kaynaktan derlemeler yapmak suretiyle meydana getirdiği *Mecma'u'l-Emsâl*, kapsamlı bir söz varlığına sahiptir. Aslında bu özellik onu Riyâzî'nin *Düstûru'l-'Amel*'i, Hasan Şu'ûrî'nin *Lisânü'l-'Acem*'i ve Mîrek Muhammed'in *Nevâdirü'l-Emsâl*'i kadar değerli hale getirmektedir.

Kuşkusuz eserin söz varlığını zenginleştiren en önemli unsurlardan birisi müellifin eserini oldukça geniş bir derlemeye dayandırmış olmasıdır. Bu durum esere ansiklopedik bir değer de katmaktadır.

Mecma'u'l-Emsâl, sözlü ve çoğunluğu Arapça, Türkçe ve Farşça dillerinde meydana getirilmiş yazılı kaynaklara dayandırılarak hazırlanan bir derleme sözlüğü olduğu için çok sayıdaki maddenin muhtevası Hâlis İbrâhîm Efendi'ye ait değildir.

Hâlis İbrâhîm Efendi değerlendirmeye aldığı eserleri büyük bir titizlikle ve dikkatle inceleyerek tutarlı bir şekilde atıf sistemini sözlük içinde kullanarak eseri meydana getirmiştir. Yazar genellikle yararlandığı kaynağın adını veya şahid beyitleri aldığı kaynağın ismini maddenin açıklamasından veya şahid beyitten hemen sonra vermiştir.

Hâlis İbrâhîm Efendi'nin *Mecma'u'l-Emsâl*'i oluştururken düzenli bir atıf sistemi kullanması yani verdiği bilgileri sağlam kaynaklara dayandırması, verdiği her muhtevanın kaynağını belirtmesi, hatta bir madde içinde yaptığı birden fazla iktibaslar onun sözlüğünün kaynaklarının çeşitliliğini ve çok yönlülüğünü göstermektedir.

Lisânü'l-'Acem, *Nevâdirü'l-Emsâl*, *Tuhfetü'l-Emsâl* ve benzeri diğer deyim sözlüklerinin yazarları kullandıkları kaynakların isimlerini dibacelerde belirtmişlerdir, ancak sözlük metni içinde neyi nereden aldıklarını belirtmemişlerdir. *Mecma'u'l-Emsâl* ise bir derleme sözlüğü olarak hangi bilginin hangi kaynaktan

olduğunu göstermesi açısından diğer sözlüklerden farklı bir özellik taşımaktadır.

Sonuç olarak, Hâlis İbrâhîm Efendi'nin sözlükteki kinaye, mazmun, atasözü, deyim ve söz varlıklarını derleyebilmek için pek çok Farsça ve Arapça kaynağı görmüş ve incelemiş olması, bu bağlamda farklı kaynaklarda geçen farklı açıklamaları vermesi, pek çok kaynağa gönderme yapması okuyucuların farklı kaynaklardaki bilgilere de ulaşabilmesi ve farklılıkları görebilmesi açısından önemlidir. *Mecma'u'l-Emsâl*'den önce yazılan ve hiçbir kaynak adı dahi zikredilmeden yazılan sözlüklerde de görüldüğü gibi yazılmış maddeleri kendine aitmiş gibi gösterme çabasından uzak durmaya özen göstermesi onun sözlüğünün daha inanılır ve daha güvenilir bir kaynak olarak değerlendirilmesini sağlamıştır.

Kaynakça

- Açıkgöz, N. (1986). *Riyâzî, Hayatı, Eserleri ve Edebi Kişiliği (Divan, Sâkî-nâme ve Düstûru'l-Amel'in Tenkidli Metni)* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Elazığ: Fırat Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ahmed, N. & Abbas, S. H. (2007). Ferheng-i Vefâi ve Kadîmî-terîn Nüsha-ı Hattî-i Ân, *Nâme-i Encumen*, 7(2), s. 196-202.
- Ahterî Mustafa Efendi, Muslihuddin el-Karahisari (2009). *Ahterî-i Kebir* (Kırkkılık, H. A. & Sancak, Y., haz.). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Akçay, Y. (2010). *Osmanlı Dönemi Sözlükçülüğü ve Karahisari'nin Şâmilü'l-Luga İsimli Sözlüğü Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Akpınar, Ş. (2020). Âgâh. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt EK-1, s.38-39). İstanbul.
- Âşık (1995). *Ferheng-i Lisânü's-Şu'ârâ'* (Ahmed, N., haz.) Yeni Delhi: Râyzenî-i Ferhengî-i Cumhûrî-i İslâmî-i İrân.
- Ateş, A. (1968). *İstanbul Kütüphanelerinde Farsça Manzum Eserler I*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Baevskii, S. I. (2007). *Early Persian Lexicography Farhangs of the Eleventh to the Fifteenth Centuries* (translated, Killian, N.). United Kingdom: Global Oriental.
- Bağdatlı İsmail Paşa (1947). *Keşf-El-Zunûn Zeyli I zâh al-Maknûn fî al-Zayli 'Alâ Kaşf al-Zunûn 'An Asâmî al-Kutubi va'l-Funûn* (Bilge, Kilisli Rıfat, tsh.). (Cilt 2). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Baktır, M. (1999). İbn Melek. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 20, s.175-176). İstanbul.
- Benli, M. S. (2005). Miftâhu'l-'Ulûm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 30, s.20-21). İstanbul.
- Bilge, M. (2000). İbnü'l-Verdi, Sirâceddin. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 2, s.238-239). İstanbul.
- Bilgin, O. (1995). Esedî-i Tûsî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 11, s. 370). İstanbul.

- Bursalı Mehmed Tâhir (2000). *Osmanlı Müellifleri I-II-III*. Ankara: Bizim Büro Yayınları.
- Câmî, Abdu'r-rahmân b. Ahmed (2001). *Dîvân-ı Câmî* (Rüşen, M., haz.) Tahran: Müessesese-i İntişârât-ı Nigâh.
- _____, (2011). *Subhatu'l-Ebrâr* (Kırlangıç, H., çev.) İstanbul: Kurtuba.
- Çelik, Y. (2009). *es-Seyyid eş-Şerîf el-Cürcânî'nin el-Misbâh fî Şerh el-Miftâh Adlı Eserinin Tahkik ve Tahlili* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, İlahiyat Anabilim Dalı.
- Çiçek, H. (2015). Ebû'l-Kâsım Mahmûd Zemahşerî'nin el-Mufasssal fî Sina'atî'l-İ'rab Adlı Eseri. *İÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi* 6(1), s. 291-302.
- Çiçek, M. & Sula, M. (2012). Muhammed b. Muhammed Rodosî-zâde ve "Ta'likâtun Alâ Tefsîri Kavlihi Te'âla ve Yekfurûne Bimâ Verâehu ve Huve'l-Hakk Adlı Risalesi. *CÜ İlahiyat Fakültesi Dergisi* 11(1), s.405-426.
- Debîrân, H. (2006). Ferheng-i Münîriyâ Ferheng-i İbrâhîmî. Pejûheşgâh-ı 'Ulûm-i İnsânî ve Mutâlî'ât-ı Ferhengî. Tahran. Temmuz 12, 2019 tarihinde <https://www.gisoom.com/book/1373573/%DA%A9%D8%AA%D8%A7%D8%A8-%D8%B4%D8%B1%D9%81%D9%86%D8%A7%D9%85%D9%87-%D9%85%D9%86%DB%8C%D8%B1%DB%8C-%DB%8C%D8%A7-%D9%81%D8%B1%D9%87%D9%86%DA%AF-%D8%A7%D8%A8%D8%B1%D8%A7%D9%87%DB%8C%D9%85%DB%8C-%D8%AC%D9%84%D8%AF-1/> adresinden alındı
- Demiroğlu, A. (1992). Burhân-ı Kâtî'. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 6, s. 432-433). İstanbul.
- Devellioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lugat* (11. Baskı). Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Dilek, K. (2010). Sürûrî-i Kâşânî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 38, s.173-174). İstanbul.
- Ekinci, H. (2020). Seyyid Ahmed Sâfî'nin Molla Câmî Şerhi: Câm-ı Muzaffer. *Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi SBE Dergisi*, 10(1), s.103-120.
- Elmalı, H. (2007). Râzî, Muhammed b. Ebû Bekir. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 34, s.487-488). İstanbul.
- Erdem, S. (1994). *Râmiz ve Âdâb-ı Zurafâ'sı*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Atatürk Kültür Merkezi Yayını.
- Ersönmez, H. (2017). Arap Gramerinin Gelişim Sürecinde Mısır Dil Ekolü-II. *İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Mîzânü'l-Hak İslami İlimler Dergisi* (4), s. 35-61.
- Görmez, M. (2008). Sâgânî, Radıyüddin. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 35, s. 487-489). İstanbul.
- Gümüş, S. (2011). et-Ta'rîfât. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 40, s. 29-30). İstanbul.
- Hasan 'Amîd (2005). *Ferheng-i 'Amîd*. Tahran: İntişârât-ı Emîr Kebîr.
- Hatiboğlu, İ. (2004). Mesâbihu's-Sünne. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (Cilt 29, s. 258-260). Ankara.

- İpekten, H., İsen, M., Toparlı, R., Okçu, N., & Karabey, T. (1988). *Tezkirelere Göre Divan Edebiyatı İsimler Sözlüğü*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Kahraman, B. & Öz, Y. (2012). *Şehrî ve Güllî*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kahya, E. (2000). İbnü'n-Nefis. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 21, s. 173-176). İstanbul.
- Kanar, M. (2007). Nizâmî-i Gencevî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 33, s. 183-185). İstanbul.
- _____, (2010). Şâhnâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 38, s. 289-290). İstanbul.
- Karaca, A. (2002). *Kemal Paşazâde'nin Dekâyıku'l-Hakâyık'ı* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kırıkkale: Kırıkkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatları.
- Kâtip Çelebi (2010). *Keşfü'z-Zunûn An Esâmî'l-Kütübî ve'l-Fünûn (C. I-II)* (Balcı, R. çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Kaya, B. A. (1996). *Azmi-zâde Hâletî Hayatı, Edebî Kişiliği, Eserleri ve Divânı'nın Tenkidli Metni* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- _____, (2007). Neşâtî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 18-19). İstanbul.
- Kılıç, H. (2001). El-Kâmûsu'l-Muhît. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 287-288). İstanbul.
- _____, (2010). Tâcü'l-Luga. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi*. (Cilt 39, s. 356-357). İstanbul.
- Kılıç, M. E. (1995). Fergânî, Sa'îdüddin. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 12, s. 378-382). İstanbul.
- Kılıç, M. (2019). *Edirneli Derviş Hasan Hüsâmî'nin Tuhfetü'l-Emsâl'i* (İnceleme-Metin-Dizin) (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Koçkuzu, A. O. (1991). Aynî, Bedreddin. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 4, s. 271-272). İstanbul.
- Koçoğlu, T. (2004). *Şefîk-nâme, Şefîk-nâme Şerhi ve Edhem ü Hüma Mecmuası* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.
- Konukçu, E. (1994). Ebü'l-Fazl el-Allâmî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 10, s. 313-314). İstanbul.
- Kurnaz, C. & Tatçı, M. (2001). *Tuhfe-i Nâilî, Divân Şairlerinin Muhtasar Biyografileri* (Cilt 1). Ankara: Bizim Büro Yayınları.
- Mehmed b. Mustafâ el-Vânî (2014). *Vankulu Lügatı*. (Koç, M. & Tanrıverdi, E., haz.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Meydan, A. (2019). *Kutbuddîn-i Şîrâzî'nin "Miftâhu'l-Miftâh" Adlı Eserinin Tahkik ve Tahlili* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Temel İslam Bilimleri Anabilim Dalı.

- Muallim Nâci (2014). *Kültürler Kavşağında Edebiyat ve Hikmet (Arap, Fars ve Batı Edebiyatından Tercümeler)* (Atalay, M. & Yavuz, M., haz.) İstanbul: Büyüyenay Yayınları.
- Muhammed, İ. (2008). *Ferâ'idül-Kalâ'id fî Muhtasarı Şerhi'-Şevâhid* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Sudan: Hartum Üniversitesi.
- Muhyî-i Gülşenî (2005). *Bâleybelen* (Koç, M., haz.). İstanbul: Klasik Yayınları.
- Münzevî, 'Alî Nâkî (1959). *Ferhengnâme'hâ-yi 'Arabî be-Fârsî*. Tahran: İntişârât-ı Dânişgâh-i Tahran.
- Mütercim Âsım Efendi (2009). *Burhân-ı Katı* (Öztürk, M. & Örs, D., haz.). İstanbul: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- _____, (2013). *el-Okyânûsu'l-Basît fî Tercemeti'l-Kâmûsi'l-Muhît Kâmûsu'l-Muhît Tercümesi* (6 Cilt). İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Neşâtî Ahmed Dede (2019). *Neşâtî Dîvânı* (Kaplan, M., haz.). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı.
- Ni'metullâh Ahmed (2015). *Lügat-i Ni'metullâh* (İnce, A., haz.) Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Niyâzî-i Hicâzî (2011). *Câmî'u'l-Lugât* (Şiftefer, E., haz.). Tahran: Miras-i Mektûb.
- Okumuş, Ö. (1993). Câmî, Abdurrahmân. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 7, s. 94-99). İstanbul.
- Öz, M. (1998). Hillî, İbnü'l-Mutahhar. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 18, s. 37-39). İstanbul.
- Öz, Y. (1999a). Tuhfetü's-Seniyye'de "Nevrûz". *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, s. 127-135.
- _____, (2010). *Tarih Boyunca Farsça-Türkçe Sözlükler* (1. Baskı). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Özçelik, K. (2008). *Yûsuf-ı Meddâh ve Maktel-i Hüseyin (İnceleme-Metin-Sözlük)*. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İslam Tarihi ve Sanatları Anabilim Dalı.
- Özek, A. (2002). el-Keşşâf. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 25, s.329-330). Ankara.
- Öztürk, M. (1997). Hâtifi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 16, s. 468). İstanbul.
- Parlak Kavasoglu, E. (2017). *Hatib Rüstem el-Mevlevî'nin Vesiletü'l-Makâsîd ilâ Ahseni'l-Merâsîd Adlı Eseri: İnceleme-Metin* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Antalya: Akdeniz Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Râgıb el-İsfahânî (2018). *Müfredât-Kur'an Kavramları Sözlüğü* (Türker, Y., çev.). İstanbul: Pınar Yayınları.
- Riyâhî, M. E. (1995). *Osmanlı Topraklarında Fars Dili ve Edebiyatı* (Kanar, M., çev.) İstanbul: İnsan Yayınları.
- Sa'dî-i Şirâzî (2004). *Gülistân* (Karaismailoğlu, A., çev.). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Safâ, Zebîhullâh (1990). *Târih-i Edebiyât der-İrân* (Cilt 1-5). Tahran: İntişârât-ı Firdevs.

- Savran, Ö. (2007). XVII. Yüzyıl Şairlerinden Neşâtî ve Cevrî'de Mevlevîliğin Etkileri. *Uluslararası Mevlâna ve Mevlevîlik Sempozyumu Bildiriler Kitabı II* (s. 302). Şanlıurfa: Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi.
- Sefercioğlu, N. (2007). Nev'î. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 52-54). İstanbul.
- Siyâkî, M. D. (1989). *Ferhenghâ-yi Fârsî ve Ferhenggunehâ*. Tahran: İntişârât-ı İsparak.
- Şahin, H. (2006). *Câmi'ü'l-Fürs* (Cilt 1). Boston, Amerika: The Department of Near Eastern Languages And Civilizations Harvard University.
- _____, (2007). Câmi'ü'l-Fürs Örneğinde XVI. Yüzyıl Bitki İsimleri. *Türkoloji Araştırmaları*, 2(2) s. 570-602.
- Şemseddin Ahmed el-Eflâkî el-Ârifî (1976). *Manâkib Al-Ârifîn* (Cilt I-II)(Yazıcı, T., haz.) Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Şimşekler, N. (2013). Zuhûrî-i Turşîzî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 44, s. 505-506). İstanbul.
- Şirinov, A. (2012). Tûsî, Nasirüddîn. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 41, s. 437-442) İstanbul: Bugün Yarın Yayınları.
- Şu'ûrî, Hasan bin 'Abdullah el-Halebî (1743). *Lisânu'l-'Acem-Ferheng-i Şu'ûrî* (Cilt 1-2). Yusuf Ağa Yazma Eser Kütüphanesi, 4108-4109, 918 vr.
- _____, (2019). *Lisânu'l-'Acem-Ferheng-i Şu'ûrî* (Yılmaz, O., haz.) İstanbul: Türkiye Yazma Eserler Kurumu Başkanlığı Yayınları.
- Tâcbaş, P. (2012). Nikâtî Çend Der-Movrid-i Tashîh-i Mi'yâr-i Cemâlî ve Miftâh-i Ebû İshâkî. *Ketâb-i Mâh-i Edebiyât*, 69(183). s.40-49.
- Tâvûsî, M., Mâhûzî, M. & Gulâmî, A. (2014). Ferheng-i Letâ'ifu'l-Lugât-i 'Abdul-Latîf 'Abbâsî Gucerâtî ve Vijegîhâ-yi Ân. *Fasl-nâme-i Mutâlî'ât-i Şebihkâre Dânişgâh-i Sîstân ve Belûçîstân*, 6(19), s. 47-64.
- Tosun, N. (2007). Nizâmeddîn Hâmûş. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 33, s. 180-181). İstanbul.
- Turgut, K. (2013). *Abdurrahman Câmi, Düşünce ve Eserlerinin Türk Edebiyatına Etkisi* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doğu Dilleri ve Edebiyatı Bilim Dalı.
- Tüccar, Z. (2004). Meydânî, Ahmed b. Muhammed. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 29, s. 501-502). Ankara.
- Uludağ, S. (2002). Kâşânî, Abdürrezzâk. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 25, s. 5-6). İstanbul.
- Uyar, M. (1998). Hillî, Muhakkık. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 18, s. 39-41). İstanbul.
- Yazıcı, G. (2001). Kâmî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 24, s. 279- 280). İstanbul.
- Yerinde, A. (2006). Münşî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 32, s. 22-23). İstanbul.
- Yıldırım, M. İ. (2018). Abdullâh Hâtîfî'nin Hayatı ve Bir Tarih Kaynağı Olarak Timurnâme'sinin Değeri. *Türkiyat Mecmuası*, 28(2), s. 231-254.

- Yıldırım, N. (2012). *Fars Edebiyatında Kaynakbilim* (1. Baskı). Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Yıldız, E. (2017). *Mîrek Muhammed Nakşbendî Taşkendi'nin Nevâdirü'l-Emsâl Adlı Eseri (İnceleme-Transkripsiyon-Dizin)* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Denizli: Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yılmaz, O. (2008). *16. Yüzyıl Şârihlerinden Sûdî-i Bosnevî ve Şerh-i Gülistân'ı* (Doktora Tezi). İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Yusuf b. Muhammed es-Sekkâkî (2011). *Miftâhu'l-'Ulûm*. (Hindâvi, A., haz.) Lübnan: Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye.
- Yüce, N. (1988). Abdullah Kestelî. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 112-113). İstanbul.
- Zülfikâr, H. & Nikûbaht, İ. (2014). Metn-Şinâsî-i Kitâb-i Şâhid-i Sâdık. *Târih-i Edebiyât*. 74(2), s.78-95.

INEVITABLE CONFLICTS OF LIFE IN JOHN WEBSTER: BLACK VERSUS WHITE, MAN VERSUS WOMAN

Neslihan Günaydın Albay*

Introduction

“Fair is foul, and foul is fair.”

(I. I. 12)**

It is a world-schooled fact that appearances can be deceptive. Reflections are, most of the time, unreliable to reach reality because of the double-edged nature of things or hypocritical faces of people all around us. A seemingly innocent person or thing can prove to be more devilish or corrupted than all the rest or vice versa***. However much black and white seem in stark contrast with each other, one can replace the other stealthily. When intermingled with gender issues, this transparency between black and white has to be more strongly reinforced and subordinated on the part of women oppressed by a male-dominated society. Whether the white or the black is more evil, based on the contemporary proverb that held that “the white devil is worse than the black” is very controversial and questionable from a feminist perspective. In an intriguingly hegemonic world, in which John Webster created two strong female characters as a challenge to social hierarchy and natural order in *The Duchess of Malfi* and *The White Devil*, all conflicts of life serve only one aim: to reveal the unfair, cruel and strong-

* Dr. Öğretim Üyesi, Neslihan Günaydın Albay, Faculty of Science and Literature, Department of English Language and Literature, Doğuş University, E-mail: n.albay87@gmail.com, ORCID: 0000-0003-1933-0125.

** William Shakespeare, *Macbeth*, (Act I, Scene I), 12-13.

*** On the theme of appearance versus reality, see Hereward T. Price, “The Function of Imagery in Webster,” PMLA, 70 (1955), 720, 727.

ly misogynistic aspect of an intensely patriarchal society, however innocent or guilty a woman is. In addition, as Laura Bromley notes, “the language of the men in Vittoria’s society reveals that they perceive women only in terms of sexual stereotypes” (Bromley 1991: 50). Both the Duchess in *The Duchess of Malfi* and Vittoria Corombona in *The White Devil* exhibit a marked resistance against patriarchy and social expectations; however, the Duchess is presented as a virtuous and noble woman, while Vittoria is more corrupt, even than her unquestionably flawed society. Therefore, in this paper I will explore and analyse Webster’s treatment of women and their status in society as presented in *The Duchess of Malfi* and *The White Devil* by highlighting the strong patriarchal structure in the Renaissance from feminist and mystical perspectives. Alongside that, I will also demonstrate how the Duchess and Vittoria play significant roles as proud, courageous, self-confident, adamant and non-submissive characters along with their remarkable differences from patriarchy.

Research Method

In an intriguingly hegemonic world, in which John Webster created two strong female characters as a challenge to social hierarchy and natural order in *The Duchess of Malfi* and *The White Devil*, all conflicts of life serve only one purpose: to reveal the unfair, cruel and strongly misogynistic aspect of an intensely patriarchal society, however innocent or guilty a woman is. With regard to the playwright, as observed by John Russell Brown, “it has proved possible to talk of him as an old-fashioned moralist, as a sensationalist, as a social dramatist, as an imagist or dramatic symphonist, as a man fascinated by death, or a man halting between his inherited and his individual values” (Webster, 1960: xlii). Critics evaluated these two surviving tragedies in terms of their moral quality and they put forward opposite views on their moral value. While James R. Hurt accuses the playwright of parodying “the Christian ethical system” (Hurt, 1962: 45), E. E. Stoll praises his “stern, true moral sense,” (Stoll, 1905: 128). Moreover, Irving Ribner describes his “agonized search for moral order in the uncertain and chaotic world of Jacobean scepticism” (Ribner, 1962: 97). In Webster’s stage world “moral law cannot be thwarted indefinitely” (Cecil, 1949: 34). Both the Duchess in *The Duchess of Malfi* and Vittoria Corombona in *The White Devil* exhibit a marked resistance against patriarchy and social expectations; however, the Duchess is presented as a virtuous and noble woman, while Vittoria is more corrupt, even than her unquestionably flawed society. The purpose of this study is to deal with John Webster’s treatment of women and their status in society as presented in *The Duchess of Malfi* and *The White Devil* by highlighting the strong patriarchal

structure in the Renaissance period from a feminist perspective. Furthermore, it will also demonstrate how the Duchess and Vittoria play significant roles as proud, courageous, self-confident, adamant and non-submissive characters with their extraordinary features in a patriarchal society.

A Feminist Analysis of The Duchess of Malfi

The female protagonist of *The Duchess of Malfi* the Duchess is the epitome of a threat or blow to the independence of men with her strong, cunning, passionate and ambitious character features from the beginning of the play to the end. Her brothers want to take her life under their control, but she does not hesitate to challenge them even at the cost of her life. Even death cannot defeat her. She always stands upright and does not submit to any oppressive or despotic rule or person, for the sake of her own desires and choices. With this manner, she is more like a man than a woman. She reverses the traditional feminine role and assumes more rebellious and threatening behaviour. However, in the play, the Duchess appears only with her title, not with her personal name and this can be perceived as an insult in terms of the value given to her as a woman. All of the other characters are known by their names, but the Duchess is sarcastically condemned to an unknown identity or anonymity. This disparaging way of address reflects how carelessly and worthlessly a woman is treated in the patriarchal society of the Renaissance, although she has an important title and status like the 'Duchess'.

In *the Duchess of Malfi* Webster draws a picture of a corrupted court life where upholders of law and order are also corrupted and hypocritical, including especially the Duchess' two brothers. Everybody in the court is different, both on the surface and underneath. Interestingly, there are many deep psychological observations of characters about each other in the play. For instance, Antonio focuses on both the Cardinal's inward and outward character, which shows his corrupted, tricky double-edged side as a churchman. Ironically, he says: "he did bestow bribes so largely and so impudently as if he would have carried it away without heaven's knowledge" (Act I, Scene 2). In a reference to the Cardinal, Bosola says: "some fellows, they say, are possessed with the devil, but this great fellow was able to possess the greatest devil, and make him worse." This judgement about the Cardinal brings him into a conflicting position with his duty. Samuel Schuman refers to the use of dialectic in the play when he touches upon the "constant pairing of opposites. Murderers are most cruel when disguised as friars; the red cheeks of an adulterate murderess are more 'natural' than the red robes of a cardinal; to be 'great' is to be 'evil'" (Schuman 1972: 256). For both the Cardinal and Ferdinand, Bosola says: "he and his brother are like plum-trees that grow

crooked over standing pools". Both brothers are twins biologically and characteristically. Their outer appearance is like a shelter to camouflage their inner dark sides. While talking to Delilo about the corrupted court life, Antonio describes Ferdinand as:

A most perverse and turbulent nature.
What appears in him mirth is merely outside;
If he laught heartily, it is to laugh
All honesty out of fashion.

Then Delio makes this comment: "then the law to him / is like a foul, black cobweb to a spider, -- He makes it his dwelling and a prison/ to entangle those shall feed him." Therefore, in this interest-oriented and deviant court world the Duchess is in a dilemma. She has to be very cautious, intelligent and tricky like the others to realize her own desires and aims in the face of two overbearing brothers. As a widow, she is commanded not to remarry by his brothers, but she does not take them too seriously. She does what strikes her fancy. On the other hand, the Duchess' brothers hire Bosola to spy on her and she cannot avoid falling into their trap. In contrast to her brothers, the Duchess is described as noble and virtuous in Antonio's eyes, which foreshadows their prospective marriage against all opposition of her brothers. Antonio is so fascinated by and infatuated with the Duchess that he identifies her with divine qualities as if she were a goddess. He seems to be more honest than Bosola, who is an oblique character and so Bosola is assigned to observe the Duchess, a young widow who can be subject to marriage proposals, clashing with the interests of her brothers. To guarantee their security and advantages, the Cardinal and Ferdinand try hard to prevent the Duchess from marrying again by attempting to make her follow their will as if she were their principal enemy. It is doubtful they are really siblings. We cannot mention a sincere and devoted relationship of brothers and sister between them considering undermining and baffling efforts of their brothers. Two evil powers try to repress a vulnerable woman under their patronage, but they are disappointed by the sudden and shocking act of secret marriage, which is a violent blow to patriarchy.

When examined from a psychological perspective, Ferdinand's behaviour and feelings towards the Duchess do not seem to be normal. He shows extreme opposition against the idea of the remarriage of his sister. He is very jealous of her as if he were her first husband. It is very clear that he identifies himself with her husband, especially these words of Ferdinand's:

Thou has ta'en that massy sheet of lead
That hid thy husband's bones, and folded it
About my heart (III.ii.112-14).

Like the Oedipus or Electra complex, Ferdinand's sexual outlook or feelings about his sister drive him to the edge of an incestuous affair, which he is not aware of, even himself. He cannot bring any explanation or comment to his strange manners. While discussing why the Duchess should not remarry with Bosola, Ferdinand says:

She is a young widow

I would not have her marry again.

Bos. No, sir?

Ferd. Do not you ask the reason: but be satisfied,

I say I would not (I.i.255-8).

These ambiguous words are not in favour of Ferdinand. Without any satisfying reason for his harsh reactions, he falls into an unfair position. To justify himself, Ferdinand tries to put forward convincing and threatening claims about the Duchess to the Cardinal. They warn her against swaying her high blood and honour by remarriage. They regard the subject of remarriage in a prejudicial manner by attributing it to the business of the most lustful people. The Duchess identifies diamonds with the women who are remarried in terms of their value gained by overuse, but Ferdinand challenges this idea by claiming they are the whores who will be very precious, suitable to the logic of diamonds passing through most jewellers' hands. As a response to this rigid and adamant manner of Ferdinand, the Duchess throws back at him such a definitive sentence that one who hears it supposes she would never marry again in her life. The duchess acts so politically and manipulatively that she hit his brothers from their back by marrying Antonio secretly. Critics have referred to the secretive aspect of her courtship, illustrating the private life as a sphere of female autonomy: "secretly autonomous, she is overtly submissive to her brothers' constraints; overtly submissive, she seems at once untouched and untouchable. Under the cover of patriarchal authority, she can act on her will" (Bartels 1996: 422). The submissiveness of the duchess is not so innocent as it seems. She is inclined to perform covert actions in spite of the penetrating pressure of patriarchal authority. As Lori Schroeder Haslem states, "from early on in the play, the Duchess herself insists that she be reckoned with as a highly sexual woman" (Haslem 1995: 457). The Duchess unveils her desire for Antonio and exhibits her body as an object sexually desirable and desiring eventually:

This is flesh and blood sir;

'Tis not the figure cut in alabaster

kneels at my husband's tomb. Awake, awake, man!

I do here put off all vain ceremony,

And only do appear to you a young widow

That claims you for her husband, and like a widow
I use but half a blush in't (1.2.386-92).

The Cardinal believes that most widows are very eager for a second marriage as soon as the funeral sermon of their first husbands is finished. This is really a heavily stereotypical picture attributed to widow women in the play. Both the Cardinal and Ferdinand do their best to reflect the institution of marriage negatively in the eye of the Duchess with their nasty images and descriptions of it. The marriage is compared to a prison and it is claimed that remarriages will be executed rather than celebrated. Ironically, Ferdinand mentions the concept of hypocrisy, which he is closely familiar with in his nature and uses in a reference or implication to the Duchess' psychological condition by threatening her with the possibility of deciphering her darkest actions and private thoughts eventually. Not all these threats and warnings affect the Duchess so much. She is aware of their cooperative efforts and not afraid of the poniard, Ferdinand shows her as a means of threat. The following lines best reflects Ferdinand's stereotypical image of women:

I would have you give o'er these chargeable revels;
A visor and a mask are whispering rooms
That were ne'er built for goodness: fare ye well: -
And women like that part which, like the lamprey,
Hath ne'er a bone in't.
Duch. Fie sir!
Ferd. Nay,
I mean the tongue: variety of courtship; -
What cannot a neat knave with a smooth tale
Make a woman believe? Farewell, lusty widow (I.i.333-40).

Threatened and forced by her patriarchal society the Duchess makes an immediate decision to marriage, as if she defies the hegemony of men with unshakable obstinacy and determination. She ignores the loss of her fame by choosing a husband from a lower class takes the words of her brothers lightly:

Duchess: Shall this move me? If all my royal kindred
Lay in my way unto this marriage,
I'd make them my low footsteps (I, i. 341-3).

That the Duchess attempts this dangerous venture blindly can be perceived as the struggle of power between man and woman. To prove her independence and dominance the Duchess puts her fame aside and 'goes into a wilderness where she shall find nor path nor friendly clue to be her guide.' Maybe the Duchess is so aware of the fact that she is in a dead end that she will never get rid of during her lifetime as surrounded by two brutal and cruel brothers that she sees the only

way of escape as a marriage with a man, irrespective of which status he has. This case can be regarded as a counterattack to patriarchy with its own gun (man versus man) since the Duchess employs Antonio as a means to stand up against his brothers by pushing a man into the trap of other men or putting him into a risky position against evil powers. The victory of the Duchess as a woman against men can be realized through a prospective suitor whom the brothers oppose harshly. However, the Duchess overlooks sacrificing herself by stepping into an ambiguous path as a demonstration of challenge, but never accepts she has been defeated or repressed spiritually, no matter how badly her brothers treat her physically.

The Duchess also seems to challenge class discrimination, social traditions and gender stereotypes by wooing Antonio, who is from a lower class and then audaciously and sexually provokingly like a man and then putting away all formalities of marriage without the church authority. By making Cariola as a witness to their marriage, the Duchess quickens their marriage and ironically scorns the authority of church in this way:

What can the church force more? (I. i. 488)

How can the church bind faster? (I. i. 491)

These words show how defiantly the Duchess ignores the church's authority and her own duties for her personal love affairs. It can be thought as a criticism to the mismanagement of a country or misuse of administrative rights by a woman however innocent or good-natured she is. Although the Duchess suspends her state duties, she is outstanding with her daredevil, initiative and witty manners. Maybe what leads to the downfall of the Duchess is her pure intentions and optimistic that everything will turn into their advantage in time, as she believes time will diminish the anger of his brothers towards them when Antonio asks her about the reaction of her brothers about their marriage. It is really remarkable that Antonio implies the Duchess assumes his role by saying: "these words should be mine/And all the parts you have spoke, if some part of it/ Would not have savour'd flattery (Act III). These words draw an unwomanly picture of the Duchess. The roles of the man and woman overturn at this point. The Duchess threatens the scope of men with this boldness in the play. These extreme manners of the Duchess also strike Cariola's attention and she is not sure the Duchess is out of her wits. She tells about her pitifully: "whether the spirit of greatness or of woman/Reign most in her, I know not; but it shows/A fearful madness (Act III).

There is a harsh criticism by Bosola to the make-up of women in the Duchess of Malfi. Bosola teases an Old Lady by calling her make-up as painting. He makes fun of this lady by comparing her closet to a shop of witchcraft in which there are "the fat of serpents, spawn of snakes, Jews' spittle, and their young children's ordure" (Act II). Bosola gives a realistic description of the content of cosmetic

women use for their face and he expresses his disgust. He prefers eating a dead pigeon plagued with sickness to kissing a woman with make-up. Bosola bears this feminist criticism to a more universal platform by adjusting this act of concealing the deformity in women to the whole humanity having a rotten and dead body but hiding it in rich tissue. After this, we see that Bosola goes on spying on the Duchess to discover whether she is pregnant or not by offering her some apricots. Bosola easily guesses that she is pregnant from her desire for apricots. He also presses the old lady with questions about the pregnancy about the Duchess and asks her about a young waiting woman who wants to see the glasshouse, but the old lady rebuffs him by claiming he is abusing women. This claim fires Bosola to mention the frailties of women. Seemingly, he accuses women of being lustful for pure love or reward that is more precious. Then Bosola finds out the Duchess gives birth to a son from the birth paper Antonio drops. After that, Bosola gives the Duchess away by communicating with her brothers in Rome immediately. In a way, his intelligence against the Duchess shows us one striking example of patriarchal oppression. In no way does he give up following or plotting against the Duchess in cooperation with her brothers in these scenes.

One another representation of the abuse of the woman in the play is Julia's illegitimate affair with the Cardinal. This affair reflects the corrupted and distorted life of the court best. The Cardinal uses, accuses and humiliates Julia, not himself by showing her prostitution as evidence to her inconstancy to justify himself in the face of Julia's claim that he can also be inconstant to her. However much the Cardinal is involved in this illegitimate affair, he does not find himself guilty, but Julia. This shows the hypocritical aspect of patriarchy very well. The Cardinal clearly tells her she is a witty false woman to her husband putting aside his own falsity and he complains of the lack of a constant woman in the world. These heart-breaking mocking words make Julia cry in the face of the Cardinal who enjoys picturing the immorality and hypocrisy of their affair. The Cardinal says:

Why do you weep?

Are tears your justification? The self-same tears

Will fall into your husband's bosom, lady,

With a loud protestation that you love him

Above the world (Act II, Scene IV).

Women are generally in a secondary position compared with men. They are considered to be emotional since they are easily attracted to the opposite sex. They are remarkable with their sexuality rather than their reason. Their power lies in their charm and beauty. It is believed that they employ their sexuality to seduce men. They are regarded as temptress. Generally, the woman is identified with emotions. In the same way, Julia evaluates their affair emotionally rather

than selfishly as the Cardinal. The woman is reflected as the victim of her own emotions showing her weakness. It seems that Julia is deceived or fascinated by the Cardinal's wooing words, since the Cardinal mentions her a piteous wound in his heart and a sick liver, intending to touch on her emotions to conquest her in their first flirtation. Julia is mistaken to believe in the Cardinal's sincerity. On the other hand, strangely enough, Delilo is also one of Julia's old suitors, comes, and sees Julia in Rome near the Cardinal. He also offers money to her by calling her as his mistress and wooing her dishonestly.

Over the news written in the letter delivered by Castruccio, Ferdinand goes so mad that he starts to dig up graves and throws bloody and disgusting words about the Duchess. He mentions her sister as "damned, grown a notorious strumpet and loose in the hilt (II. v.). Even the Cardinal cannot give any reason for his wild rage and cursed words for the Duchess. Ferdinand throws such harsh and convincing reasons for his anger like their infected blood because of hers that the Cardinal can't also help damning women like that: "Curs'd creature! / Unequal nature, to place women's hearts/ so far upon the left side! (II. V.) Deeply touching on gender issue, Ferdinand addresses to men like this:

Foolish men,
That e'er will trust their honour in a bark
Made of so slight weak bulrush as is woman,
Apt every minute to sink it! (II.V)

There are two remarkable features of women taken for granted in the traditional mind. One of them is the traditional belief that all evil start with the woman. The woman is associated with evil. The second one is that women are accepted as weak and fragile creatures both emotionally and physically, in contrast to men. They are reflected as unreliable, lustful creatures also in Ferdinand's eye. The Duchess so penetrates his body and soul that he cannot push her image out of his mind one moment. These lines show how Ferdinand turns into a mentally and psychologically ill person very clearly:

Methinks I see her laughing—
Excellent hyena! —talk to me somewhat, quickly,
Or my imagination will carry me
To see her, in the shameful act of sin (II.v.38-41).

Ferdinand feels so much hatred, grudging and enmity towards the Duchess that he will only be at ease when he murders her.

Ferd. Go to, mistress!

'This not your whore's milk that shall quench my wild-fire,
But your whore's blood (II.v.46-8).

He even draws the picture how he will give an end to the lives of the Duchess

and her lover in his imagination. The Cardinal is shocked by Ferdinand's harsh words about the Duchess and her lover, based on death and when he asks him: "Are you stark mad?" Ferdinand maintains his murderous descriptions as such:

I would have their bodies
 Burnt in a coal-pit, with the ventage stopp'd,
 That their curs'd smoke might not ascend to heaven:
 Or dip the sheets they lie in, in pitch or sulphur,
 Wrap them in't, and then light them like a match;
 Or else to boil their bastard to a cullis,
 And give't this lecherous father, to renew
 The sin of his back (II.v.66-73).

In the extent of jealousy, Ferdinand bears grudge for her lover and damns him until he is dead. And for thee, vile woman,

If thou do wish, thy lecher may grow old
 In thy embracements, I would have thee build
 Such a room for him as our anchorites
 To holier use, inhabit: let not the sun
 Shine on him, till he's dead (III. ii. 99-104).

Ferdinand goes further as to kill his sister in his mind, what prevents him is the idea of sin. The extremity in his imagination indicates his mentally disturbed position. It is also prejudicial that common people call the duchess "a strumpet". Antonio attributes this situation to their unexpected and shocking marriage. He says people think he pursues the wealth of the duchess because of their unequal status and so they never dreamed of their marriage. When Ferdinand recommends her a husband, the Duchess says she will act out of her free will and her own desires about marriage if his brother forces her. When Ferdinand says he will excuse her even if she really has an affair with Antonio as the rumours indicate, the Duchess trusts Ferdinand's words immediately thinking this deadly air between them disappeared. She is ignorant of his hypocritical face.

When Ferdinand takes the Duchess by surprise near Antonio, he insults and scolds her harshly calling her "most imperfect light of human reason", as she pursues her wishes and glory in them. When she confesses that she is married to Antonio, he damns both Antonio and his sister. He calls her "vile woman" in a wretched life, claiming she is undone. Even if she defends herself, it is her natural right to marry, Ferdinand claims she folded her husband's sheet of lead about his heart as if he were like her husband. He does not believe in her sorrow for her late husband although she says her reputation is safe. Too strict, Ferdinand promises never to see her more, insulting her with the acquisition; she has some virgins that are witches. In the face of disclosure of their affair, the duchess suggests

Antonio to leave immediately by taking control of everything bravely like a man. She is the authority in their relationship.

The Duchess also has the tendency to deceive others in the play skilfully. She tries to deceive Bosola about the reason why Ferdinand said she was undone by making up a different story, although Bosola finds this reason doubtful and cunning. The duchess feigns Antonio deceived them in the accounts not to raise any doubt and confiscates all that he has before Bosola and other officers. When the duchess questions Bosola about Antonio, Bosola praises him about his honesty and loyalty as an excellent courtier. He considers his fall is accompanied with virtue however much the malice of the world basely descends him. All these praising words about Antonio by Bosola on the surface drives the duchess to the confession of facts about their secret plans innocently, since she is convinced that Bosola tells the truth and he is a loyal servant. The duchess reveals Antonio whom he speaks well about is her husband. The answer of Bosola to her is significant to show the perspective of the period on cross-status or cross-class marriage ironically:

Do I not dream? Can this ambitious age
Have so much goodness in't as to prefer
A man merely for worth, without these shadows
Of wealth and painted honours? Possible? (Act III, scene II)

To sound out the duchess, Bosola wears a different mask unto his face and speaks as if he supported their marriage and pretends to be a confidant to her. By means of this intimate friendship, Bosola learns Antonio retires himself to Ancona and plans to transfer this information directly to her brothers with the aim of promotion. When the Cardinal asks Ferdinand whether the duchess will make religion serve her own private aims or exploit it to protect herself from any outer danger, Ferdinand damns her:

Methinks her fault and beauty,
Blended together, show like leprosy,
The whiter, the fouler. I make it a question
Whether her beggarly brats were ever christ'ned (Act III, scene II).

Both brothers and Bosola cooperate to make the Duchess and Antonio banish from Ancona. While pilgrims are talking about the banished duchess and Antonio, they find it strange such a great lady as the Duchess can match herself to so mean a person as Antonio and cannot make any sense of Pope's manner towards such a free prince as the Duchess. With Ferdinand's instigation, Pope is informed about her looseness and takes the protection of the church and dukedom under his control. Because of her private affairs and negligent manners, the Duchess loses her authority in the church and dukedom as a dowager. Another

interesting point that attracts the attention of pilgrims is that Ferdinand takes the wedding ring of the Duchess off her finger. It is learned that Ferdinand vowed he would sacrifice this ring to his revenge. This revenge helps the fall of Antonio as well as the duchess. After Bosola brings a letter to the Duchess from her brothers and waits for a response, the Duchess explains Bosola the malicious intention of his brothers:

Their league is like that of some politic kings,
Only to make themselves of strength and power
To be our after-ruin; tell them so (Act III, scene IV).

In this critical moment, the duchess admonishes Antonio to take their eldest son and fly to Milan and so they leave for their goodness. After that, her miserable life gets worse and turn into a hell. Bosola bans her to see her husband any more. However, the Duchess challenges him by saying she is armed against all kind of misery or oppression. The duchess is imprisoned in palace and endures her misery bravely. Bosola expresses his admiration for the Duchess, as she welcomes her misery nobly and has strong will and forbearance. Her restraint helps her to appreciate the pleasures she is kept from more passionately and this makes Ferdinand angry and curse the Duchess. In his visit to the Duchess, Ferdinand gives her a dead man's hand with her marriage ring, referring to Antonio's identity in dark and tries to discourage her by making her suppose her husband is dead. Ferdinand uses the artificial figures of Antonio and his children, appearing as if they were dead. Taking it as real, the duchess expresses she prefers dying to living from that moment on. Life has no meaning for her without her husband and children. Bosola warns her of despair and tries to dissuade her from the idea of death shockingly and unexpectedly. Now, Bosola encourages her to live with pity. The Duchess reveals her feelings about her life to Bosola in despair:

Good comfortable fellow,
Persuade a wretch that's broke upon the wheel
To have all his bones new set; entreat him live
To be executed again. Who must despatch me?
I account this world a tedious theatre,
For I do play a part in't 'gainst my will (Act III, scene IV).

The Duchess calls the wish of long life of a servant as a curse for her. She longs to bleed. Ferdinand is satisfied since she has perceived the artificial representations as true substantial bodies, which brings her to despair. Even Bosola gives up and tries to persuade Ferdinand to give an end to his cruelty. Nonetheless, Ferdinand is decided to go forth and make her go mad by placing a mad folk around her and disturbing her with their mentally disturbed psychology. He is burned with the fire of revenge, and now he targets Antonio for the next

victim of his revenge. Meanwhile the Duchess is surrounded by several sorts of madmen because of his brother's tyranny, and she has to endure all this tyranny as she is chained. It is interesting that one of the madmen describes hell as "a mere glass-house, where the devils are continually blowing up women's souls on hollow irons, and the fire never goes out" (Act III, scene IV). Especially women's souls are in question rather than men's ones. This is indicative of a patriarchal perspective on women in the society of Webster's age, as it is common in almost everywhere.

The spy, Bosola is the herald of bad news in the play and makes frightening, creepy and threatening statements to the Duchess each time. He announces that he has come to make her tomb through the end of the play, hoping her mortification. In the face of pitiful expressions of Bosola about wretched and miserable duchess, the duchess confirms and reinforces she is the Duchess of Malfi still. However, Bosola is aware her glory has already lost its brightness. They also start to talk about the fashion of her tomb. Suddenly, executioners arrive with a coffin and cords, but it does not still affright the duchess. Cariola exclaims "villains, tyrants, murderers! Alas! What will you do with my lady? —call for help!" Act III, scene II) Bosola supposes death will afflict and frighten the duchess, but he is mistaken. She looks forward to death as the best gift their brothers can give her. She is ready for death and strangled to death along with her children and Cariola. When Ferdinand sees the dead bodies of children, he only says: "the death/ of young wolves is never to be pitied" (Act IV, scene I). He cannot look at the dead Duchess, because she dazzles his eyes. He starts to feel pity for her, since she died young. Bosola tells Ferdinand frankly: "you have bloodily approv'd the ancient truth / that kindred commonly do worse agree / than remote strangers" (Act IV, scene I). This is the reality unfortunately; however regretful Ferdinand becomes afterwards. He realizes the duchess has become the victim of his revenge innocently and starts to blame Bosola, an agent executing the murder. He is very uncomfortable in his remorse. He explains his implicit intention behind his opposition against the remarriage of her sister so:

Only I must confess I had a hope,
Had she continu'd widow, to have gain'd
An infinite mass of treasure by her death:
And that was the main cause, --her marriage,
That drew a stream of gall quite through my heart (Act IV, scene II) (IV. ii.
282-7)

While Ferdinand accuses Bosola of playing his role as a villain well and hates him, Bosola calls Ferdinand "ungrateful" as he does not reward him because of his service. Bosola challenges Ferdinand, whereas Ferdinand asks Bosola by

what authority he executed this bloody sentence. In response, Bosola throws the answer of “By yours” to him like a slap on the face. These contradictory words Ferdinand uses about himself indicate his paranoiac mental situation. Ferdinand breaks down exactly in the face of the pitiful death of his sister without realizing his part in the murder. He goes too far to say Bosola will lose his life because of this murder. On the other hand, Bosola complains of Ferdinand’s unfair treatment to himself. Bosola looks for his reward for his loyalty to satisfy Ferdinand and serve his tyranny no matter how much he hates evil, rather than strive to be an honest man. Bosola reveals the real evil side of the fanatical Ferdinand and the scheming Cardinal ironically as follows:

Your brother and yourself are worthy men!
 You have a pair of hearts are hollow graves,
 Rotten, and rotting others; and your vengeance,
 Like two chain’d-bullets, still goes arm in arm:
 You may be brothers; for treason, like the plague,
 Doth take much in a blood... (Act IV, Scene I)

Bosola is very well aware of Ferdinand’s distraction considering his conflicting speech and mentally disturbed position. He is also regretful to have executed this bloody act and sure, he would not change his peace of conscience for all the wealth of Europe if he were forced to do it again. There is a surprising reversal in Bosola’s world of thoughts. He becomes the moral voice of the play with his repentant manner and exact awareness of his mistake. He calls his honour “painted” because of this immoral, malignant act of murder. He feels as if he were in hell while living. He prays for her to come back to life and rid him of this hell. When he sees her stirring, he prays she is still breathing. When the Duchess talks the name of Antonio, Bosola confesses that he is living and he is reconciled to her brothers besides Pope’s atonement to comfort the Duchess at her last breath by explaining the dead bodies she saw are only feigned statues. However, there is no time for the Duchess to be happy with this news since she really dies this time. Bosola contrasts his guilty conscience with the sacred innocence of the Duchess, and even bursts into tears in a sorrowful way. As a sign of respect to her, he executes her last will and takes her dead body to the room of her women. This sudden reversal of Bosola indicates his fire of revenge against Ferdinand whom he calls “the cruel tyrant”. Another sign that shows the injustice of the cardinal and corrupted aspect of the court is Pescara’s speech with Delilo who calls him to account for his bestowal of the Citadel of Saint Bennet, Antonio’s land to the strumpet Julia rather than himself. Pescara uncovers about the cardinal:

It was Antonio’s land; not forfeited
 By course of law, but ravish’d from his throat

By the cardinal's entreaty. It were not fit
I should bestow so main a piece of wrong
Upon my friend; 'tis a gratification
Only due to a strumpet, for it is injustice (Act IV, scene V).

As a noble fellow, Pescara does not allow this land to be taken from Antonio by such wrong to be possessed by his friend, but to return to Julia, as a salary for the cardinal's lust. He does not want to taint his friend through this foul land. On the other hand, Antonio and Delilo learn that Ferdinand suffers from apoplexy. Antonio decides to visit the cardinal to a friendly reconciliation by venturing all he has in the way of private access to his chamber. Antonio thinks he will face better fall if he fails in this attempt, because it will save him from the infamous calling he has to bear in life because of the irony of fate. Ferdinand's disease is diagnosed as lycanthropia by the doctor, which causes Ferdinand to imagine himself to be transformed into a wolf and to dig dead bodies up in churchyards. Ferdinand also compares himself to eagles in respect of solitariness and he expresses his fear from his own shadow since it follows him while talking with Malatesti. He is so afraid of his shadow that he thinks it as an enemy and wants to throttle it by throwing himself down on it, which is the clear sign of his madness. Bosola exclaims, "what a fatal judgment hath fall'n upon this Ferdinand!" when he sees Ferdinand's anomaly manners and Pescara wonders, "what accident hath brought unto the prince this strange distraction". As a reason for his brother's madness, the cardinal manipulatively claims an apparition of an old woman crying out for help caused change in Ferdinand's appearance and language. He also pretends not to know anything about the death of the Duchess while speaking with Bosola. He flatters Bosola and orders him to kill Antonio lurking in Milan. The cardinal tries to seem as if he cared his sister very much by claiming she cannot marry the excellent match he thinks of while Antonio is alive and stimulates Bosola by advancement. However, Bosola is aware of the cunning tactics of the cardinal and uses Julia wooing him to discover the cause of the cardinal's melancholy cunningly. The cardinal behaves cautiously and bans anyone from talking with Ferdinand without his knowledge, as he is afraid that Ferdinand can reveal the murder in his distraction. He is very reserved when Julia sounds him out. He seems not to trust Julia in any way. He warns her by referring to her own frailty when she insists on learning his secret, but in the end, the cardinal confesses that the great Duchess of Malfi and two of her young children were strangled by his appointment. In the face of this terrifying revelation, Julia is startled and says that she cannot conceal this secret. Although the cardinal makes Julia kiss the book not to utter anything about the murder, he decides to kill her because of his inability to believe she will keep his counsel. At just that moment Bosola appears

after overhearing what the cardinal has said. Julia is satisfied to have taken her revenge on the cardinal by betraying his counsel to Bosola. Bosola addresses to Julia: "O foolish woman/ Couldst not thou have poison'd him?" (Act V, scene II, 72) and Julia responds: "Tis weakness/ Too much to think what should have been done" (Act V, scene II, 72). Again, these lines refer to the stereotypical descriptions of women of the period. Women are depicted to be "foolish and weak" by patriarchy.

The Cardinal deceives Bosola seeking for reward, with the promise of honours in store for him and tempts him to kill Antonio. Bosola seems to cooperate with the cardinal, but in fact, he supports Antonio and promises to join with him in his struggle for revenge. He desires penitence to be raised up and justice to be realized. The Cardinal does not allow Malatesti to see Ferdinand by saying any noise distracts him more and wants him and his followers all to go to bed and not to rise even if they hear him in his violent fit and makes them to promise upon their honours. He also tells Malatesti he will check and put them on trial by rising and feigning in danger to guarantee their imprisonment in their rooms. The reason for his effort to imprison them in their rooms is to provide better privacy to convey Julia's body to her lodging through Bosola. Moreover, after that, the cardinal plans Bosola's death. The Cardinal clearly expresses he has become the victim of devil, since the devil takes away his heart and he does not have any confidence in prayer any longer tragically. Overhearing the Cardinal's speech about his death, Bosola starts to stand upon his guard, but by mistake, he stabs Antonio, who comes to be forgiven by the Cardinal and wants to take him at his prayers with the hope of pardon. By taking Antonio for the cardinal, Bosola kills Antonio mercilessly with the intention of not giving him any leisure as to pray. When he realizes the person whom he has killed is Antonio, he feels pity for him and targets the cardinal this time. When Bosola tells the Cardinal he is come to kill him, the Cardinal calls help, but it is in vain, because he has already fell into his own trap by instructing everyone not to rise and not to give an ear to any cry for help. Whatever the Cardinal offers Bosola to gain his forgiveness, Bosola rejects them ironically saying they are unseasonable. Bosola also kills the servant not lest he rushes to the door to let in rescue. While expressing his motives for the life of the cardinal, Bosola shows him the dead body of Antonio and reveals his anger in this way:

Slain by my hand unwittingly.

Pray, and be sudden. When thou kill'd'st thy sister,

Thou took'st from Justice her most equal balance,

And left her naught but her sword (Act V, scene V).

In these lines, it is very clear that Bosola also intends to take the revenge of

the Duchess by killing the cardinal. Spying on the duchess from the beginning of the play with the authority of her brothers and transferring everything about the duchess to them immediately, but disappointed by their lack of appreciation of his service, Bosola transforms into a different character in the end. He gives up siding with the evils and supports the innocent, the dispossessed and the miserable. He pursues the revenge of the innocent duchess exposed to every kind of injustice by her brothers. Lastly, Bosola perfects his revenge by killing Ferdinand who makes logical philosophical comments and explanations about the events through the end of his life. Ferdinand dies giving this lesson of life in an address to his late sister:

My sister, O my sister! There's the cause on't.

Whether we fall by ambition, blood, or lust,

Like diamonds, we are cut with our own dust (Act V, Scene V, 80).

Everybody reaps what he or she sows. The situation of both Ferdinand and the Cardinal including Bosola is perfect exemplars of this. Whatever evil they have done to the duchess, they have paid it with their own lives. They did not have any right to separate the duchess from his husband and children or to give an end to their lives. When the Lords face the bloody scene, Bosola explains:

Revenge for the Duchess of Malfi murdered

By the Arragonian brethren; for Antonio

Slain by this hand; for lustful Julia

Poison'd by this man; and lastly for myself,

That was an actor in the main of all

Much 'gainst mine own good nature, yet i' the end

Neglected (Act V, Scene V, 80).

Who is the winner in the end is goodness, not evil. The young son of the Duchess is brought to the head after all those hypocritical, corrupted and murderous villains and stands as the protector of her mother's rights. Delilo mentions those villains as "wretched eminent things leaving no more fame behind them" (Act V, Scene V, 81) at the end of the play and focuses on the maxim that "foul is fair, fair is foul".

A Feminist Perspective on *The White Devil*

When we analyse *The White Devil*, we come across much more complex gender relations than *The Duchess of Malfi*. The protagonist Vittoria draws an opposite character profile to the duchess. She is a corrupted woman character in opposition to the virtuous and innocent duchess. As regards the historical

* William Shakespeare, *Macbeth*, (Act I, Scene I), 12-13.

background of the play, investigating the differences between people's own reality and the way they portray themselves as white, good or pure in *The White Devil*, Webster dramatizes the murder of Vittoria Accoramboni in Padua in 1585 (thirty years before the play's composition) referring to Italian corruption in order to reveal the corruption in the royal court in his own day with the depiction of the moral and political situation in England. It cannot be denied there are underlying motives that drive Vittoria to adultery or corruption maybe, but this does not make her completely innocent. Both the duchess and Vittoria are the victims of patriarchy although they differ from each other characteristically. Although Vittoria is involved in adultery, she is judged because of a different crime. She is held responsible for the death of her husband although Bracciano kills Camillo. In a way, Vittoria becomes the goat of sin and is made to be exposed to any acquisition by patriarchy. She becomes subjected to the execution without judgement in the end and is punished with death as others. Her brother, Flamineo interprets her performance in a totally conflicting way:

And yet sister, how scurvily this forwardness becomes you!

Young leverets stand not long; and women's anger

Should, like their flight, procure a little sport;

A full cry for a quarter of an hour;

And then be put to th' dead quat. (4.2.147–58)

The main similarity between Vittoria and the Duchess is the unfair treatment of their brothers to them. Vittoria is misused or abused by his brother, Flamineo for the sake of material interests. As Susan H. McLeod points out, "related to the rhetoric of the play and the duplication of character and action is a recurrent pattern of dialogue, peculiarly Websterian, suggesting duplicity" (McLeod 1980: 278). Flamineo is a Machiavellian figure who makes plots and creates disorder in the play. He is selfish, covetous and opportunistic like Ferdinand and the Cardinal in the *Duchess of Malfi*. For the sake of money, Flamineo pimps his sister to Bracciano, a source of money and wealth for him. On the other hand, Vittoria accepts to sleep with Bracciano, even if she is married to Camillo. Examined closely, the relation of Vittoria and Camillo is not based on a desirous love. Vittoria is forced to marry him by her father because Camillo is wealthy, which shows how she is the victim of patriarchy from the beginning. Maybe for the first time she wanted to act with her free will by starting an illicit affair with Bracciano, but it made her corrupt and miserable.

At the beginning of *the White Devil* Lodovico who is in banishment indicates the corrupted court life and foreshadows the corrupted and distorted relationships of characters in the play in his speech with his friends, based on the corrupted courtly justice and law discriminating between great men and others.

As proof to this, Lodovico sarcastically attributes to the illegal affair between Brachiano and Vittoria Corombona:

The Duke of Brachiano, now lives in Rome,
And by close pandarism seeks to prostitute
The honour of Vittoria Corombona, -
Vittoria, she that might have got my pardon
For one kiss to the duke (Act I, scene I, 144).

It is very clear that courtly reward and punishment independent from a valid and fair justice system are the reality in the fickle and unreliable life of court as Lodovico observes. Bearing deep grudge and revenge for the men of court sending him to banishment, Lodovico describes fortune “a right whore”, which refers to prostitution, common in the courts of Renaissance period. In “The Tendency to Rationalize in ‘The White Devil’ and ‘The Duchess of Malfi’”, S.W.Sullivan emphasizes: Here Lodovico serves not only as a paradigm of the moral chaos central to the play - ‘I’ll make Italian cut-works in their guts’ - but also as a forceful example of the evasion of guilt, which is an equally important theme in *The White Devil*” (Sullivan, 1974: 1).

In Act I, Scene II, we bear witness how Flamineo is the flatterer to Brachiano and the pimp of her sister very obviously. He is the main stimulator who manages the flow of events in the way however, he wants. By his plots and deceptions, he is an excellent brainwasher who makes the people around him think and act according to his own interests. By speaking in the name of his sister with Brachiano temptingly, Flamineo creates an illicit love relationship between Brachiano and his sister. He plays a great role in leading Vittoria astray. In “Webster’s *The White Devil* and the Jacobean Tragic Perspective”, Larry S. Champion suggests, “Flamineo unwittingly performs those very deeds which ensure the destruction of all for which he has labored. Thus, the arch villain at the outset of the drama has come full circle; in a stage world emphasizing the ever-increasing number of individuals whose actions in the name of self-interest produce Vittoria’s tragedy, the manipulator becomes the manipulated” (Champion, 1974: 451). In addition, he implies that “his overt dedication to policy and self-advancement afford him no protection against those who mask their true intentions behind the disguise of the holy frock” (Champion, 1974: 451), in a reference to the deceptiveness of appearances. In her article “The Equilibrium of Opposites in the *White Devil*: A Reinterpretation”, B.J. Layman indicates that “when we perceive how Webster contrives for the two charged forces of mask wearer and mask stripper to exist side by side without cancelling each other out, we move very close to the essential poetic structure of the drama” (Layman, 1959: 342). To destroy Brachiano’s anxiety about Vittoria’s

coyness, Flamineo gives such a stereotypical description of women, mirroring the patriarchal perspective of the period as:

Her coyness? That's but the superficialities of lust most women have; Yet why should ladies blush to hear that named, which they do not fear to handle? O, they are politic; they know our desire is increased by the difficulty of enjoying; whereas satiety is a blunt, weary and drowsy passion (Act I, scene II, 146).

Flamineo does not avoid sowing the seeds of separation between Camillo and Vittoria by wearing a hypocritical mask both to Camillo and to Brachiano. He is never sincere, honest and selfless. He only pursues his advantages and makes others the victim of his policy. He does not hesitate to sacrifice or exploit his own sister or mother for his monetary objectives. He seems to be like an angel to Camillo as if he were willing to reconcile him with his wife, but in fact, he undermines their affair intentionally. In this play the perspective and speeches of male characters, particularly of Flamineo reflect the patriarchal power and control over women in the society of the Renaissance period. He speaks too much about women as if he were very familiar with or expert about their psychology, characteristic features or gender roles. He goes into very deep analysis of their thoughts and feelings, whether it is true or not. Nevertheless, Flamineo's perception of women's passions refutes the correlation between the feeling and expression of distress and denies the identification that relates the audience to the orator. He regards women's tears as a cheap commodity:

Had women navigable rivers in their eyes
They would dispense them all; surely I wonder
Why we should wish more rivers to the city
When they sell water so good cheap. I'll tell thee,
These are but moonish shades of griefs or fears,
There's nothing sooner dry than women's tears (5.3.179–84).

The objectification of women's tears reveals the twist of Flamineo's misogyny. According to Flamineo, in fact, women are not overemotional but rather not be able to feel any emotions. They vent only the "shades of griefs or fears," by acting out emotions for deceptive purposes. Although Flamineo seems to instigate Vittoria to sleep with Brachiano, Vittoria is also guilty and corrupted, as she accepts to cooperate with his brother willingly. In contrast to the Duchess, Vittoria is not innocent or virtuous. In a criticism of Webster's "moral flaw" with his own term, Ian Jack attacks on Vittoria and Webster:

Denied insight into any virtue other than Stoical courage, Webster tries to erect unflinchingly perseverance in evil into the sum of moral goodness. In the process, he is disingenuous (. . .) Vittoria is dishonourable: Webster simply makes her behave as if she were honourable. This is an artistic insincerity that lie in the poet's heart of which Shakespeare would not have been guilty; but Webster, having no profound hold on any system of moral values, found it easy to write for Vittoria dissembling verse, which in its righteous simplicity seems to proclaim her honesty in the face of her accusers (Jack, 1949: xvi).

Flamineo and Vittoria conspire to deceive Camillo. As soon as Brachiano woos Vittoria, Vittoria becomes involved in adultery. She has no anxiety or fear because she is married. She behaves very assertively and independently as a way of challenge or threat to patriarchal system surrounding her. In the article entitled "The Trial Scene of Webster's *The White Devil* Examined in Terms of Renaissance Rhetoric", H. Bruce Franklin argues that judging Vittoria is very complicated as "Webster has created in Vittoria a rhetorician and a woman about whom it is not easy to make a simple absolute judgment" (Franklin, 1961: 51). According to Franklin, "a simple verdict would have to overlook either her devilry or the admiration and sympathy for her which Webster has taken pains to induce" (Franklin, 1961: 51). On the other hand, Haber asserts:

Vittoria's appropriation of masculine discourse effectively unmasks gender as impersonation, and she provides us with a piercing indictment of the mystifications that structure her society. There is, moreover, no other even temporarily viable option available; Vittoria speaks the only language she has (Haber 1997: 133-134).

Conclusion

Portraying two different female figures and their status in a hegemonic society, *The Duchess of Malfi* and *The White Devil* reveal the cruel and strongly misogynistic aspect of an intensely patriarchal society, however innocent or guilty a woman is. Representative of strong female characters, the Duchess and Vittoria Corombona defy natural order, social hierarchy and social expectations through their own strategies. Webster's treatment of women underscores the impact of the strong patriarchal structure upon gender roles in the Renaissance. As a form of challenge to patriarchy, Webster created such strong female characters who were highlighted through their courageous, self-confident and rebellious nature.

In his article “My Body Bestow upon My Women”: The Space of the Feminine in “The Duchess of Malfi”, Judith Haber highlights

The White Devil presents us with two opposite, mirroring images of woman, Isabella and Vittoria - both of whom are explicitly portrayed as speaking the language of men. Isabella, who can express her unconscious rage only in the process of repeating her husband's words and sacrificing herself for him (2.1), effectively self-immolates; and although Vittoria claims to be “too true a woman” (5.6.220), her characteristic activity is “personat[ing] masculine virtue to the point” (3.2.135) (Haber, 1997: 133).

It is very interesting that both the Cardinal in *the Duchess of Malfi* and Vittoria in *the White Devil* cannot pray when they cooperate with devil. While Vittoria tells Brachiano about her dream related to Camillo and Isabella, she says she was very afraid and she could not pray at that moment. Flamineo comments that it was the devil in her dream to instil the idea of murder of Camillo and Isabella into Brachiano's mind. When Brachiano opens his arms and hugs Vittoria, the symbol of virtue and the moral voice of the play, Cornelia takes them by surprise and damns them because of their adulterous affair. In her defence, Vittoria explains her mother: “I do protest, if any chaste denial/ If anything but blood could have allayed/his long suit to me” (Act I, scene II, 156). Vittoria puts all blame on Brachiano excluding her manipulative and seductive part in this affair. As indicated by Sullivan, we [...] have the sense that the play is ending very much as it began, with a vicious character striving to divert blame from himself. Like the first scene, the last is enriched dramatically by Webster's concentration upon a psychological aspect that not only exercises insight into human nature and thus adds depth to a character, but which also, through the emphasis of a moral theme, reinforces the unifying structure of the play” (Sullivan, 1974: 78).

Furthermore, Cornelia is angry with her daughter because she cheats on her husband and throws damning words to her, but Vittoria seems to have taken this situation for granted. She keeps the outer conditions responsible for her corruption, denying her own tendency to adultery. Therefore, Cornelia and Vittoria exemplify two different women figures in society. Vittoria is representative of disloyalty while Cornelia is representative of virtue. On the other hand, Vittoria also conflicts with the Duchess in *the Duchess of Malfi* characteristically. Vittoria is involved in adultery while she is married, and satisfied with her situation. However, the Duchess, a widow, loves Antonio, marries him secretly, and maintains her loyalty and patience in spite of many difficulties her brothers create. Thanks to her belief in the afterlife, the Duchess never loses her hope and believes she will be happy with her husband and children in afterlife. The Duchess realizes the re-

quirements of a marriage in the witness of Cariola not to cause any adultery. She draws a more religious, virtuous and innocent portrait of a woman. Despite all this differentiation between Vittoria and the Duchess, what connects them at the same point is the patriarchal society in which they are victimized. In his article entitled "Gendering Pathos on the Early Modern Stage: Persuasion and Passion in John Webster's *The White Devil* and *The Duchess of Malfi*", Carol Mejia Laperle indicates:

Vittoria and the Duchess's emotional appeals highlight examples of pathos as performed by a gendered body, consequently challenging pathos on two fronts. On the one hand, a woman's pathos risks social denigration because her emotional appeal is potentially sexualized by a male audience; on the other, emotional persuasion is shown to be a commodity not by the men in the play but by the wooing women asserting their sexual agency (Laperle, 2015: 32).

John Webster's two masterpieces, *The White Devil* and *The Duchess of Malfi* mirror the characteristic darkness, tragic vision and deep sense of evil that represents the Jacobean period. In *The Duchess of Malfi*, the widowed Duchess is harassed by her brothers mercilessly as she marries beneath her position to her servant, Antonio secretly. The Duchess is worth being called as one of the greatest tragic heroines of Webster's period due to her brother's vicious cruelty that leads to her murder after being displaced from her home and imprisoned. In *The White Devil*, Webster portrays Vittoria as a complex and profound character victimized by male lust and power and punished for her disobedience and sexuality consequently. Vittoria is a threatening figure owing to her masculine features. She is a danger to patriarchy out of her unbridled sexual desires, which makes her animalistic. She is exposed to contemptuous words by Flamineo as women are associated only with beasts devoid of any reasoning while chasing their lusts.

While Webster's plays have been praised out of their poetic language, they have received criticism because of their inclusion of horror, extreme violence and grimness. Webster depicts the Duchess as a noble and innocent woman, while he depicts Vittoria as a corrupt woman in a world full of depravity and passionate sensuality. When we take a closer glimpse into Webster's treatment of women and portrayal of people striving to add meaning to their lives in a seemingly prejudiced and meaningless world in chaos, John Webster's dramatic art stands out with its modern sensibility as also referred by Margaret Loftus Ranald in 1989: "He is not afraid to portray women of power, whether evil ... dignified and tragic ... or manipulative," who "choose to take risks and in so doing they broaden the female horizons of the Jacobean era, while at the same time undermining norms

of established behaviour” (Ranald, 1989: 29-43). Although the position of women has changed a lot since the seventeenth century, the social issues encountered by characters like the Duchess of Malfi and Vittoria Corombona still exist in the modern world.

Bibliography:

- Bartels, Emily (1996). Strategies of Submission: Desdemona, the Duchess, and the Assertion of Desire. *SEL* 36: 417-33.
- Bromley, Laura G. (1991) The Rhetoric of Feminine Identity in The White Devil. In *In Another Country: Feminist Perspectives on Renaissance Drama*, edited by Dorothea Kehler and Susan Baker, 50-69. Metuchen, N.J.: Scarecrow Press.
- Cecil, David (1949). *Poets and Story-Tellers*. New York: Macmillan.
- Champion, Larry S. (1974). Webster's The White Devil and the Jacobean Tragic Perspective. *Texas Studies in Literature and Language*, Vol. 16, No. 3, pp. 447-462.
- Franklin, H. Bruce (1961). The Trial Scene of Webster's The White Devil Examined in Terms of Renaissance Rhetoric. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 1, No. 2, *Elizabethan and Jacobean Drama*, pp. 35-51.
- Haber, Judith (1997). "My Body Bestow upon My Women": The Space of the Feminine in "The Duchess of Malfi". *Renaissance Drama*, New Series, Vol. 28, *The Space of the Stage* (1997), pp. 133-159.
- Haslem, Lori Schroeder (1995). Troubled with the Mother: Longings, Purgins, and the Maternal Body in Bartholomew Fair and The Duchess of Malfi. *Modern Philology: A Journal Devoted to Research in Medieval and Modern Literature* 92, no. 4: 438-59.
- Hurt, James R. (1962). Inverted Rituals in Webster's The White Devil. *JEGP*, 61, 45.
- Jack, Ian (1949). The Case of John Webster. *Scrutiny*, xvi.
- Laperle, Carol Mejia (2015). Gendering Pathos on the Early Modern Stage: Persuasion and Passion in John Webster's The White Devil and The Duchess of Malfi. *Interdisciplinary Literary Studies*, Vol. 17, No. 1, pp. 19-38.
- Layman, B. J. (1959). The Equilibrium of Opposites in the White Devil: A Reinterpretation. *PMLA*, Vol. 74, No. 4, pp. 336-347. < <https://www.jstor.org/stable/460443>.
- Price, Hereward T. (1955). The Function of Imagery in Webster. *PMLA*, 70, 720, 727.
- Ranald, Margaret Lotus. *John Webster*. Boston: Twayne Publishers, 1989, pp. 29-43.
- Ribner, Irving (1962). *Jacobean Tragedy: The Quest for Moral Order*. London: Baylis.
- Schuman, Samuel (1972). The Ring and the Jewel in Webster's Tragedies. *TSLL*, 14, 253-68.
- Shakespeare, William (2004). *Macbeth*. Cambridge University Press.
- Stoll, E. E. (1905). *John Webster*. Boston: Mudge.

Sullivan, S.W. (1974). The Tendency to Rationalize in 'The White Devil' and 'The Duchess of Malfi'. *The Yearbook of English Studies*, Vol. 4, pp. 77-84.

Susan H. McLeod. (1980). Duality in The White Devil. *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 20, No. 2, Elizabethan and Jacobean Drama, pp. 271-285.

< <https://www.jstor.org/stable/450173>

Webster, John. Ed. (1960). *The White Devil*. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

Webster, John (1857). *Dramatic Works: The White Devil. The Duchess of Malfi*. Ed. William Hazlitt. In Four Volumes, Vol II. London: John Russell Smith.

ON JASON COMPSON JR, THE VILLAIN OF *THE SOUND AND THE FURY* BY WILLIAM FAULKNER

*Süleyman Kasap**

*Rojev Ağıt Sari***

Introduction

Establishing a solid foundation in literature, where emotions, thoughts, and experiences are generally presented from a personal perspective, is to present the elements in the most impressive way from the author's point of view. The character, one of the most significant pillars of the elements, can take the text out of fiction and give the feeling of witnessing a real experience just like stated by Tekin while establishing the known aesthetic world of the novel, the event, person, and people are brought to life, and this vitality is reflected and felt through language and expression techniques. As a result, a world similar to the original, a "fictional" world as it is called in the literature, is obtained. The main focus of attention in this world, which is created similar to the original with the imagination and writing ability of the novelist, is the person. It is the focus of attention; because other elements exist for it, and the world in question acquires meaning and function with it (2016: 54).

Prosperous presentation of the characters makes the reader more aware of the plot, theme, and perception of reality after a while. In this way, coherence can be observed between the reader, the character, and the plot as Cochrane states,

* Assoc. Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl University Faculty of Education Department of Foreign Languages Education, kasap_hakan@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-8367-8789

** Van Yuzuncu Yil University Institute of Social Sciences Department of English Language and Literature Postgraduate Student, rojevagitsari@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0003-2458-7435

“Humans are particularly interested in the monitoring and acquisition of character because character is understood to display features of consistency and reason responsiveness that make it especially desirable” (2014: 304). Therefore, the character selection and the attributed features must be so good that the written text can make its impact felt at the level of experience. At this point, the American author William Faulkner, in his work *The Sound and The Fury*, published in 1929, cautiously selected the characters as well as the other elements and presented them to the reader successfully. *The Sound and The Fury*, which is a notable work of the modernist literary period, effectively depicts the Compsons, a Southern aristocratic family, away from their glorious days and going into collapse, with its multiple perspectives, breaking the perception of time and the author’s intense pen as stated by Aşçı, *The Sound and the Fury* deals with the corruption of the Compsons, one of Mississippi’s prominent families. Faulkner depicts the flow of events in the novel through childhood memories of different characters and thus presents the human experience (2019: 6).

Jason Compson, one of the most remarkable characters of the Compsons, who are far from their former glory days, offers the reader an unforgettable experience with his pure evil and manipulative characteristics. Jason, the only ‘sane’ male member of the family, realizes that there is no going back to the old times. As a matter of fact, according to Çelik, a more logical approach is noticed in the III. Chapter of *The Sound and the Fury*, which also includes Jason’s point of view, compared to the chapters of Benjy and Quentin (2020: 269). In the past, he did not have the same opportunities as his siblings. Therefore, Jason mainly blames his sister Caddy and late brother Quentin. While he isn’t sent, Quentin is sent to school. Educational costs and money are wasted when Quentin committed suicide. Necessary costs are incurred for Caddy’s wedding, but Caddy’s promiscuity harms her marriage. However, such opportunities did not come to Jason. As a result, the Compson family suffers in terms of finance and opportunity. These components may be the main reasons why Jason, who is deprived of the advantages of his siblings, is such an evil individual as claimed by Gresset, Jason finds them at the lowest level. Meanness is Jason’s unique psychological trait. He would have remained the same had he not been provoked by his sister, niece, and brother. For this reason, it can be claimed that Jason’s villainy has acquired a demonic quality that turns him into a villain archetype (1966: 148).

Jason, who was in such a series of intense events, aimed to save himself by turning all the opportunities in his favor with his selfish, misogynistic, materialistic, racist, and hostile attitudes. Combining the components discussed, Jason, a pure villain, is almost as if he is not a fictional entity but just any person one comes across in everyday life as quoted by Kermenli, “What makes Jason an un-

forgettable character, and in a sense superior to Faulkner's notorious villains, i.e., Flem Snopes, Popeye, Whitfield, is his acute consciousness. His racy language colors the whole section" (2014: 108).

Jason's Pure Evil Identity

In the III. Chapter entitled "April 6, 1928", told from Jason's perspective, the reader has the advantage of getting to know him better. In this chapter, Jason's clear and unique style of emphasizing his feelings, thoughts, and goals presents his identity more evidently. Compared to the other sections, it is noticed that the expressions are given more sharply and decisively. The perspective in Jason's chapter gives the reader a more materialistic atmosphere. Additionally, the keywords in this section are 'money' and 'bitch', stemming from his love of the 'Golden Fleece' in other words, his greed for money and his hatred of Caddy and Miss Quentin, who is Caddy's daughter, points out Swiggart (1962: 101). According to Çelik, Jason sees Quentin as fond of men as her mother and thinks that she will end up like her mother and that she may lose her maidenhood at an early age and become an alcoholic just like her mother. She also claims that Jason loves nothing and no one, but money (2020: 275). In the section of Jason, who lives in a universe dominated by his own logic, his character is successfully dramatized. For this reason, he always exhibits a materialistic attitude and acts extremely controlling. Jason has a personality that loves to control people. The fact that he was the only sane man in the family gave him control over everyone. Of course, this is a situation Jason desires. He forces Miss Quentin to take her in his logical pattern. Besides, he learns and controls every act of people around him. He wastes his time controlling Miss Quentin's every step as stated Çelik, "Throughout the chapter, Jason follows man-loving Quentin, who resembles her mother Caddy, named after her deceased uncle (2020: 263). And the waste of time means a waste of money for Jason. His desire for control can even get ahead of Jason's greed for money. Jason is always in turmoil with time and is always chasing the moment.

Jason only knows and lives in the moment, "Once a bitch always a bitch, what I say. I says you're lucky if her playing out of school *is* all that *worries* you" (Faulkner, 2019: 237). As can be observed, his sentences and reactions are always in the present tense. Volpe claims, "In contrast to Quentin, Jason has tried to cut himself off from the past. ... his thought-flow, for the most part, records his reactions to the events of the present, April 6, 1928" (1964: 93). Additionally, as can be noticed from the previous quotation from the novel, Faulkner deliberately uses grammatically inaccurate sentences to exhibit his own language style. Scott explains Faulkner's style just like long sentences, word combinations, punctuation,

the grammar of his sentences aside from being unusual enough, Faulkner also gives words his own meaning. Faulkner refuses to be the slave of the language or rules. Instead, he desires to make the English language his own slave (Scott, 1953: 94). Jason has cut himself off from the past because the glorious old days will not come back again. He is logical and far from emotions, and abstract concepts do not take place in his life. The only thing that matters to Jason is the reality in his pockets. This loyalty to reality and arrogance in their pockets turn Jason into a solitary character.

The fact that Jason is always alone can be explained by his egoistic and selfish character. Even though Jason is called a solitary character, he always has a companion: his thoughts. Wagner states that Jason's thoughts always appear as part of the dialogue to the reader. Due to the nature of his life, he is usually involved with someone (1971: 573). Jason's dislike for anyone but himself is also noticeable in his business affairs. At this point, he never needs or waits for advice on business. As it can be exemplified in the *Fury*, "I can stand on my own feet; I don't need any man's mahogany desk to prop me up" (2019: 277). Jason's selfish identity is emphasized once again for this reason. Hatred in Jason has become an extension of him. This hatred became a kind of shield or source of strength for him. The instances where Jason's hatred is often most clearly reflected are those with Benjy.

The fact that he wanted to castrate his brother Benjy and send him to an asylum reminds the case of the Prophet Joseph being sold by his brothers to Midianite merchants for 20 pieces of silver. The idea of getting rid of Benjy, which draws attention with the similarity of the Genesis's "Joseph Sold into Slavery" incident, presents more evidently that Jason lives only for himself and does not have emotions such as love and empathy. Money and power are the concrete facts for Jason. So, it would not be burdensome for Jason to 'throw Benjy into the well and sell him for 20 pieces of silver.' There are no positive emotions in Jason's world. These are contrary to his logical life motto. But negative emotions are often noticed in Jason. Although negative emotions (such as hate, greed, etc.) are emotional elements, they protect their existence because they feed Jason's reason and logic. As Backman states, "hate is the chief source of Jason's energy" (1966: 30). Benjy and his niece Quentin are burdens for Jason. Their absence means one plate is missing from the table. This means an economic contribution to Jason. Therefore, Jason constantly tries to get rid of Benjy, puts pressure on Quentin, and exploits her specifically in terms of money. Jason despises his father's inability for not offering him the same opportunities as his brother Quentin, as quoted in the *Fury*, "I never had to [reproach]. I never had time to go to Harvard like Quentin or drink myself into the ground like Father. I had to work" (2019: 238). The opportunities presented to Quentin for his college education were totally distinctive from Ja-

son's opportunities. Jason was unable to attend college education. In this regard, we come across a model in which the idea of Jason's self-pity is presented just like Zender expresses (1978: 422). At the same time, Jason sarcastically despises his brother for failing to seize the opportunities presented to him, as quoted in the novel, "I says no I never had university advantages because at Harvard they teach you how to go for a swim at night without knowing how to swim and at Sewanee they don't even teach you what water is" (2019: 257). Such components made Jason jealous of his brother. In addition, while Quentin's life has a past in which philosophical concepts are at the forefront, Jason's life is materialism that takes place at the moment. Materialistic concerns come to the fore in Jason's chapter: To exemplify from the *Fury*, "I've got to get on to work...I'll have to get on..." (2019: 239). For this reason, while Quentin cannot bear the abstract burden of life, Jason's logical and materialistic approach keeps him alive. In this regard, Jason's family ties weaken, and his single-seater journey of life gains significance. Further, Faulkner argues in the appendix to the work that Jason had no tolerance for any Compson other than himself. To Jason, his city and the rest of the world were Compsons to him, and he didn't even trust anyone. There is no world outside of him. These components have made Jason a unique, memorable, and unique character, as Chase points out (1958: 230).

Additionally, Jason's misogynist identity catches the attention. Jason's approach is often quoted, as mentioned, on his desire for money and his hostility towards his sister and niece. His sister Caddy and niece Quentin are a source of hatred for Jason. This hatred of Jason, which continues from his childhood, is not missing from Caddy's daughter Quentin. Caddy's promiscuity has driven her away from her family. For this reason, she had to distance herself from her daughter Quentin. At this point, Jason, who likes to hold the strings, applied all kinds of physical and moral bullying to Caddy. His childhood hatred has fueled Jason's feelings even more. At this point, Jason often tried to fear Caddy and make her feel guilty. However, the only thing that increased in Caddy was the feeling of hatred. This relentless anger and hatred of Jason naturally affected his attitude towards Miss Quentin. He watches Miss Quentin like a prisoner on probation, pockets the money Caddy sends for her daughter and risks losing both time and money to put full pressure on her. However, in the flow of the work, Miss Quentin's unexpected blow to Jason and stealing his saving drives him crazy. Jason is enraged not because he lost his savings but because a woman beat him; this is indicative of Jason's misogynistic identity. This claim can be explained by a quote by Jason for Quentin, "The bitch that cost me a job, the one chance I ever had to get ahead, that killed my father and is shortening my mother's life every day and made my name a laughing stock in the town" (Faulkner, 2019: 395).

The fact that Jason has a misogynistic character is also frequently encountered by the reader. The repercussions of Jason's hostile actions are especially noticeable in his approach to his sister Caddy and niece Quentin. Jason has gathered all the evil features like a lightning rod and dressed like armor. In this regard, Moore explains this situation as his hostility to Caddy, his excessive passion for money, obsession with Miss Quentin, and his high paranoia are associated with the underlying codes of Jason's relationship with his mother (2000: 535). While these traits suggest that Jason is just a villain, a distinctive approach can be explained in a logical context. It can be associated with the Oedipus Complex, which is a significant topic of psychoanalytic theory, where the boy is obsessively attached to his mother and sees his father as a rival - an obstacle between him and the mother. Jason is the only child his mother is attached to. Jason talks a lot about his mother's tears, tenderness, needing protection, and that he is Bascomb rather than Compson as claimed by her mother, in the *Fury*, "You know if I had my way, you'd have an office of your own to go to, and hours that became a Bascomb. Because you are a Bascomb, despite your name" (2019: 239). Jason poses as if he is dominated by his mother and needs her approval. Although he is perceived as an autonomous and self-centered person, Jason's obsession with his mother is more easily noticed in the fourth chapter, where the work is presented from a more objective point of view. Jason's bond with his mother stands out throughout the course of the novel. Moore claims this as Jason resorts to strange behavior with a single word from his mother or tears. To avoid her intense glance, he occasionally resorts to unbelievable tricks. The significance of Mrs. Compson in Jason's mind world can be explained by her being the dominant subject in his narrative (2000: 538).

Hence, Jason's obsession with his mother can be noticed more evidently. In the last chapter, which is presented from the third-person perspective, the point of view is as if to present the bond between Jason and his mother even more clearly as quoted in *The Sound and The Fury*,

...he and his mother appeared to wait across the table from one another, in identical attitudes; the one cold and shrewd...and, hazel eyes with black-ringed irises like marbles, the other cold and querulous, with perfectly white hair and eyes pouched and baffled so dark as to appear to be all pupil or all iris (2019: 363).

As a result of the findings, a perfect villain is reached. Using evil as a shield, his hostile attitudes towards women, and his maternal obsession, Jason is almost a reflection of pure evil. Faulkner, one of the masters of modern period literature, provided one of the most perfect examples of scrutiny in the world of literature,

with his skillful editing of the characters, as well as the subtext of his work *The Sound and The Fury*, which created a bombshell effect.

Conclusion

The Sound and The Fury, which has not lost its impact since its publication in 1929, has been meticulously prepared from its structure to its theme. Faulkner portrayed a Southern Aristocratic family and its members well enough to benefit his mastery. This description is at such a good level that there are topics to discuss and write about, even on Jason Compson, who feeds on evil. Because Jason, who lives with evil in his veins, has been one of the prominent examples of how versatile a work of art can be. He feeds off logic in his life and does not include feelings such as love, empathy, and values such as tolerance and kindness. Negative emotions are acceptable to Jason because they fuel his logic. As can be noticed, Jason, who always proceeds logically throughout the work and continues his life by keeping his bad character alive, is engraved in the memory of the reader. Besides his characteristics, it is observed that Jason is in the foreground rather than Faulkner in the chapter titled "April 6, 1928". According to Hitt, the voice, the hero, the satire... it all belongs to Jason. Jason has his own wit and humor; Compsons and Jason's worldview, moral standards, etc (1985: 126). Therefore, *The Sound and The Fury*, one of Faulkner's distinguished works, although fictional, seems as close to a reflection of reality. And Jason Compson Jr. keeps his villainous character in the mind of the reader. With Jason's excellent identity, the reader experiences how a literary work becomes no distinctive from reality.

It can be argued that Jason, who has left permanent traces in many ways, is a reflection of the values that are about to disappear in the South, with his material, emotionless, and social relations ignoring character. According to Geismar, this logical and emotionless identity of Jason is representative of the New South, which is money-oriented, devoid of friendships, in short, material (1961: 158). This approach, which is presented through the family, which is the smallest unit of the society, can create a bitter atmosphere like a lament. This approach, which can be described as the sound and fury of the Compsons, has been explained by Gossett as, "Their violence is a dirge for the passing of integrity in a family which is a microcosm of the South, of the community of man" (1965: 39). Taking a role in such annihilation and turmoil, it can be claimed that Jason has embarked on a search for new ways and finding meaning in his life route. There is a quest in Jason's life. However, his search is not thought-based and does not feed on abstract assumptions. It is clear that Jason's character needs tangible things, objects, etc. Brooks describes Jason's quest this way: "Jason hopes to find meaning in life by

distracting all idealisms, illusions, and emotional ties, and reducing life to its inexorable brass tacks” (1989: 347).

Jason is presented as an individual consisting of pride, arrogance, self-pity. His selfishness, not giving place to ‘positive’ emotions, feeding only on ‘negative’ emotions in order to whip himself, and existence in his own lonely world are the factors that make him a catchy and notable character as claimed, Jason’s chapter suits his realistic character; however, it is hard to claim that the reader feels sympathetic for him. He is a narrow-minded businessperson, has dirty language, accuses everyone around him, says impudent words about other people (Tahmasebi, 2020: 60). Jason’s materialism and self-belief keep him alive. Abstract concepts such as spiritual depth and emotions are not in Jason’s lexicon. Jason seeks to be tolerant of those around him and to secure himself. *The Sound and The Fury*, which Faulkner masterfully composed, had an extraordinary effect and, like every character in the novel, Jason Compson left a notable impression on the reader and the literary world with his unique characteristics.

References

- Aşçı, Y. (2019, October). Tragedy and Tragic Characters in William Faulkner’s Novel *The Sound and The Fury*. *The Journal of International Social Research*, 12(66), pp. 5-10.
- Backman, M. (1966). *Faulkner: The Major Years: A Critical Study*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Brooks, C. (1989). *William Faulkner: The Yoknapatawpha Country*. Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Çelik, S. (2020, June 27). Modernist Bir Roman Ses ve Öfke. *AVRASYA Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 8(22), pp. 260-277.
- Chase, R. (1958). *The American Novel and Its Tradition*. London: G. Bell and Sons Ltd.
- Cochrane, T. (2014). Narrative and Character Formation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 72(3), pp. 303-315.
- Faulkner, W. (2019). *The Sound and The Fury* (1. ed.). New Delhi, Daryaganj, Ansari Road, India: General Press.
- Geismar, M. D. (1961). *Writers in Crisis: The American Novel, 1925-1940*. New York: Hill and Wang.
- Gossett, L. Y. (1965). *Violence in Recent Southern Fiction*. Durham, N. C.: Duke University Press.
- Gresset, M. (1966). Psychological Aspects of Evil in “The Sound and The Fury”. *The Mississippi Quarterly*, 19(3), pp. 143-153.
- Hitt, R. E. (1985, Fall). Compson - Anti-Compson: Humor in the Characterization of Jason Compson IV. *Interpretations*, 16(1), pp. 124-134.

- Kermenli, L. (2014, August 17). William Faulkner's The Sound and The Fury. *Litera: Dil Edebiyat ve Kültür Araştırmalı Dergisi*, 0(8), pp. 99-115.
- Moore, K. (2000, Fall). Jason Compson and the Mother Complex. *The Mississippi Quarterly*, 53(4), pp. 533-550.
- Scott, A. L. (1953). The Faulknerian Sentence. *Prairie Schooner*, 27(1), 91-98. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/40624529>
- Swiggart, P. (1962). *The Art of Faulkner's Novel*. Texas: University of Texas Press.
- Tahmasebi, L. (2020). The Sound and The Fury: Time Fragmentation. *International Journal of Process Management - New Technologies*, 8(3), pp. 53-61. doi:10.5937/jouproman8-27210
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı: Romanın Unsurları*. İstanbul, Beyoğlu: Ötüken Neşriyat.
- Volpe, E. L. (1964). *A Reader's Guide to William Faulkner*. New York: Parrar, Straus and Ciroux.
- Wagner, L. W. (1971, Autumn). Jason Compson: The Demands of Honor. *The Sewanee Review*, 79(4), pp. 554-575.
- Zender, K. F. (1978, Summer). Jason Compson and Death by Water. *The Mississippi Quarterly*, 31(3), pp. 421-422.

ALIENATED PROTAGONISTS IN J.D. SALINGER'S *THE CATCHER IN THE RYE* AND VILADIMIR NABOKOV'S *PNIN*

*Merve Nur Tuğtekin Aydın**

*Bülent Cercis Tanrıtanır***

Introduction

Due to the degradation of the moral values of modern societies, behaviors contrary to the basic judgments of society are observed more frequently. Their motive is isolation from society. According to Card, Motive is what gives moral value to a character's actions. What a character does, no matter how bad or how good, is never morally absolute. (1988: 5). From this perspective, individuals may object to values of society. In modern society, No matter how much the social order seems to be established, when it is focussed to the individual, unhappy and alienated individuals stand out. Inevitably, this situation is reflected in the literature that takes its source from facts and experiences. Human wants to meet all his needs in a safe, comfortable and stable way. However, as adults, they face many problems in a complex society. The problem in human's life drives him away from society and individualizes and even alienates him. The term alienation, which has many definitions, is generally the individual's estranged from the value judgments and rules of the society in which s/he lives and from the situations people generally accept. According to Coleman, Alienation is a lack of proper relationship with others, a confused sense of self-identity, a lack of satisfying value and meaning, and a belief that one is powerless to do anything that

* MA, Van Yüzüncü Yıl University, Social Sciences Institute, Department of English Literature, e-mail: mrve_tugtekin@hotmail.com ORCID ID: 0000-0003-4037-4624.

** Prof. Dr., Van Yüzüncü Yıl University, Head of Department of English Language and Literature, e-mail: bctanritanir@gmail.com ORCID ID: 0000-0002-3276-7922.

would have any significance or effect (1972: 165). This point affects literary products in contemporary American novels and enables such products to emerge.

Jerome David Salinger was born in New York, the USA in 1919. He was a student who has started writing stories and read a lot since his high school years. One of his most famous novels is *The Catcher in The Rye*. This book's protagonist, Holden Caulfield reflects Salinger's real personality. Salinger had a problematic childhood and school life similar to Holden Caulfield's childhood. He participated in World War II, saw the worst side of the war, suffered a psychological depression. Salinger, in *The Catcher of The Rye*, stands out a boy who stuck between being teen or adult. Holden draws attention with his individuality, discrepancy, and loneliness. According to Dinar, Holden attitudes differ from other characters who tend stable and controlled. The terms are fear of intimacy, fear of abandonment and fear of betrayal. All of these three are underlying Holden behavior to be loner and full of anger (2014: 6). The character of Holden, who has psychological problems in the novel, wants to preserve his innocence, causing him to become alienated from society.

Holden's enemies are the adult world, cruelty and artificiality. All of the people he admires represent or protect innocence... He is aware of the superficial behavior of those around him. Throughout the novel, he encounters many characters who seem influenced, smug or superficial: Sally Hayes, Carl Luce, Maurice and Sunny and even Mr. Spencer stand out as examples (Chen, 2009: 143-144).

Based on the explanation, Holden Caulfield is aware that almost everybody loses his/her innocence. He only finds innocence in his sister Phoebe and his deceased brother Allie. Besides, Holden's alienation... originate from his sense of being disconnected from his parents, friends, school and community (Dizdar and Toker, 2012: 77). As asserted, Holden's alienation is due to her distance from his family as well.

Just like Salinger, Vladimir Nabokov is considered among the "rich but suspended" writers in 1950's novel. Nabokov is originally from Russia. Vladimir Nabokov was born in 1899. He learned English at a young age. He completed his education at Cambridge University Trinity College. Between 1923 and 1940 he wrote novels, stories, plays, poems in his native language and gained a reputation as one of the distinguished Russian immigrant writers of his generation. He immigrated to the USA in 1940 with his wife and children. He taught at Wellesley College between 1941-1948. After he retired, moved to Switzerland. Vladimir Nabokov died in 1977 in Montreux, Switzerland. Besides being a writer, he is a famous butterfly collector and chess problems creator. His forth English-written

book is *Pnin*. In fact, Nabokov like Salinger, mentions his own life in the novel. The protagonist of the book is Timofy Pnin is a middle-aged professor of Russian language at a college in New England. Pnin is an unfortunate character and is considered the king of losses. Strange and different from other people. He is an alienated character with his lifestyle, thoughts and experiences. Pnin spends his life trying to find a little corner where he can relax with his books, his quirks, his solitude (enotes, 2021). He rejects the rule of modern society and becomes an alienated character. Nabokov reflects his own thoughts and life in *Pnin* and with his character Pnin.

Alienated Protagonist Holden Caulfield in *The Catcher in The Rye*

Salinger's the most famous book is *The Catcher in The Rye* which mentions Holden Caulfield's painful adolescence. Holden stuck between being teenager and adult. He feels loneliness and realizes that he is different from anyone. He is alienated character as Bloom said, Alienation is clearly a central theme in Salinger's popular novel *The Catcher in The Rye*. The novel's teenage protagonist, Holden Caulfield, seems estranged from most of his teachers and schoolmates, much of his family, and society in general (2009: 41). Holden is an awkward teenager, he describes himself while speaking with Mr. Spencer, history teacher,

..... Even though I'm seventeen now I act like I'm thirteen. That's really ironic because I'm six foot two and a half and I have gray hair... I've had them since I was a kid. And yet sometimes I act like I'm twelve. Everyone says that, especially my father. This is also partially true, but not all true. People always think something is totally right. I don't care, but sometimes I get bored when people tell me to act my age. Sometimes I act much older than I am—I really am—but people don't realize it at all. People never know and realize anything (Salinger, 2013: 14).

It can be noticed that Holden is alienated from the society not only intellectually but also physically. It may also be observed that he escapes from being an adult. Because almost all adult individuals he knows are careless, fake and criminal according to him. He draws attention to his loneliness by saying that people never pay attention to anything "himself". He also emphasizes that the reason for his loneliness is the fraud of adults and modern society. *Holden openly claims that Pencey is a swindler. A few men came from these wealthy families, but they were still swindlers. The more expensive a school is, the more scammers there are – I am serious* (Salinger, 2013: 10). In another chapter, while talking about history teacher Spencer,

Even a few good teachers in the faculty were crooks... There was an old man, Mr. Spencer. His wife was giving him and all, cacao, and they were actually good people. But you should have seen him when old Thurmer, the principal, came and sat at the back of the classroom. He would be treated as if he didn't exist. He would always come in and start interrupting Spenser with silly jokes after sitting in the back of the room for half an hour. Our Spencer would literally kill himself for laughing or giggling; He always behaves modest against Tramer (Salinger, 2013: 158).

Holden Caulfield finds it disgusting that even people who he thinks are good are phonies when they meet authority and criticizes it. He also emphasizes that this situation is not unique to the Pencey school. He has phonies his old school. This is supported by his expressions: *"One of the biggest reasons I left Elkton Hills was because I was surrounded by phonies. That's all. They were coming in the god-dam window"* (Salinger, 2013: 18). He disgusts the phoney things in society and the world of adult. When he visited a night club, he comments about the world of adults.

If you sat there long enough and heard all the crooks clapping, you must hate everyone in the world, I swear. The bartender was a louse, too. He was a big peacock. He hardly ever spoke to you unless it was someone important, famous or something. It was even more nauseating if you were important, famous, or whatever (Salinger, 2013: 185).

Based on the examples above, Holden, as a teenager, is an alienated character and hates and nauseates adults. Unlike adults, Holden believes in the innocence of children. Holden's these words, it is obvious that Holden believes the innocence of kids and wants to protect it: About Phobe, *"He was a very beautiful, kind little boy. God, I love how nice and kind a kid is when you tighten their skates. Most kids do. They really are"* (Salinger, 2013: 113). According to Wijaya, Holdens sees the preservation of innocence as the primary virtue, especially of children. This situation is closely related to the struggle against growth. Holden's enemy is the adult world and cruelty and artificiality (2012: 44). As claimed, he wants to protect innocence of kids. Holden's alienation is also because of his loneliness.

Holden's loneliness stemming from his alienation problem is noticed throughout the book. Much of the novel chronicles a search for friendship as he rushes from one meaningless encounter to the next. However, although his actions show his loneliness, Holden avoids questioning himself and cannot understand why he is behaving the way he does. Holden does not want to take action to end his loneliness, as he thinks it is helpful to

be away from people in order to maintain his detachment from the world and maintain a level of self-protection. For example, her conversation with Carl Luce and her date with Sally Hayes have become unbearable due to her rude behavior. She cancels her calls to Jane Gallagher because she is valuable and fragile and wants to preserve her individuality (Chen, 2009: 145).

It is deduced from these words, Holden is not only alienated from society or adults but also isolate from peers. He always emphasizes his infelicity against his peers. He also says about sex,

Last year, I made a rule that I would stop hanging around with girls who were secretly hurting me. I broke the rule that same week. I spent the whole night alone with a terrible crook named Anne Louise Sherman. Sex is something I don't understand. I swear to god I don't (Salinger, 2013: 37).

He believes that sex makes him adult and makes him phoney; however, he wants to stay innocence. Additionally, Holden criticizes modern society and wants to live a minimal life. When he becomes an adult and marries, he dreams,

I would build a cottage right next to the forest, not too far inside, because I always wanted to be in a sunny place. I cooked my own food, if I wanted to get married or something, I would go find a deaf-mute girl like myself and marry her. He used to live with me in the hut, whenever he wanted to say something to me, he would write on a damn piece of paper like everyone else. If we had children, we would hide them somewhere. We used to buy them a lot of books, we taught them how to read and write (Salinger, 2013: 186).

Holden wants alienated life style. Additionally, by saying "*We used to buy them a lot of books, we taught them how to read and write*", he criticizes education system of modern society. He doesn't trust education system and he wants to teach by himself to write and read. According to Gözütok, In *The Children in the Rye*, Holden Caulfield's maladjustment is exacerbated by his fear of confronting him and falling into a dishonest situation. Cauldfield is very afraid of getting into the behavioral patterns of individuals he sees as fake people of the fake world (2011: 1177). In all this chaos, Holden looks for someone to talk to, but realizes he can't find it. He even thinks about committing suicide. Holden confesses his thought, "*What I actually felt was suicide. I felt like jumping out the window. If I was sure someone would cover me up as soon as I landed, I probably would too. I didn't want a bunch of dumb idiots staring at me when I was*

in a bloody state" (Salinger, 2013: 61) According to critic Afiyah, Holden had an intention to do suicide because he didn't feel him safety (2017: 112). He also wants to show his anger towards society by suicide. Holden criticizes modern society's cinema sector as well. He thinks "*The goddam movies. They can ruin you. I'm not kidding*" (Salinger, 2013: 101). He is aware of the cinema is something that really tears people off, shows the falsehood of the world, encourages people to do bad things.

Alienated Protagonist Timofy Pnin in *Pnin*

Timothy Pnin, who immigrated to Russia, stands out with his inability to adapt to western society as a professor at Waindell College. Pnin's misfortune was caused by many of his mistakes - getting on the wrong train, failing the driver's test, bringing the wrong speech sheet to the conference. But worst of all, when his ex-wife Liza Wind reappears in his life, it turns out that her main purpose has come to ask Pnin for help to look after for her son Victor. Pnin agrees to take care of her child, and surprisingly, Victor admires Pnin much more than his biological parents, and both get along very well. Eventually, Pnin is fired and the novel ends with Pnin away. However, his style is less tragic than optimistic and symbolizes Pnin's defenseless and loving nature. The most important reason Pnin's alienation from society was an immigrant,

For American acquaintances Timofey Pnin is variously "a joke," "that freak," "the pathetic savant," "a cracked ping-pong ball. Russian," "that foreign gentleman," "Professor Pun- neen," or "Dr. Neen" (the "p" silenced for phonetic convenience). For the narrator in his bantering, Anglicised guise or inclination, the novel's protagonist is "our poor friend" and "the heroic Pnin." Pnin's world, by contrast with that of his neighbors, is largely Russian (Besemeres, 2000: 391).

As claimed by Besemeres, Pnin's world is largely Russian and causes his alienation from American society. Pnin desires for a silent house throughout his whole life. Pnin dreams about where he lives,

Lilacs those Russian garden graces, to whose springtime splendor, all honey and hum, my poor Pnin greatly looked forward crowded in sapless ranks along one wall. ... And a tall deciduous tree, which Pnin, a birch-lime-willow-aspen- poplar-oak man, was unable to identify, cast its large, heart-shaped, rust-coloured leaves and Indian-summer shadows upon the wooden steps of the open porch (Nabokov, 2016: 145)

This shows how much he alienated from American society as an immigrant. Like Salinger's Holden, Nabokov's Pnin also wants a quieter, lonely, and socially isolated life. However, Pnin is alienated not only from American society, but also from all humanity. *Man exists only as long as he is separated from his environment. The skull is a space traveler's helmet. Stay inside or you will perish* (Nabokov, 2016: 18). He supports the philosophy that 'the farther from humans, the better life'. Nabokov depicted people who arrived in the "promised land" but found themselves in the small, introverted world of other immigrants trying to protect themselves from a hostile and alien world around them. (Dubiaga, 2014: 12-13). However, he focusses Pnin's thoughts to show alienation. The reason for Pnin's alienation according to Dubiaga:

Pnin changed several apartments as he tried to find his own comfortable place, a place that could become his home. However, moving from one rented room to another for a lifetime, he seemed to be disturbed by the constant outside noise, the persistent neighbors, the drafts from every space. However, the main reason why he cannot console himself and feels like a castaway in the places where he lives is probably because there is nothing there that will belong only to him and reflect his personality (2014: 18).

He was alienated because he couldn't feel of the world he lived in. Eventually he gets the house he wants so much. However, he realizes that the world is not just home and himself. From this situation, it can be deduced that Pnin's main problem is his alienation from society. He stuck between two cultures. He desires to belong to the American culture, but he cannot abandon the culture of Russia. Another noticeable sign of alienation in the book is Pnin's love for animals. He seeks the sincerity and innocence in animals that he cannot find in humans. According to this chapter enotes critic asserts,

A particular squirrel anecdote adds a special explanation to the reader's understanding of Pnin's dilemma. A squirrel is holding the tap of the fountain so that it can drink water. The squirrel drinks and leaves without gratitude. This detail describes Pnin's life: the nurturing and nourishing Pnin finds ungratefulness only from those he tries to quench his thirst for (2021).

The squirrel is a symbol of Pnin's longing for love, sympathy, innocence. However, he realizes that the squirrel drinks and goes off without gratitude like people. This situation creates disappointment for Pnin and his alienated character is once again revealed.

Conclusion

It is inevitable that the physical order established in modern societies will destroy people's moral values. Individuals who cannot adapt to this situation - Timofy Pnin and Holden Caulfield - become alienated from the world they live in and become lonely. Both Salinger and Nabokov complain about the loss of innocence and ingratitude in their novels. While Salinger's protagonist Holden suffers more from adulthood and the falseness of the modern world, Nabokov's protagonist Pnin suffers from alienation, stuck between American and Russian culture. While Holden's adolescence enables him to reflect his ideas more courageously, it is seen that Pnin accepts some values of society due to his age. Still, both protagonists imagine a quiet home, isolated from society. Pnin's alienation is due to his culture shock and he longs for Russia, but he is aware that there is a problem in the social order and humanity all over the world. He tries to protect innocence with love for animals. Unlike Pnin, Holden is not stuck between two cultures, but between being an adult and staying a child. He seeks innocence in children and he is afraid of becoming an adult. Although both Pnin and Holden are different, they are alienated characters from society.

Works Cited

- Afiyah, Rikha R. (2017), Holden Caulfield's Juvenile Delinquency Acts Motives In The Catcher in The Rye. *Jurnal Edulingua*, 4(2), 109-20.
- Besemeres, Mary. (2020), Self-Translation in Vladimir Nabokov's Pnin. *The Russian Review*, 59(3), 390-407. JSTOR, www.jstor.org/stable/2679462. Accessed 11 Jan. 2021.
- Bloom, Harold. (2009), *Bloom's Literary Themes: Alienation*. Newyork: Infobase.
- Card, Orson S. (1988), *Characters and Viewpoint*. Ohio: Writer's Digest Book
- Chen, Lingdi. (2009), An Analysis of Adolescent Problems in *The Catcher in the Rye*. *Asian Social Science*, 5(5), 143-46.
- Coleman, James C. (1972), *Abnormal Psychology and Modern Life*. 4th ed. Illinois: Scott, Foresman and Company.
- Dinar, Saefulloh Akbar. (2014), *The Anxiety of The Main Character Holden Caulfield in J. D. Salinger's The Catcher in The Rye*. Diploma thesis, UIN Sunan Gunung Djati Bandung
- Dizdar, Srebren and Alpaslan Toker. (2012), Holden Caulfield: Alien in *The Catcher in the Rye*. *Dil ve Edebiyat Eğitim Dergisi*, 1(2), 71-82.
- Dubiaga, Daria. (2014), The Emigration Motif in *Pnin* and other novels by Viladimir Nabokov. Charles University In Prague, Bachelor Thesis, 1-31.
- Gözütok, Türkan. (2011), Modernizmin Kayıp Çocukları. *Turkish Studies*, 6(1), 1167-79.
- Nabokov, Viladimir. (2016), *Pnin*, Çev: Tomris Uyar, İstanbul: İletişim.

eNotes.com 20 Jan, 2021 https://www.enotes.com/topics/pnin#summary-summary-849873_Pnin-Summary eNotes Publishing Ed. eNotes Editorial. eNotes.com, Inc.

Salinger, J. D. (2013), *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, Çev: Coşkun Yerli, İstanbul: Yapı Kredi.

eNotes.com 20 Jan, 2021 [https://www.enotes.com/topics/catcher-in-the-rye#summary-summary, "The Catcher in the Rye - Summary"](https://www.enotes.com/topics/catcher-in-the-rye#summary-summary-The-Catcher-in-the-Rye-Summary) eNotes Publishing Ed. eNotes Editorial. eNotes.com, Inc.

Wiyaja, Yohannes B. (2012), The Influence of Holden's Alienation and Cynicism on Holden's Personality Development In J.D. Salinger's *The Catcher In The Rye*. An Undergraduated Thesis, *Sanata Dharma University*, 1-63.

ANA HATLARIYLA FANTASTİK EDEBİYATIN BATIDAKİ SERÜVENİ

*Aydın Görmez**

GİRİŞ

Fantezi edebiyatı olarak ta bilinen fantastik edebiyatın kökeni oldukça eskilere dayanır. Bu yazım türünün başladığı zamanı tespit etmek kolay değildir. Yazılı bir edebiyatın olmadığı ilk dönemlerden günümüze kadar varlığını sürdürebilmiştir. Antropolojik bulgular, yazılı edebiyat öncesi edebi kültürün temelini oluşturan masalların neredeyse tamamının fantezi türünde olduğunu ve farklı coğrafyalarda olmasına rağmen birbirlerine benzediğini ortaya koymaktadır. Bugün ilkel ve çocuksu olarak görülen bu gizemli masallar oldukça güçlü bir aktarma geleneğine sahiptirler. Zaman içinde birtakım değişimlere uğramalarına karşın nesilden nesile aktarılmışlardır. Tarih içinde bu hikâyelere yenileri de katılmış ve günümüze kadar ulaşmayı başarmışlardır. Bu denli uzun süre ayakta kalabilmesi ve bu türde yazılmış sayısız hikâyeler fantastik edebiyatın ne denli güçlü olduğunun kanıtıdır. “Bir varmış bir yokmuş...” ile başlayan çocukluğumuzda bize anlatılan masallar, efsaneler, mitolojik hikâyeler, fabl olarak bilinen hayvan masalları, peri masalları fantastik edebiyatın en çok bilinen örnekleridir. Toplumsal, ekonomik ve eğitim alanlarında hızlı değişimlerle birlikte on dokuzuncu yüzyıldan başlayarak giderek popüler hale gelen bu tür, önceleri eğitici ve bilgilendirici bir amaçla kullanıldı. Örnek olarak, eğitimciler ve sosyal reformcular, alkolizm gibi toplumda istenmeyen ahlak dışı davranışların benimsenmemesi için masallar yazdılar.

Köklü geçmişine rağmen bu kadim tür edebiyatçılar tarafından ancak yakın geçmişte sınıflandırıldı. 1969 yılından önce fantastik, bir edebiyat türü olarak

* Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü.

sadece çocuk edebiyatı ile sınırlı bir kullanıma sahipti. Bilimsel olarak kategoriler ortaya çıkınca da fantastik kurgunun ne denli geniş bir kapsamının olduğu fark edilmiştir. Geçmişte yazılmış mitolojiler, günümüz bilimkurgu eserleri ve bu arada yazılmış birçok tür bu gruba dahil edildi. İşlediği konular, zaman, mekân, karakterler, hedef kitle ve amaçları açısından sınırsız bir zenginliğe sahip olan fantastik edebiyat büyük bir beğeni ve zevkle okundu ve roman, kısa öykü yanı sıra görsel olarak tiyatro ve sinemada da oldukça etkili oldu.

Bu yazıda fantastik edebiyatın tanımı, tarihsel gelişimi, türleri, ilk ve önemli örnekleri ve bu türe ilişkin tartışmalar farklı açılardan ele alınmaya çalışılacaktır.

FANTASTİK EDEBİYAT

Edebi bir tür olarak fantastik kurgunun tanımı zordur. Bu nedenle bu kavram için farklı tanımlamalar yapılmıştır. “Fantezi” terimi Türk Dil Kurumu sözlüğünde “1. sonsuz, sınırsız hayal, fantazy. 2. Değişik heves, değişik beğeni, değişik düşünüş. 3. Süslü ve türü değişik olan” (850) olarak tanımlanır. Fantastik kelimesi ise “1. Hayali. 2. XVIII. yüzyıldan başlayarak Fransa’da gelişen edebi bir tür” (849) diye tanımlanır. *Historical Dictionary of Literature* (Fantezi Edebiyatı Tarihi Sözlüğü) ise “Gerçek nesnelerin hayali benzerlerinin zihinde yeniden tasarlanma melekesi: zihinsel bir süreç” (2005: xxxv) tanımına yer verir. Ancak burada vurgulanan şey, özünü gerçek olandan alsa da, gerçeğe benzerlik değil farklılık, tuhaflık ve sıra dışılıktır. Genellikle açıklanması güç, sıradan olmayan, hayali unsurları içerdiği gibi diğer türlerin öğelerini de içerebilir. Bir takım silahlar, kılıçlar, yarı insan canavarlar, ejderhalar veya lazerler kullanılarak yapılan savaşımlara tanık oluruz. Gerçek hayatta karşılaşılması olası olmayan, sıradışı, tuhaf, garip anlamına gelen “fantasye” kelimesinin ilk olarak, eserlerinde bugünkü modern İngilizceye en yakın bir dil kullanan Ortaçağ İngiliz yazarı Geoffrey Chaucer tarafından kullanıldığı bilinir. Ancak Chaucer bu terimi üşengeçlik, tembellik, hayaller kurma, rahatına düşkünlük, budalalık gibi küçük düşürücü nitelermelerde kullanır.

Edebiyatın gerçeği mi hayali olanı mı yansıtması gerektiği Antik Yunan filozofları Eflatun ve Aristo gibi filozoflardan, yani Milattan önce 400’lü yıllardan beri devam eden bir tartışmadır. İlk edebiyat eleştirmeni olarak kabul edilen Platon olarak ta bilinen Eflatun (M.Ö. 427 - M.Ö. 347) sanata veya şiire karşıdır. Bunları eğitim, felsefe ve ahlak açısından noksan ve kusurlu sayar. Arzu edilmeyen tutkuları kışkırttığı için gayri-ahlaki; gerçek bilgiyi vermediği için felsefeden uzak olduğunu ve eğitim boyutu olmadığı için faydalı olmadığını ileri sürer. Sanat veya edebiyatın “mimesis” yani taklit olduğunu ileri sürer. Mimesis kuramına göre edebiyat hayali olan ile ilgilidir veya taklidin taklididir. İşte bu

yüzden iki kere hakikaten uzaklaşır. Bu açıdan Eflatun'un fantezi edebiyattan dolayı olarak ilk bahseden kişi olduğu söylenebilir. Yunan filozofunun sanat konusundaki radikal görüşleri aykırı olduğu kadar aydınlatıcıdır. Konuya ahlak açısından bakan Eflatun, ünlü eseri *Diyaloglar*'ı şiirsel bir tonda yazmasına rağmen şiire karşıdır, çünkü şiirin yalan veya hayal üzerine kurulu olduğunu düşünür. Filozof ve şairi karşılaştırır ve filozofun şairden daha üstün olduğunu kanısına varır. Bunun da nedeni filozof "idealar" yani hakikatler ile uğraşırken şairin "görüntü" yani hayal dünyasında gezinmesidir. Eflatun'a göre felsefenin ortaya koyduğu gerçekler şiirin verdiği zevkten daha önemlidir.

Mimesis kuramına göre bir marangoz bir sandalye yaparken aslında gerçek olan ve ilk örnek sayılacak sandalyenin kopyasını yapar. Bu ilk gerçek örnek ise bizim göremediğimiz bir evrende "idealar dünyası" adını verdiği bir yerdedir. Dolayısıyla marangozun yaptığı şey bir taklittir ve hakikatten uzaktır. Bir ressamın yaptığı sandalye resmi ise kopyanın kopyasıdır, yani hakikatten iki kez uzaktır. Böylece sanatçının veya edebiyatçının yaptığı şey insanı hakikate yakınlıktır değil tam tersi ondan uzaklaştırmaktır. Özetle Eflatun'a göre şiir mantık yürütme yeteneğini zayıflatır, dengeli düşünmeyi engeller ve hayvani dürtülerden oluşan ruhun zayıf kısmını cesaretlendirir. İşte bu nedenlerden ötürü şiirin faydası yoktur ve kötüdür.

Aristo da şairin taklitçi olduğu ve şiirin veya sanatın taklit olduğu konusunda hocası Eflatun ile hemfikirdir. Aristo'ya göre şair, bir nesneyi ya gördüğü, ya söylendiği veya düşünüldüğü gibi veyahut olması gerektiği gibi yansıtır. Taklit özünde zevk duygusu barındırır. Bu içgüdü tıpkı çocuğun konuşma ve hareketlerinde taklit ederek öğrenmesi gibi, insanın doğasında vardır. Çocuk taklit ederken zevk alır. Şair de büyümüş bir çocuk gibidir ve taklit yanı sıra uyum ve ritim içgüdülerinin yardımıyla şiir yeteneğine sahip olur. "Fantezi, peri masalları ve efsaneler gibi hayal dünyamızı kullanan tüm kurguların anlatılacağı en eski ve muhtemelen en önemli türleri" olduğunu vurgulayan Ursula K. Le Guin Aristo'nun bu düşüncesini haklı gösterircesine "ancak bunlar aracılığıyla bazı meseleleri tam olarak anlayabiliriz" der (2009). Ancak Aristo şiirin, gerçek olan- dan iki kez uzaklaştığı ve hakikatin gerçeğ dışı bir yansıması olduğu konusunda Eflatun ile aynı fikirde değildir. Ünlü filozof, şair ve tarihçi arasındaki farka dikkat çeker. Tarihçi, olup bitenleri yansıtırken şair olmuş olabilecekleri veya olması gerekeni yani ideal olanı yansıtır. Bu yüzden şiir felsefe açısından tarihten daha yücedir. Tarih bireysel olanı, ancak şiir evrensel olanı ifade eder. İşte bu nedendir ki şiir her devir ve dönemde insan ruhuna hitap eder. Şiirin insan doğasını zayıflattığı ve aşırı duygusallaştırdığı konusunda Eflatun'dan ayrılır. Bilakis katarsis, yani rahatsız edici duygulardan arındırma etkisinden dolayı şiirin insanı teskin edici bir yönü olduğunu savunur. Aslında şiirin asıl amacı keyif vermektir

ve iyi edebiyat bunu sağlarken ahlak kurallarını yok saymaz ve gayri ahlaki bir tutum içine girmez. Dahası şiirin sadece gerçek olanı yansıtmakla sınırlı kalmayıp gerçek olanda var olmayan daha fazlasını sağladığını iddia eder (Wicher, A., Matyjaszczyk, J., & Spyra. 2014: 1). Oysa Eflatun şiiri önce eğitim, sonra felsefe ve nihayet ahlak açısından değerlendirir ancak şiirin kendine özgü olan doğasından bahsetmez. Çünkü şiirin felsefeden veya eğitimden farklı başka bir konu olduğunu göz ardı eder.

Sanat ve edebiyat konusundaki Eflatun ve Aristo arasındaki anlaşmazlık bugün de devam etmektedir. Fantezi türü edebiyatın çocuklar ve gençler için sakıncalı olduğunu ve bunların okunmaması hatta yasaklanması gerektiğini ifade edenler çoğunlukla ya çok kaygılı ebeveynler veya dini hassasiyeti olan insanlardır. Genellikle şeytanları, cinleri, büyücüleri, başka gezegenlerden gelen yaratıkları konu edinen hikâyelerle genç okuyucuların zihinleri bulanabilir türden kaygılar vardır. Öte taraftan bu kaygıların yersiz olduğunu, bilakis bu masalların, çocukların hayal dünyalarını geliştirerek çocukların zihinsel gelişimine olumlu katkılarda bulunduğunu iddia edenler veya Aristo gibi edebiyat veya sanatın bilim ve eğitimle karıştırılmaması gerektiğini savunanlar da vardır. Günümüzde birçok eleştirmen edebiyatın ve sanatın amacının eğitmek olmadığı konusunda hemfikirdir. Bu disiplinlerin erdem aşılması veya ahlaki bir ders vermesi gerektiği artık geçerli bir düşünce değildir. Çünkü edebiyatın kendine özgü bir dünyası vardır ve “bu dünya kahramanların, tanrıların, Titanların, Rabelais-vari devlerin dünyasıdır; hayalin ötesinde karşılaştıklarımızın çok daha üstündeki güçlerin, tutkuların ve coşkunun dünyasıdır” (Frye, 2006: 472).

BİLİNER İLK VE ÖNEMLİ FANTASTİK EDEBİYAT ÖRNEKLERİ

Anlatılabilen birçok efsane ve masallar tarih içinde sözlü edebiyatın bir parçası haline gelmiştir. *Gılgamış Destanı*, *İlyada ve Odesa*, *Beowulf*, *Binbir Gece Masalları*, *Grimm Masalları*, *Andersen'den Masallar*, *Alis Harikalar Diyarında*, *Oz Büyücüsü*, *Peter Pan*, *Pinokyo* gibi çokça bilinen öyküler günümüz fantezi türünü de etkilemiş örneklerdir. Bu önemli eserler kendi ülke ve zaman sınırlarını aşmış, yüzlerce farklı dile çevrilmiş, tiyatro ve televizyona uyarlanmış, sadece çocukların değil yetişkinlerin de severek okudukları türler arasına girmeyi başarmışlardır.

Fantezinin ilk örneği kabul edilen *Gılgamış Destanı*, Milattan önce 2700 yıllarında günümüz Irak civarında kurulduğu sanılan Fırat Nehri'nin doğusunda yer alan Uruk ülkesini yöneten ve ölümler diyarına yolculuk ettiği varsayılan Kral Gılgamış hakkında hikâyelerden oluşur. Bu öyküler Orta Doğu'da nesilden nesile ağızdan ağıza dolaşmış ve nihayet Milattan önce 1300-1000 yılların arasında

bir tarihte Mezopotamya bölgesinde yaşadığı varsayılan Sin-Leqi-Unninni'nin bu hikayeleri derleyerek kil tabletler üzerine yazmış ve günümüze kadar gelmesini sağlamış olduğu düşünülmektedir. Efsaneye göre Gılgamış yarı insan yarı tanrı bir varlıktır. Daha doğrusu üçte-biri insan, üçte-ikisi tanrıdır ve dostu Enkidu ile şeytanlar, tanrılar, canavarlar ile savaşır.

İlyada ve *Odesa*'nın Milattan önce sekizinci yüzyılda ünlü Yunan şairi Homeros tarafından yazıldığı sanılmaktadır. Bu destanlar içerdikleri “egzotik ülkelere seyahatler, dönüşüm konusu, sihir ekolojisi, yanılsama ve hayal motifleri gibi önemli unsurlarla fanteziye katkıda bulunmuşlardır” (Kelleghan, 2002: xx). *İlyada* Troya savaşı ile ilgili iken *Odesa* bu savaş sonrasını anlatır. Troya prensi Paris Troyalı Helen'i Menelaus'tan kaçıır. Menelaus, Yunan liderleri toplayarak Troyalılara karşı savaş ilan eder. Agamemnon, Yunan kahraman Achilles ve Troyalı kahraman Hector arasındaki çatışmalar olayı daha da karmaşık bir hale sokar. *Odesa*, savaş sonrası Yunan kahraman Odysseus'un, ülkesi Ithaca'ya dönmeye çalışırken başından geçenleri anlatır. Ancak bu yolculuk oldukça zor ve uzun bir yolculuk olur. Ancak on yıllık bu meşakkatli yolculuktan sonra Ithaca'ya varır. Fakat gelir gelmez, sadık eşi Penelope'ye talip olan ve kendi evini istila eden onlarca adam ile savaşmak zorunda kalır.

Yaşayıp yaşamadığı tam olarak bilinmeyen ancak efsaneye göre Milattan sonra beşinci yüzyılın sonları ve altıncı yüzyılın başında Britanya'yı Sakson istilacılara karşı kahramanca savunan Kral Arthur ve yuvarlak masa şövalyelerinin maceraları sözlü anlatım geleneği sayesinde bütün Avrupa'yı dolaşmıştır. Bu masallar birçok dile çevrilmiştir. Kral Arthur, şövalyeleri, büyücü Merlin ve Camelot'ta geçen doğaüstü olaylar bugün hala canlılığını korumaktadır.

3182 dizelik epik bir şiir olan ve muhtemelen Milattan sonra sekizinci asırda yazıldığı sanılan Beowulf, eski İngiliz Edebiyatının en önemli eseri ve en erken Avrupa yerel destanı olarak kabul edilir. Altıncı asırdaki olaylara değinir ancak ilk olarak sekizinci asırda kaleme alındığı tahmin edilmektedir. Kahraman Beowulf Danimarka Kralı Hrothgar'ın başına bela olan Grendel canavarını öldürür. Bunun üzerine Grendel'in annesi öç almak ister ancak Beowulf onu da öldürmeyi başarır. Ülkesi Geatland'a kral olan kahraman aradan geçen elli yıldan sonra bir canavarı öldürür ancak savaşırken ölümcül bir yara alır ve ölür.

Tam olarak ne zaman yazıldığı bilinmeyen, ancak Onuncu asırdan bugüne farklı sürümleriyle asırlardır anlatılagelen bir masallar koleksiyonu olan *Binbir Gece Masalları* Çin, Kuzey Afrika, Hindistan, İran, Irak, Türkiye, Suriye ve Mısır gibi birçok ülkeyi kapsar. İlk kez Antoine Galland tarafından derlenip 1704 yılında 12 cilt olarak Arapçadan Fransızcaya çevrilmiş ve bu vesileyle bütün dünyaya tanıtılmıştır. Türkçeye tam metin çevirisi 1993 yılında 16 cilt olarak Âlim Şerif Onaran tarafından yapılmıştır. Hikâye içinde hikâye tekniğiyle yazılan bu

hikâyeler bütününün asıl konusu her gün bir cariyeye evlenip bir sonraki sabah evlendiği cariyeyi öldürten kral ile ilgilidir. Günün birinde sıranın kendisine geldiğini anlayan akıllı bir cariyeye bir plan yapar. Her gece sonu gelmeyen bir hikâye anlatır kral kocasına. Kral her bir sonraki gün hikâyenin devamının ne olacağını öylesine merak eder ki, eşinin hikâyeleri devam ettirebilmesi için hayatını bağışlamak zorunda kalır. Bu hikâyeler de Gılgamış Destanı'nda olduğu gibi devler, cinler, büyücüler ve diğer doğaüstü canlıları içerir.

Halk masallarının ilk ve en çok tanınmış koleksiyoncuları arasında sayılan 19. yüzyılda yaşamış olan Jacob ve Wilhelm Grimm Alman kardeşler bugün hala büyük bir beğeniyle okunan ve Fantezi edebiyatında birçok eseri etkilemiş olan *Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler*, *Rapunzel*, *Hansel ve Gretel*, *Bremen Mızıkacıları*, *Parmak Çocuk*, *Uyuyan Güzel*, *Fareli Köyün Kavalcısı*, *Kurbağa Prens*, *Kırmızı Başlıklı Kız* gibi hikâyeleri 1812'de ve 1815'te iki cilt halinde yayınladılar. Çocuklar kadar yetişkinlere de hitap eden *Kibritçi Kız*, *Küçük Deniz Kızı*, *Çıplak Kral*, *Çirkin Ördek Yavrusu*, *Karlar Kraliçesi Andersen'den Masallar* olarak bildiğimiz masal koleksiyonu Danimarkalı yazar Hans Christian Andersen tarafından 19. Yüzyılda yazılmış ve bugüne kadar etkili olmayı başarmıştır. Lewis Carroll takma ismiyle yazan Charles Lutwidge Dodgson tarafından yazılan *Alis Harikalar Diyarında* (1865) bir tavşan deliğinden, insana benzeyen ancak tuhaf yaratıkların olduğu fantastik bir dünyaya düşen Alice adındaki küçük kızın başından geçen serüvenleri anlatır. İtalyan yazar Carlo Collodi'nin 1883'te yayınladığı *Pinokyo*, bir kukla iken canlanan Pinokyo karakterinin ve ahşap oymacısı babası Geppetto'nun karşılaştıkları olayları anlatır. Amerikalı roman yazarı L. Frank Baum'un 1900 yılında kaleme aldığı *Oz Büyücüsü* küçük köylü kızı Dorothy ve köpeği Toto'nun aniden ortaya çıkan bir kasırga sonrasında güçlü bir hortum ile kendilerini Kansas'taki çiftliklerinden Oz ülkesinde bulmalarını konu edinir. İskoç yazar J. M. Barrie tarafından yazılan *Peter Pan* (1902), kendisi gibi özgür ruhlu ve oldukça hareketli bir çocuk grubu olan Kayıp Çocuklara liderlik ederek düşler ülkesinde karşılaştıkları periler, denizkızları gibi fantastik karakterlerle serüvenlerini anlatır.

FANATASTİK EDEBİYAT TÜRLERİ

Fantastik edebiyat bilinen en eski edebiyat türü olduğu için tarih içinde savaşlar, çatışmalar, bilimsel, siyasi, ekonomik ve toplumsal değişimler ile teknolojik gelişmeler sonucunda evrilerek farklı alt gruplara ayrılmıştır. Bazı kaynaklar bilimkurgu ve korku türlerini fantastik edebiyattan farklı türler olarak gösterse de bunların fantastik edebiyattan türedikleri açıktır; çünkü bu türlerin temelinde insanda merak duygusu uyandıran, bilinenin dışında doğaüstü mekânlar,

varlıklar ve olaylar vardır. Basit tabirle bilimkurgu için, fanteziye bilimin ve teknolojinin ilave edilmiş hali; korku türü için ise dehşet ve korku duygularının ön plana çıktığı fantastik edebiyat demek yanlış olmaz.

İçerdiği konular, kapsamı, öykünün geçtiği zaman ve mekân, karakter tipleri, kurguda kullanılan teknikler, ilişkili olduğu disiplin, hitap ettiği sınıf, sanal kurgunun boyutları ve diğer faktörlere göre fantezi edebiyatı; yüksek fantezi veya epik fantezi, düşük fantezi, bilimsel fantezi, steampunk olarak bilinen buhar gücüne dayanan fantezi, portal fantezi, kentsel veya çağdaş fantezi, paranormal, romantik fantezi veya romans fantezi, peri masalı fantezi, kılıç ve büyü fantezi veya kahramanlık fantezi, tarihsel fantezi veya ortaçağ / Arthur fantezi, komik fantezi, grimdark olarak bilinen distopik fantezi, gotik veya karanlık fantezi gibi oldukça zengin bir çeşitliliğe sahiptir. Bu denli bir çeşitliliğe sahip olduğu için bazı öyküler birden fazla gruba dâhil edilebilmektedirler.

Yüksek Fantezi veya Epik Fantezi

Fantezi edebiyatı türleri arasında en yaygın ve popüler olanıdır. Okur veya izleyici olarak kendimizi çok farklı bir boyutta buluruz. Yüksek fantezilerde hikâye hayali bir dünyada kurgulanır ve karakterler, temalar ve olay örgülerinin destansı bir boyutu vardır. Epik fantezi türünde genellikle görünüşte sıradan bir karakter, destansı güçlükleri engelleyecek sıradışı yeteneklere sahip bir kahramana dönüşerek büyük zorluklar yaşar ve aşılması güç engelleri aşmayı başarır. Bu türden fanteziler gerçek dünya dışında sanal bir dünyada kurgulanır. Bu dünyanın kendine özgü ve kendi içinde tutarlı sayılabilecek kuralları vardır ancak gerçek dünyadakilerden çok farklı ve bize göre tuhaf kurallardır. Yüksek fantezi terimi ilk olarak 16 Aralık 1971 tarihinde Lloyd Alexander tarafından yazılan “High Fantasy and Heroic Romance” (Yüksek Fantezi ve Kahramanlık Masalı) adlı makalede geçer. Alexander, fantezi edebiyatında kurgulananları “gerçek hayatın nesnel deneyimlerini benimsediğimiz ve özümlediğimiz gibi benimseyip özümsemek zorundayız” der (Alıntılayan Gamble ve Yates, 2008: 102-103). Yüksek fantastik tür genel olarak üç temel özelliğe sahiptir. Birincisi, bildiğimiz bir dünyada geçmez. İkincisi, *Alice Harikalar Diyarında* eserinde olduğu gibi bilindik bir dünyadan gizemli bir dünyaya girilir. Üçüncüsü ise, *Harry Potter*’da tanık olduğumuz dünya içinde başka bir dünya söz konusudur.

Canavarlar, ejderhalar, yarı insan yarı hayvan yaratıklar, büyücüler, cinler, cüceler, tek gözlü tek boynuzlu atlar, orklar, troller çok uzak diyarlarda ve hayali bir dünyada genellikle savaş halindedirler. Olayların geçtiği zaman çok net verilme de çoğunlukla ortaçağı andıran yapılar ve feodal yapılar karmaşık bir olay örüntüsü içinde verilir. Epik fanteziler genellikle bir topluluğun kurtarıcısı

rolündeki kahramanın serüvenlerini konu edinirler. Kahraman çok karmaşık ve güçlü bir büyü sistemini çözmeye çalışır. J. R. R. Tolkien'in *Hobbit* (1937) ve bir üçleme olan *Yüzüklerin Efendisi* (1954), George R. R. Martin'in *A Game of Thrones* (1996) ve *A Clash of Kings* (1998), Branton Sanderson'un *Mistborn* olarak da bilinen *the Final Empire* (2006) ve *the Way of Kings* (2010), Patrick Rothfuss'un *the Name of the Wind* (2007), Leigh Bardugo'nun *Shadow and Bone* (2012), Sabaa Tahir'in *An Ember in the Ashes* (2015), Scott Lynch's *the Lies of Locke* (2006), Christopher Paolini'nin *Eragon* (2002), Terry Goodkind'ın *Wizard's First Rule* (1994) bu türün en çok bilinen eserleridir.

Düşük Fantezi

Yüksek fanteziden farklı olarak düşük fantezide olaylar bilindik normal bir dünya veya dünyamıza çokça benzeyen bir evrende geçer ve çoğunlukla kötüler ile iyiler arasındaki ayrım net olarak verilmez. Ancak büyü'nün, sıra dışı gizemli olayların veya "fantastik olayların gerçek dünyaya müdahale ettiği" (Wolfe, 1982: 67) görülür. Bu nedenle yüksek fanteziye kıyasla daha az sıra dışı olay gerçekleştiği için bu isimle anılmıştır. Robert H. Boyer ve Kenneth J. Zahorski tarafından 1984 yılında kaleme alınan *Fantasists on Fantasy: A Collection of Critical Reflections*'dan alıntı yapan Brian Stableford düşük fantezinin "gerçekleşmesi muhtemel olmayan olayların rasyonel bir dünyada meydana gelmesinden ötürü nedenellik ve rasyonaliteye dayanmayan olaylar" içerdiğini ifade eder (256). Fantastik türler arasında çocuklar en çok bu türü tercih ederler. Bir dönem oldukça popüler olan *Barbar Conan* serileri bu türün özelliklerini yansıtır. Büyük çoğunluğu çocuk romanı kategorisinde yer alan E. Nesbit'in *Five Children and It* (1902), C. S. Lewis'in *That Hideous Strength* (1945), Astrid Lindgren'in *Pippi Longstocking* (1945), Margaret Rumer Godden'in *The Doll's House* (1947), Mary Norton'un *The Borrowers* (1952), Susan Cooper'in *The Dark is Rising* (1973), Natalie Babbitt'in *Tuck Everlasting* (1975), Lynne Reid Banks'ın *The Indian in the Cupboard* (1980), Jenny Nimmo'nun *The Snow Spider* (1986) ve Neil Gaiman ile Terry Pratchett'in *Good Omens* (1990) romanları düşük fanteziye örnek olabilecek eserlerdir.

Bilimsel Fantezi

Bilimsel fantezi kimilerince fantezi edebiyatının kimilerince bilimkurgunun bir alt kategorisidir. Bilimkurgu ile çok karıştırılan bilimsel fantezi tamamen olanaksız kurgusuyla bilimkurgudan ayrılır. Bilimkurguda teknoloji aracılığıyla olanaksız, olanaklı bir boyut kazanır. Oysaki bilimsel fantezide olaylar tamamen olanaksızdır. Bilimkurgu ile bilimsel fanteziyi ayırt etmek kolay bir iş değildir. Bilimkurgu yazarları var olan bir teknolojiden yola çıkarak bu teknolojinin sınır-

larını zorlarlar ve çoğunlukla gelecekteki dünyayı konu edinerek fantezi edebiyatının sınırlarına girmezler ancak bilimsel fantezi, tıpkı bilimkurgu gibi genelde gelecek bir dünyayı konu edinse de, fantezi ve bilimkurgunun harmanlanmış şeklidir ve kendini mevcut bir teknoloji ile sınırlamaz. “Robotlar ve sihirbazlar, uzay gemileri ve ejderhalar, lazerler ve ateş topları. Bu malzemeleri siber-cadının karanlık madde içinde kaynayan tenceresinde karıştırın, alın size Bilimsel Fantezi” (“Science Fantasy,” 2016). Başka bir ifadeyle “bilimsel fantezide öykünün akışı için bilimin bilinen yasaları veya bilimsel teoriler değişikliğe uğrar, göz ardı edilir veya açıkça reddedilir” (“Bilimkurgu ve Fantastik,” 2017). *Twilight Zone*’un yazarı Rod Serling “bilimkurgu aklın almadığını olanaklı kılarken bilimsel fantezi olanaksız makul kılar” (1962) diyerek aradaki farkı açıklamaya çalışır. Jules Verne’in *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* (1870), H.G. Wells’in *War of the Worlds* (1898), Edgar Rice Burroughs’un *Barsoom* roman serileri (1912-1943), Madeleine L’Engle’in *A Wrinkle in Time* (1962), Frank Herbert’in *Dune* (1965), Robert Silverberg’in *Night Wings* (1965), Anne McCaffrey’in *Dragonflight* (1968) bilinen bilimsel fantezi örnekleridir.

Steampunk

Steampunk, başta buhar gücüyle çalışanlar olmak üzere modası geçmiş sanayi dönemlerindeki makinelerin gelecekte veya farklı bir tarihteki bir ortamda sunulduğu bir fantezi edebiyatı türüdür. Diğer bir deyişle “geçmiş alır, onu ya yeniden kurgular veya gelecekte konumlandırır. Böylece bu edebi form tarihin, kültürel hafızanın ve kurgusal teknolojilerin birleşimiyle şekillenir” (Mielke ve LaHaie, 2015: 242). Gotik ve korku romanları yanı sıra siber edebiyattan etkilendirilmiştir. Schafer ve Franklin (2011) bu türün tüketici topluma bir tepki olarak ortaya çıktığını savunurlar: “‘Bilinçli eskitme’ ve ‘kar amaçlı’ sağlık hizmeti’ gibi yirmibirinci yüzyılın teknolojisi ile kontrolden çıkmış, 19. yüzyılın kapitalist ruhuyla ortaya çıkmış olan fikirlerle beslenen batıda yetişmiş hemen herkesin hissettiği huzursuzluğa karşı bir tepki olarak insanlar steampunku kucaklamışlardır” (45). Günümüzde William Gibson, Bruce Sterling, Tim Powers, James P. Blaylock, Philip Reeve ve S. M. Stirling gibi yazarlar bu türlerde eserler vermişlerdir; ancak geçmişte Jules Verne, H.G. Wells, Mark Twain, and Mary Shelley gibi yazarların romanlarında bu türden izler görülmektedir. Cassandra Clare’in *Clockwork* serileri (2010-2013), Eoin Colfer’in *Airman* (2008), Diana Wynne Jones’un *Howl’s Moving Castle* (1986), Philip Pullman’ın *His Dark Materials* (1995-2000), Catherine Fisher’in *Incarceron* (2007), Catherine Priest’in *Boneshaker* (2009), Phillip Reeve’in (2009) *Mortal Engines Quartet* (2001-2006) ve *Fever Crumb* serileri (2009) bu gruba giren eserlerdir.

Portal Fantezi

Karakterlerin bir portal veya geçitten geçerek gerçek dünyadan hayali bir dünyaya geçişlerini konu edinen bir fantezi türüdür. Karakterlerin, hayal dünyasına özgü sorunlar içinde mücadele ettikleri görülür. Verilen savaş kurgusal dünya ve tarihin seyri için önemli hale gelir. Çoğunlukla karakterler daha sonra deneyimlerinden ötürü büyük ölçüde değişmiş olarak gerçek dünyaya geri dönerler. Lewis Carroll'ın *Alice's Adventures in Wonderland* (1865), J. M. Barrie'nin *Peter Pan* (1911), Clive Staples Lewis'in roman serilerinden oluşan *The Chronicles of Narnia* (1950-56), Michael Ende'nin *The Neverending Story* (1979), Philip Pullman'ın *The Subtle Knife* (1997), Robert Holdstock'un *Mythago Wood* (1984), Neil Gaiman'ın *Stardust* (1998), Kim Wilkins'in *The Autumn Castle* (2003), Laini Taylor'un *Daughter of Smoke and Bone* (2011), Victoria Schwab'ın (2015) bu türe ait eserlerdir.

Kentsel Fantezi / Çağdaş Fantezi

Özetle öykünün bir kent ortamında geçtiği bir fantezi edebiyat türüdür. Kentsel fanteziler gerçek dünyada kurgulanır ve mitolojik yaratıkların keşfi, insanlar ile paranormal yaratıklar arasında etkileşimleri ya da çatışmaları gibi fantastik unsurlar içerir. Bu türe çağdaş fantezi ismi de verilmesine karşın çağdaş bir ortam kentsel fantezinin olmazsa olmazı değildir. Söz konusu dünya geçmişteki veya gelecekteki bir dünya olabilir. Bu tür, düşük fantezi veya paranormal fantezi ile benzerlikler gösterir. Başta J. K. Rowling'in *Harry Potter and Philosopher's Stone* (1997) romanları olmak üzere, Emma Bull'un *War for the Oaks* (1987), Neil Gaiman ve Lenny Henry'nin *Neverwhere* televizyon dizisi (1996), Jim Butcher'ın *Storm Front* (2000), Patricia Briggs'in *Moon Called* (2006), Cassandra Clare'in *City of Bones* (2007), Kiersten White'in *Paranormalcy* (2010), Yvonne Woon'un *Dead Beautiful* (2010) Susan Ee'nin *Angelfall* (2011), Laini Taylor'un *Daughter of Smoke and Bone* (2011) bu türe giren en iyi örneklerdir.

Paranormal

Normal ötesi anlamına gelen ve fantezi ile korkunun bir karışımı olan paranormal, genellikle içerisinde doğaüstü yaratıkların ya da yeteneklerin var olduğu düşük fantezi türüdür. Paranormal romanslarda ise çoğunlukla vampirler, kurt adamlar, şekil değiştirebilen varlıklar, hayaletler, periler, cadılar, şeytanlar, cinler gibi doğaüstü bir varlık ile bir insan arasındaki aşk öyküsü anlatılır. Çoğu sinemaya uyarlanan Stephenie Meyer'in *Twilight* (2007), Luran Kate'in *Fallen* (2009), Andrea Cremer'in *Nightshade* (2010), Richelle Mead'ın *Vampire*

Academy roman serisi (2007-2010), Isaac Marion'un *Warm Bodies* (2010), Jeaniene Frost'un *Halfway to the Grave* (2010), Alyxandra Harvey'in *Haunting Violet* (2011), Rebecca Lim'in *Mercy* (2011), Maggie Stiefvater'in *The Scorpio Races* (2011) ve *The Wolves of Mercy Falls* roman serisi (2009-2014) paranormal türe örneklerdir.

Romantik Fantezi / Romans Fantezi

Odağında aşk öyküsünün olduğu fantezi edebiyatıdır. Yüksek fantezilerde olduğu gibi tamamen kurgusal bir dünyada geçmesi nedeniyle paranormal romanslardan ayrılır. Kimilerine göre bu özelliğinden ötürü yüksek fantezinin bir türü sayılır. Romantik fantezilerde fantastik öğelerin; romans fantezilerde ise romantizmin odakta olması nedeniyle iki farklı tür olarak düşünenler olsa da çoğunlukla aynı grupta değerlendirilir. Anne Bishop'in *Daughter of the Blood* (1998), Juliet Marullier'in *Daughter of the Forest* (1999), Jacqueline Darey'in *Kushiel's Dart* (2001), Donna Jo Napoli'nin *Bound* (2004), Maria V. Synder'in *A Poison Study* (2005), C. L. Wilson'ın *Lord of the Fading Lands* (2007), Kristin Cashore'nin *Graceling* (2008) ve *Fire* (2009) romanları, Rae Carson'ın *A Girl of Fire and Thorns* (2011), Sarah J. Maas'ın *Throne of Glass* (2012), Leigh Bardugo'nun *Shadow and Bone* (2012), Laini Taylor'ın *Strange the Dreamer* (2017) romanları bu türe örnek olarak sayılabilir.

Peri Masalı Fantezi

Folklorik öğelerle bezenmiş ve oldukça kadim bir geleneğe sahip olan peri masallarının modern kültürle birlikte yeniden inşa edildiği edebiyat türüdür. Roman türüne uyarlanması, dizi halinde yayınlanması, karmaşık olay örgüsü ve karakterleriyle geleneksel olan peri masallarından ayrılır. Bu türe giren eserler çoğunlukla ahlaki kaygı taşıyanlar açısından tercih edilirler ve evrensel boyutları da olabilmektedir. “Farklılıklarıyla peri masalları farklı kültürel geleneklere sahip olabilirler ve bu kültürlerin geleneklerini yansıtabilirler. Öykü türü olarak asırlardır farklı kültürler tarafından paylaşırlar ve kültürlerin tarihsel olarak harmanlandıkları ve etkileşim sonucu oluştukları fikrini verirler” (Benson, 2008: 53). Yazarı bilinmeyen ancak Grimm Kardeşlerin derlediği *Rapunzel* (1812), J.M Barrie'nin *Peter Pan* (1902), konusunu Charles Perrault'un *Uyuyan Güzel* (1634) masallarından alan Jane Yolen'in *Brian Rose* (1992), Juliet Marillier'in *Daughter of the Forest* (1999), Gabrielle-Suzanne de Villeneuve'un *Beauty and the Beast* (1740) masallarını konu edinen Alex Flinn'in *Beastly* (2007), konusunu yazarı ve tarihi bilinmeyen *Külkedisi* masallarından alan Marissa Meyer'in *Cinder* (2012), Naomi Novik'in *Uprooted* (2015), Renee Ahdieh'in *The Wrath and the Dawn* (2015) bu türün örnekleri arasındadır.

Kılıç-Büyü veya Kahramanlık Fantezi

Henüz modern teknolojinin keşfedilmediği, kahramanın kılıç ile mücadele ettiği ve çokça büyülerin olduğu fantezi edebiyatıdır. *Conan* serilerinde olduğu gibi kahraman sürekli bir savaş halindedir ve bir mücadeleden ötekine geçer. Epik fanteziden farklı olarak bunlar bütün bir ulusu ilgilendiren savaşlardan ziyade kahramanın kişisel mücadeleleridir ve çoğunlukla romantik bir ilişki eşlik eder. Robert E. Howard'ın *Kull of Atlantis* (1929) ve *Conan the Barbarian* (1932) eserleri ile J. R. R. Tolkien'in *The Lord of the Rings Trilogy* (1937-1949), Michael Moorcock'un *Elric of Melniboné* (1961), R. A. Salvatore'un *The Legend of Drizzt* (1988), Marcus Sakey'in *The Blade Itself* (2007), Patrick Rothfuss'un *Kingkiller Chronicles* (2007-2011) roman serileri bu türe örneklerdir.

Tarihsel Fantezi

Tarihsel konulara fantastik öğelerin eşlik ettiği türdür. Ayrı başlık altında değerlendirilen Ortaçağ, Arthur fantezileri de bu grupta toplamak mümkündür. Öykü genellikle ortaçağa ait bir topluluk içinde geçer ve bu dönem efsanelerinden etkiler taşır. T. H. White'in *The Once and Future King* (1958), Marion Zimmer Bradley'in *The Mists of Avalon* (1983), George R. R. Martin'in *A Game of Thrones* (1996), Robin Hobb'un *Assassin's Apprentice* (1995) tarihsel fanteziye örnek eserlerdir.

Komik Fantezi

Genel olarak ciddi bir tona sahip olan diğer fantezilerin aksine bu fantezi türünde gülmece öğeleri ağır basar. Bilinen fantezi öğelerini ve geleneklerini alaya alan ve mizahi bir tonda yazılan bu eserler kimi zaman eleştiri amaçlı yazılır ve ciddi eserlerin bir parodisi olarak karşımıza çıkar. Terry Pratchett'in *The Colour of Magic* (1983), Walter Moers'in *The 13½ Lives of Captain Bluebear* (1999), Diana Vynne Jones'un *Dark Lord of Derkholm* (1998) bu gruba giren eserlerdir.

Grimdark

Ahlak kurallarını hiçe sayan kahramanı, sevimsiz, kaotik ortamı ve çokça görülen şiddet olayları ile karakterize fantezi türüdür. "Kimsenin itibarlı olmadığı ve gücünün haklı olduğu öykü" (Roberts, 2014: 42) olarak ta tanımlanır. Kirlenmiş, acımasız, çirkin bir dünya vurgusu yapılır ve bu dünyaya hırsızlar, zalimler, suçlular, katiller, tecavüzcüler ve ahlaksız yöneticiler hakimdir. George R. R. Martin'in *A Game of Thrones* (1996), Anne Bishop'in *Daughter of the Blood* (1998), China Miéville'in *Perdido Street Station* (2000), Glen Cook'un *The*

Black Company (1984-2000), Scott Lynch'in *The Lies of Locke Lamora* (2006), Joe Abercrombie'nin *The Blade Itself* (2006), Mark Lawrence'ın *Prince of Thorns* (2011) grimdark türüne verilebilecek örneklerdir.

Gotik / Karanlık Fantezi

Gotik fantezi, fantezinin daha karanlık ve korkutucu temalarını ön plana çıkaran fantastik edebiyat türüdür. Fanteziyi korku unsurlarıyla birleştirir. Kasvetli, karanlık ve ürkütücü bir atmosfere sahiptir. Okuyucu ya da izleyicide korku ve dehşet duygularını uyandırmaya çalışır. Hayaletler, ölüm, büyü şatolar, mezarlar en çok dikkat çeken unsurlardır. Bilimkurgu ve fantastik edebiyat uzmanı Brian Stableford, gerçek dünyada ortaya konan doğaüstü korkuyu “çağdaş fantezi”; kısmen ya da tamamen ikincil dünyalarda ortaya konan doğaüstü korkuyu ise “karanlık fantezi” olarak tanımlar (2009: 9). Edgar Allan Poe'nun birçok öyküsü ve Mary Shelly'nin *Frankenstein* eseri bu türün öncüleri sayılırlar. Garth Nix'in *Sabriel* (1995), Kim Wilkins'in *Grimoire* (1999), China Miéville'in *Perdido Street Station* (2000), Neil Gaiman'ın *Coraline* (2002) ve *The Graveyard Book* (2008), Anne Bishop'ın *Lake Silence* (2018) eserleri karanlık fanteziye örneklerdir.

SONUÇ

Fantastik veya fantezi edebiyatı bilinen en eski edebiyat türü olmasına karşın halen varlığını korumakla birlikte şu ana kadar yazılmış bütün edebiyat türlerini derinden etkilemiştir. Farklı tarih ve coğrafyalarda ortaya konulan fantezi türünde verilen eserler büyük benzerlikler göstermektedir. Önceleri sözlü olarak oluşturulmuş bu eserler nesilden nesile anlatılmak suretiyle varlıklarını büyük ölçüde koruyabilmişlerdir. Tarih boyunca eskilere yeniler eklenmiş ve günümüze kadar güçlenerek gelmişlerdir. Bu türün bu denli güçlü olmasının önemli bir nedeni de çocuklardan yetişkinlere kadar herkesin ilgi duymasıdır. Efsaneler, mitolojik hikâyeler, hayvan masalları, peri masalları fantastik edebiyatın en çok bilinen örnekleridir. Popüler olması yanı sıra eğitimciler tarafından eğitici ve bilgilendirici amaçlı olarak ta kullanılmıştır. Çocuklara arzu edilen davranışları kazandırmak veya istenmeyen davranışlardan uzaklaştırmak için yazılan masallar bunlardan sadece bazılarıdır. Güçlü bir geçmişe ve geleneğe sahip olmasına karşın yakın zamana kadar bir edebiyat türü olarak sadece çocuk edebiyatı ile sınırlı tutulan fantastik kurgunun özellikle bilimkurgu türünde verilen roman veya filmlerin ortaya çıkması ve gelişmesiyle birlikte ne denli geniş bir kapsamının olduğu fark edilmiştir. Hemen her dönemde canlılığını koruyabildiği için zaman içinde yeni alt türler bu gruba dahil olmuşlardır. Değişen ve gelişen bir

dünyada gelecekte de yeni ve farklı alt türlerin bu gruba dahil olacağı açıktır. Zengin ve hayal dünyasının sınırlarını zorlayan içeriği sayesinde sözlü ve yazılı edebiyatın dışına çıkarak tiyatro, sinema ve internet oyunları gibi çok farklı alanlarda da uygulama alanı bulmuş ve oldukça etkili olmuştur.

KAYNAKÇA

- Benson, S. (2008). *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne State University Press.
- Frye, N. (2006). *Educated Imagination and Other Writings on Critical Theory, 1933-1962*. ed. Germaine Warkentin. University of Toronto Press.
- Gamble, N. & Yates, S. (2008). *Exploring Children's Literature*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Kelleghan, F. (2002). *Classics of Science Fiction and Fantasy Literature*. Pasadena, California: Salem Press.
- Mielke, T. & Lahaie, J. (2014). Theorizing Steampunk in Scott Westerfeld's YA Series *Leviathan*. *Children's Literature in Education*, 46 (3), 242-256.
- Roberts, A. (2014). *Get Started in: Writing Science Fiction and Fantasy*. Hachette UK.
- Stableford, B. M. (2005). *Historical Dictionary of Fantasy Literature*. Lanham, Md: Scarecrow Press.
- Stableford, B. M. (2009). *The A to Z of Fantasy Literature*. Lanham: Scarecrow Press.
- Wicher, A., Matyjaszczyk, J., & Spyra, P. (2014). *Basic Categories of Fantastic Literature Revisited*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Wolfe, G. K. (1982). *Critical Terms for Science Fiction and Fantasy: A Glossary and Guide to Scholarship*. NY: Greenwood Press.
- Serling, R. (1962). "The Fugitive". *The Twilight Zone*. Season 3. Episode 25. March 9, 1962. CBS.
- Türk Dil Kurumu Türkçe Sözlük. (2011). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

İnternet Kaynakları:

- Bilimkurgu ve Fantastik Arası Bir Tür: Bilimsel Fantezi. 02.04.2019 tarihinde <http://www.bilimkurgukulubu.com/genel/inceleme/bilimsel-fantezi/> adresinden alındı.
- Le Guin, Ursula K. (2009). "Flights of Fantasy", *Scholastic Canada*. 06.04.2019 tarihinde http://www.scholastic.ca/education/movingupwithliteracyplace/pdfs/grade6/heroanotherworld/26-flightsoffantasy_sb5.pdf adresinden alındı.
- Schafer, J. & Franklin, K. (2011). 'Why Steampunk (still) Matters.' 11.04.2019 tarihinde <http://parliamentandwake.com/veil/whysteampunkmatters/whysteampunkmatters> adresinden alındı.
- Science Fantasy (2016). 10.03.2019 tarihinde <http://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Main/ScienceFantasy> adresinden alındı.

İSTİKLÂL MARŞI'NDA MEHMET ÂKİF'İN ARUZ TASARRUFLARI*

Bekir Belenkuyu**

Giriş

Aruz, köken itibariyle Türkçeye has bir sistem olmadığı halde asırlar süren bir tekâmül çizgisi üzerinde Türkçede tatbik edilmiştir. Aruzun en uyumlu bir şekilde Türkçe manzumelerde karşımıza çıktığı XIX. asırda ise aruz eleştirileri en üst seviyeye ulaşmıştır. Başta Türkçenin telaffuzunu bozduğu, Arapça ve Farsça kelimelerin daha çok kullanımını zorunlu kıldığı gibi noktalar üzerinde aruz eleştirilerinin yoğunlaştığı görülür. Aruz hakkında yapılan eleştirilerin haklı tarafları olmakla birlikte ideolojik bazı yaklaşımların ürünü olduğu da açıkça takip edilmektedir. Zira aruz hakkında ölümcül hamleler şeklinde yapılan eleştiriler sürerken diğer yanda Tefvik Fikret ve bilhassa Mehmet Âkif Ersoy'un Türkçe ve aruzu en iyi şekilde barıştırdığı görülür.

Mehmet Âkif'in *İstiklâl Marşı*'ndaki aruz tasarruflarını ele almadan önce onun aruz veznine olan hâkimiyetini anlamak gerekir. Bu bakımdan Mehmet Âkif'in Safahat'ta kendini gösteren, aruz veznini kullanımıyla ilgili bazı hususlara değinmek yerinde olacaktır.

* Bu çalışma XIII. Uluslararası Türkçe Sempozyumu'nda sunulan "İstiklâl Marşı'nda Mehmet Âkif'in Sesini Yeniden Duymak" başlıklı bildirinin yeniden gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve genişletilmiş halidir.

** Dr. Öğr. Üyesi, Anadolu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Türkiye, bekirbelenkuyu@anadolu.edu.tr.

Mehmet Âkif'in Aruzu Hakkında

Mehmet Âkif'in manzumeleri pek çok açıdan değerlendirmeye tabi tutulabilir. Sanatına çok kıymet verip ona büyük bir değer atfedenler olduğu gibi manzumelerinin sanat ölçülerinden tamamen uzak olduğunu iddia edenlere rastlamak da mümkündür. İçerik itibarıyla de Âkif'in manzumeleri hem taraftara hem de aynı derecede düşmana sahiptir. Âkif'in yazdıkları, bütün bu yönleriyle her ne kadar tartışmaya açık olsa da akıcı üslûbu, temiz Türkçesi ve aruz üzerindeki mutlak hâkimiyeti bakımından tartışmadan bir o kadar uzaktır (Şafak, 1999: 226). Âkif'in aruza olan hâkimiyetiyle ilgili şu hususlar konuyla ilgili bir çerçeve çizecektir.

Âkif'i tanıyan farklı isimlerin bildirdiğine göre Âkif küçük yaşlarda şiire, nazma merak sarmıştır. Nazma karşı tabiatındaki kabiliyet gayretiyle birleşince aruzdaki başarısı ortaya çıkmıştır. Süleyman Nazif, Âkif'in dilindeki aruzu Hz. Davud'un elindeki demire benzetir (Şafak, 1999: 226). Safahat'taki farklı manzumelerde görüldüğü gibi Âkif, anlatmak istediği meseleyi, kıssayı, hikâyeyi, his ve düşünceyi anlatırken aruzu büyük bir kolaylıkla kullanmıştır. Bunda elbette Âkif'in aruz bilgisinin yanında Türkçeye olan hâkimiyetinin de önemli bir payı vardır.

Dilin inceliklerine vâkıf olan Âkif'in aruzda yakaladığı başarının sırlarını izah eden Mithat Cemal Kuntay Âkif'in ifadelerindeki tasarrufların aruza etkilerini de şu şekilde ortaya koymaktadır: “*Arûz mimarı olarak Âkif tektir; aruzda yüz katlı binalar kurar; ve, ki edatlarının, olup sigalarının çemberleriyle; nida seslerinin kemerleriyle; cümle portrelleriyle; istifham kancalarıyla; hasılı, demirden kuşaklarla bu binaların iskeletlerinin eczalarını birbirine bağlar. Âkif'ten evvel hiç kimse, bu derece ayağa kalkan bir nazmın sayısız katlarından ufuklara bakamadı.*” (Kuntay, 1989: 283).

Nihad Sâmi Banarlı da Âkif'i aruz konusunda çığır açıcı bir konuma yerleştirir. Âkif'in Türk şiir sanatında ilerlemeye vesile olduğunu, sağlam söyleyişe sahip Muallim Naci'nin izinde başladığı nazmı hiç görülmediği kadar tabii ve kolay bir hale getirdiğini belirtir. Banarlı'ya göre “*bu veznin, pürüzsüz bir halk türkçesiyle ve halkın konuşma lisanıyla birleşerek, tam bir Türk aruzu haline gelişindeki kat'i muvaffakiyet, Âkif'indir*” (1983: 1158).

Aruzu Türkçeleştirmek ve konuşma diline yaklaştırmak konusunda Mehmet Âkif'in tartışılmaz başarısına rağmen bu husus beraberinde bazı olumsuzlukları da getirir. Fuad Köprülü aruzu Âkif kadar tabii kullanıp onu Türk aruzu haline getiren bir başka ismin olmadığını ifade ettikten sonra Âkif hakkında şu eleştiriyi yapar: “*... Nazmı, lüzûmundan fazla nesirleştirdiği için sanat bakımından tenkit etmek haksız değildir.*” (Köprülü, 1965: 652)”

Âkif'in nazmı nesirleştirmesinin, türlü cümle yapılarıyla konuşma diline yakınlaştırmasının elbette bir amacı vardır. Âkif'in manzumeleri her şeyden önce bir mesajla meydana çıkar. Bu noktada saf şiir olmaktan uzak olacağının ilk duruşunu sergiler. Sözü etkili ve kalıcı olması için gereken şartları nazımda bulan Âkif'in manzumeleri bu bakımdan bir araçtır. Hal böyle olunca nazma dair bütün unsurlar bizatihi amaç olmaktan uzaklaşır. Beyit, kafiye, redif gibi unsurların yanında aruz da yalnızca bir araç olarak manzumelerdeki yerini alır. Bu bakımdan Âkif'in kullandığı aruz vezninin, manzumelerin muhtevasıyla şekillendiği söylenebilir. Bu noktada şunu eklemekte fayda var: Âkif'in aruzunu şekillendiren ana damarın klasik Osmanlı şiiri değil dinî-tasavvufî Türk şiiri olduğu düşünülebilir. Çünkü vezinlerdeki tavrın klasik söyleyişten saptığı ve Türkçe söyleyişin daha çok tercih edildiği yaklaşım dinî-tasavvufî Türk şiirinde karşımıza çıkar. Her ne kadar işlediği konular farklılaşsa da bu tavrın Âkif'in anlayışına daha yakın olduğu görülecektir.

Aruzun Âkif tarafından araç olarak kullanımı daha farklı şekillerde de kendini gösterir. Mithat Cemal'e göre Âkif, aruzla resim yapan adamdır (Güneş, 2010: 250). Özellikle hikâye muhtevasına sahip manzumelerinde Âkif'in yaptığı tasvirlerle bakınca aruzun mu kelimelere yoksa kelimelerin mi aruza ayak uydurduğu artık anlaşılamaz olur. Âkif bu tasvir bölümlerinde oldukça akıcı ve tabii ifadelerle sahneleri kelimelerle canlandırır. Böyle mısralarda sanki aruzun koyduğu sınırlar tamamen ortadan kalkmış gibidir. *Safahat*'ta yer alan *Seyfi Baba*, *Mahalle Kahvesi* gibi manzumelerde bu hususun parlak örneklerine rastlamak mümkündür.

Âkif'in, manayı aktarmada asıl görevi gören nesir yerine neden nazmı ve aruzu tercih ettiği onun herkesçe bilinen hayat tarzıyla ilgili olmalıdır. Âkif gibi geçmişine bağlı, disiplinli, ölçülü ve her türlü israftan uzak bir hayat sahibinin sözlerinin de bu niteliklerde olması şaşırtıcı değildir. Her ne kadar Osmanlı şiirinde eleştirdiği yönler olsa da Âkif bu geleneğin en önemli taşıyıcısı olan aruza sımsıkı bağlıdır. Bunun dışında nazmın kayıtlayıcı olmakla birlikte belli bir düzeni zorunlu kılması Âkif'in tercihinde önemli bir yere sahip olmalıdır. Ayrıca fazlalıktan uzak, anlatılmak isteneni az sözle vurucu bir şekilde anlatma isteği de Âkif'i nazma yönlendirmiş olmalıdır. Denilebilir ki, Âkif'i bir dava ve fikir adamı yapan niteliklerin en belirgin olarak kendini gösterdiği unsur, onun manzumelerini şekillendiren aruzdur.

Aruzun Âkif'in manzumelerinde doğrudan bir amaç olmadığını yukarıda belirtmiştik. Yahya Kemal için bir musiki aleti gibi tasavvur edilen aruz Âkif için yalnızca bir ölçüdür. Bu bakımdan Âkif'in hece veya aruz vezni arasında esasta bir ayırım gözetmediği, Yunus Emre'nin hece vezniyle söylenmiş pek çok şiirini ezbere bildiği Hasan Basri Çantay'ın hatıralarında zikredilir. Bu hatıradan

Âkif'in şiirde şekle itibar etmediği fakat kendisinin "*müşkilpesend*" olduğundan dolayı aruzu tercih ettiği de kaydedilmiştir (1966: 79).

Âkif manzumelerini kaleme alırken "*müşkilpesent*"tir. Kolay yazamadığını, manzumelerinin üzerinde çok uğraştığını Âkif'in yakın dostu Hasan Basri Çantay haber veriyor (1966: 58). Bugün son halini okuduğumuz manzumelerin neredeyse kusursuz oluşunu ve Türkçeyi rencide etmeyen bir aruza sahip bulunuşunu Âkif'in zor beğenen bir nâzım olmasına borçluyuz. Onun manzumeleri "*dupduru ve akkım*" bir vezne sahiptir. Fakat bu niteliklere sahip bir aruz için Âkif'in çok büyük bir gayret sarf ettiği de açıktır (Çantay, 1966: 78)

Mehmet Âkif'in manzumelerinde karşımıza çıkan tekellüfsüz ifadelere bakıldığında aruzun genel geçer kurallarına aykırı ifadelere rastlamak mümkündür. Bu durum Âkif'in aruzunu kıymetleri ve kusurlarıyla "*şahsî bir aruz*" haline getirir (Güneş, 2010: 250). Bu tasarrufun bilinçli bir tercih olduğu açıktır. Çünkü Âkif sözden önce manayı tercih etmiştir. Bununla birlikte dönemin aruz anlayışının da farkında olmak gerekir. Aruz konusundaki kusur veya başarı nitelendirmesi yapılırken genellikle belli bir anlayış öncelenerek hüküm verilmektedir. Hâlbuki aruzun Türkçedeki serüveni boyunca farklı yaklaşımlarla ele alındığı görülür. Aruzı tatbik eden Türk şiirindeki tasarrufların doğruluğuna veya yanlışlığına hükmetmeden önce aruzun Türk şiirindeki doğuş ve yükseliş estetiği içindeki seyrine göz atmak ve bunu çözümlemek gerekir (Banarlı, 1983: 158). Böyle bir yaklaşım Âkif'in aruzunun doğru anlaşılmasına da yardımcı olacaktır.

Her şeyden önce Mehmet Âkif Türk aruzdaki büyük kırılmanın ikinci evresinde manzumelerini kaleme almıştır. Âkif'in yıllarında klasik dönemde ağır ağır, etrafına bakınarak ve güzelliklerin tadına vararak yürüyen bir insanı andıran eski aruzun yerini ateşli, dinamik bir adamı andıran yeni aruz almıştır. Bu bakımdan klasik söyleyişte en ağır havada seyreden bir vezinle bile Âkif'in ateşli, celâlli ve sancılı mizacının yansıması olan manzumeler karşımıza çıkmaktadır (Şafak, 1999: 231).

Son olarak Âkif'in vezin anlayışıyla ilgili olan inşâd meselesine de değinelim. Şiir inşâdının nasıl olması gerektiğiyle ilgili kaleme aldığı makalesinde(1327) Âkif bazı hususlar üzerinde önemle durur. Özetleyecek olursak Âkif'e göre; doğru ve etkileyici bir inşâd için lisanımızda kullanılan vezinler bilinmelidir. Kelimelerdeki uzatmalara veya kısa okumalara mutlaka dikkat edilmelidir. Manzume nesir gibi dümdüz okunmamakla birlikte aşırıya kaçarak aruz taassubuyla taktı' edercesine de okunmamalıdır. İmâle konusunda dikkatli olunmalı, Türkçe kelimelerdeki imaleler pek belli edilmemelidir. Bununla birlikte anlama kuvvet verecek kasıtlı imâle ve medlerin uzun okunuşu da asla ihmal edilmemelidir. Manzumede mısradan mısraa sarkan cümleler varsa bunlar okuyuşla hissettirilmeli, müstakil mısralar gibi okunmamalıdır. Vezin, kafiye ve tavırdan

taviz vermemek şartıyla manzumede yer alan hisler, hayaller, fikirler inşâ eden tarafından aktarılabilmelidir (Ersoy, 1327: 358-360). Özet halinde verdiğimiz bilgilerde görüldüğü gibi Âkif aruz vezniyle yazılmış bir manzumeyi sadece kâğıt üzerinde tasavvur etmemiş, bu manzumelerin aynı zamanda seslendirilişine de büyük önem vermiştir. Bu bakımdan kaleme aldığı manzumelerin şekil ve mana uyumuna azami özen gösterdiği anlaşılmaktadır. Söz konusu manzume hele ki bir milletin kurtuluş destanı olan *İstiklâl Marşı* olunca Âkif'in her bir aruz tasarrufunu kasıtlı ve şuurlu bir şekilde takip ettiği düşünülmelidir.

Âkif'in vezin tasarruflarına örnek olmak üzere *Safahat* baştan sona kadar başarılı numunelerle doludur. Bu örneklerin aşağıda ele alınan ölçüler çerçevesinde incelenmesi mümkündür. Şimdi de Âkif'in olduğu kadar bir ülkenin de kaderinde önemli bir yere sahip olan *İstiklâl Marşı*'nın vezni hususu ele alınacaktır.

İstiklâl Marşı'nın Vezni ve Mehmet Âkif'in Vezin Tasarrufları

"*İstiklâl Marşı*'nın vezni" denildiğinde bu hususun Türkiye Cumhuriyeti vatandaşları tarafından nasıl anlaşıldığı konusu araştırmaya muhtaçtır. Bununla birlikte bir milletin değişen kaderine en somut delil olan bu marşın vezninin vatandaşlar tarafından hakkıyla bilindiğini iddia etmek de mümkün değildir. İlk, orta ve lise düzeyindeki formal eğitim sistemi içinde bile bu meseleye yer verilmediği için böyle bir neticeyle karşılaşmak hazin olsa da şaşırtıcı değildir. *İstiklâl Marşı* ile muhatap olunan günümüzdeki bestenin prozodi bakımından ciddi hatalara sahip oluşu da eklenince bu eserin vezni konusu git gide bilinmezlikler ardına saklanmaktadır. Fakat *İstiklâl Marşı*'nın resmî marş olarak kabul edildiği 12 Mart 1921 tarihinden bugüne kadar durum her nasıl anlaşılmış olursa olsun Mehmet Âkif, *İstiklâl Marşı*'nı baştan sona aruz vezniyle kaleme almıştır.

Mehmet Âkif, manzumelerinde kullandığı vezinlerden dört tanesi üzerinde bilhassa durur. Belli konu, durum ve hisleri belli vezinlerle ele alır (Şafak, 1999: 232-235). Bütün vezinler arasında remel bahrine ait *Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün* ise Âkif'in en çok sevdiği ve en başarılı ürünlerini verdiği vezin olmuştur. İçerisindeki kısa/açık hecelerin çokluğu, Türkçe söyleyişe daha uygundur. Aruzun en canlı ve akıcı vezinlerinden olan bu kalıp hafif bir ahenge sahiptir. İlk ve son tef'ilelerindeki değişebilme seçeneği bu vezni diğerlerinden farklı kılmaktadır (Şafak, 1999: 235). Baştaki *Fe'ilâtün* tef'ilesinin *Fâ'ilâtün*, sondaki *fe'ilün* tef'ilesinin *fa'lün* olabilmesi vezin hususundaki hareket kabiliyetini arttırmaktadır. Bu seçenekler şair ve nâzım tarafından istenilen şekilde tercih edilebilir. Yapılan değişiklikler sayesinde bir hece azaltılabilir ve aynı veznin dört farklı seçeneği bu vezni kullanana daha rahat bir hareket imkânı tanır.

İstiklâl Marşı'nda veznin fırsat tanıdığı dört seçenek de yer alır. Mısralardaki vezin değişimleri ve kelimeler üzerindeki uygulamalar hakkında daha detaylı bilgi vermeden önce *İstiklâl Marşı*'nın veznini baştan sona bir tablo üzerinde gösterelim. Bu tabloda mısralar tef'ilelerine de bölünmüş bir şekilde görülecektir. Her satır sonundaki harf kodlarının karşılığı ise şu şekildedir: Veznin asıl hâli olan "Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün" için (A), yalnızca ilk tef'ilesi değişmiş hâli olan "Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün" için (B), yalnızca son tef'ilesi değişmiş "Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün" hali için (C), hem ilk hem de son tef'ilenin değiştiği "Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün" için (D) kodu kullanılmıştır. Bu harf kodları çok küçük değişikliklere sahip olan seçenekleri daha açık bir şekilde görmeye yarayacaktır.

1. Tablo: *İstiklâl Marşı*'nın Mısralarındaki Vezin Farklılıkları

İSTİKLÂL MARŞI*				
— Kahraman Ordumuza—				
1	1	Korkma, sönmez/ bu şafaklar/da yüzen al /sancak;	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	D
	2	Sönmeden yur/dumun üstün/de tüten en /son ocak.	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	3	O benim mil/letimin yıl/dızıdır, par/layacak;	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	4	O benimdir,/ o benim mil/letimindir/ ancak.	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	C
2	5	Çatma, kurban/ olayım çeh/reni ey naz/lı hilâl!	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	6	Kahraman ır/kıma bir gül. . ./ ne bu şiddet/ bu celâl?	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	7	Sana olmaz/ dökülen kan/larımız son/ra helâl,	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	8	Hakkıdır, Hak/k'a tapan, mil/letimin is/tiklâl.	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	D
3	9	Ben ezelden/ beridir hür/ yaşadım, hür/ yaşarım.	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	10	Hangi çılgın/ bana zincir/ vuracakmış? /Şaşarım!	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	11	Kükremiş sel/ gibiyim; ben/dimi çiğner,/ aşarım;	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	12	Yırtarım dağ/ları, engin/lere sığmam,/ taşarım.	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B

* *İstiklâl Marşı*'nın kullandığımız bu metni Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı'nın resmi İnternet sitesinden alıntılanmıştır. <https://www.tccb.gov.tr/assets/dosya/istiklalmarsi-metin.pdf> (Erişim Tarihi: 13.08.2021). Bu dosyada yer alan metindeki uzatma işaretlerinin ve Arapça şeddeli harflerin kullanımına müdahale edilmemiştir. Ancak yazı dilinde kabul edildiği için tercih edilen kimi tasarrufların aruz konusunda eksikliğe sebep oluşuyla ilgili tekliflerimiz aşağıda kısaca belirtilmiştir.

4	13	Garb'ın âfâ/kını sarmış/sa çelik zırh/lı duvar;	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	14	Benim iman/ dolu göğsüm/ gibi serhad/dim var.	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	C
	15	Ulusun, kork/ma! Nasıl böy/le bir imâ'nı boğar,	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	16	"Medeniyet!"/ dediğin tek/ dışı kalmış/ canavar?	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
5	17	Arkadaş! Yur/duma alçak/ları uğrat/ma sakın;	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	18	Siper et göv/deni, dursun/ bu hayâsız/ca akın.	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	19	Doğacaktır/ sana va'det/tiği günler/ Hakk'ın. . .	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	C
	20	Kim bilir, bel/ki yarın. . . bel/ki yarından/ da yakın.	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
6	21	Bastığın yer/leri "toprak!"/ diyerek geç/me, tanı!	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	22	Düşün altın/daki binler/ce kefensiz/ yatani.	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	23	Sen şehid oğ/lusun, incit/me, yazıktır/ atanı;	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	24	Verme, dünyâ/ları alsan/ da, bu cennet/ vatani.	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
7	25	Kim bu cennet/ vatanın uğ/runa olmaz/ ki fedâ?	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	26	Şühedâ fış/kırarak, top/rağı sıksan/ şühedâ!	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	27	Cânı, cânâ'nı, bütün va/rımı alsın/ da Hudâ,	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	28	Etmesin tek/ vatanımdan/ beni dünyâ/da cüdâ.	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
8	29	Ruhumun sen/den, ilâhî,/ şudur ancak/ emeli:	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	30	Değmesin ma'/bedimin göğ/süne nâ-mah/rem eli!	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	31	Bu ezanlar/-ki şehâdet/leri dinin/ temeli	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	32	Ebedî yur/dumun üstün/de benim in/lemeli	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
9	33	O zaman vec/d ile bin sec/de eder –var/sa- taşım;	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
	34	Her cerîham/dan, ilâhî,/ boşanıp kan/lı yaşıım,	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	35	Fışkırır rû/h-i mücerred/ gibi yerden/ na'şım;	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	D
	36	O zaman yük/selerek Ar/ş'a değer, bel/ki başım.	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	A
10	37	Dalgalan sen/ de şafaklar/ gibi ey şan/lı hilâl;	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	38	Olsun artık/ dökülen kan/larımın hep/si helâl.	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilün	B
	39	Ebediyen/ sana yok, ır/kıma yok iz/mihlâl:	Fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	C
	40	Hakkıdır, hür/ yaşamış bay/rağımın hür/riyet;	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	D
	41	Hakkıdır, Hak/k'a tapan mil/letimin is/tiklâl!	Fâ'ilâtün/ fe'ilâtün/ fe'ilâtün/ fa'lün	D

İstiklâl Marşı'nın tamamına bakıldığında vezin konusunda Âkif'in çok katı olmayan bir yol izlediği görülür. Bundaki temel sebep *İstiklâl Marşı*'nın bizzat muhtevasıdır. Âkif, köklü geleneğe sahip olan bir milletin kurtuluş ve yeniden diriliş destanını kaleme aldığı için şuuruyla hareket etmiş, şekli muhtevadan üstün tutmamıştır. Dikkat edilirse bütün mısraları aynı vezne sahip olan bir bend bile bulunmamaktadır. Aruz konusundaki maharetini diğer bütün eserleriyle ispatlamış olan Âkif, bu hususu asla göz ardı etmiş olamaz. Ancak bahsettiğimiz gibi muhteva gereği veznin imkân sunduğu diğer seçenekleri tercih etmekten de çekinmemiş ve her kelimesiyle anlamlı bir destan ortaya koymuştur.

Mısralarda karşımıza çıkan vezin tercihlerini ise şu şekilde sıralayıp yorumlayabiliriz: Toplam 41 mısradan 12 tanesinde veznin asıl hali olan “*Fe’îlâtün/ fe’îlâtün/ fe’îlâtün/ fe’îlün*” şekli kullanılmıştır. Yalnızca ilk tef’ilenin farklı olduğu “*Fâ’îlâtün/ fe’îlâtün/ fe’îlâtün/ fe’îlün*” şekli 20 mısradan tercih edilmiştir. Sadece son tef’ilenin değişmesiyle oluşan “*Fe’îlâtün/ fe’îlâtün/ fe’îlâtün/ fa’lün*” şekli ise yalnız 4 mısradan kullanılmıştır. İlk ve son tef’ilenin değiştirilmesiyle oluşan “*Fâ’îlâtün/ fe’îlâtün/ fe’îlâtün/ fa’lün*” şekli 5 mısradan karşımıza çıkar. Buna göre Âkif’in veznin ilk hecesi uzun/kapalı olan şeklini daha çok tercih ettiği görülür. “Korkma..., Sönmeden..., Çatma..., Kahraman..., Hakkıdır..., Hangi..., Kükremiş..., Yırtarım..., Garb’ın..., Arkadaş..., Kim bilir..., Bastığın..., Sen şehid..., Verme..., Kim bu..., Cânı..., Etmesin..., Rûhumun..., Değmesin..., Her cerîhamdan..., Fıskırır..., Dalgalan..., Hakkıdır..., Hakkıdır...” kelime veya ifadeleriyle başlayan bu tarz mısralarda Âkif vereceği mesajın tesirini kuvvetlendirecek şuuru daha en başından telkin etmektedir. Kısa/açık hecelere göre daha vurgulu seslere sahip uzun/kapalı hecelerin tercihi Âkif için asla tesadüf veya mecburiyet değil aksine bilinçli ve kasıtlı birer tasarruftur.

Dikkat edilirse bu tef’ilelerdeki ilk hecelerin “Rûhumun...” kelimesi haricinde uzun değil kapalı heceler olduğu görülür. Yukarıda sıralananlara ek olarak *İstiklâl Marşı*'nın 9. mısraı başındaki “Ben ezelden...” ifadesinde ilk hecede ulama yapılmadan okunduğunda yine aynı vezin değeri elde edilir. Uzun hece yerine kapalı hecenin tercih edilmesi hususu değişen ve Âkif’in elinde en güzel şeklini bulan Türk aruzuna ses ve söyleyiş bakımından daha uygundur.

Mısraların son tef’ileleri ise büyük çoğunlukla vezindeki aslî haliyle karşımıza çıkar. Fa’lün şeklinde biten ve bir hecenin eksik kaldığı mısra sayısı toplamda 9’dur. İlk iki bendde ve manzumenin son bendinde, bendlerin son mısrasında tercih edilen bu yapı diğer bendlerde genellikle bendin ortalarındaki mısralarında karşımıza çıkar. İlk ve son tef’ilenin değişimiyle oluşan veznin karşımıza çıktığı asıl dikkat çekici bir başka yer daha vardır: En baştaki mısra. *İstiklâl Marşı*'nın başındaki “Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;” mısraının ilk ve son tef’ilesi veznin el verdiği diğer seçeneklerle karşımıza çıkar. Bu haliyle veznin

asıl halinden bir hece eksiktir. Tekrar tekrar belirttiğimiz gibi vezin konusunda oldukça hassas ve mahir olan Âkif'in daha ilk mısradaki veznin en tâlî yapısını kullanmış olması boşuna değildir. Âkif'in bu ilk mısraa büyük bir önem verdiği ve vezindeki aksama sayılabilecek bir tasarruf olması pahasına mısraı bu şekilde tanzim ettiği anlaşılr. Hakikaten bu mısra kelimelerin seçimi, sıralanışı ve belagat kuralları bakımından üzerinde uzun uzun konuşulmaya layık derin bir mısradır. Mısraın bu boyutu doğrudan şekli ile ilgili olmadığı için bu detayların izahına girilmeyecektir. Ancak girişte belirtildiği gibi Âkif'in aruzunun kıymetleri ve kusurlarıyla “*şahsî bir aruz*” oluşuna bu mısraın güzel bir örnek olduğu söylenebilir. Çünkü Âkif bir hamur gibi yoğurduğu vezni mana icabı yeri gelince kıymetten azledecek kadar şekilcilikten uzaktır. Bununla birlikte yeni şekli daima kuralların izin verdiği çerçevede aramıştır.

Bu arada şu hususa da kısaca değinmekte fayda var. Görüldüğü gibi ilk bendin bütün mısraları veznin bütün farklı değişimleriyle, ikinci bendi ise üç farklı seçenekle kaleme alınmıştır. Bendler içindeki mısraların bu kadar birbirinden farklı vezin değişimlerine sahip olması bestelenmesini zorlaştırmıştır. Bu metnin sıradan bir şarkı gibi değil marş şeklinde bestelenmesi icabı da işin içine girince bu güçlüğü arttırdığı muhakkaktır. Bununla birlikte her bir hecenin teker teker ele alınmasıyla yapılacak bir bestede prozodi ve uyum hataları en aza indirilecektir.

Bugün *İstiklâl Marşı*'nın bestesi nasıl olursa olsun veya güftesi nasıl inşâd edilirse edilsin bu metni Âkif'in, aruz vezninin değerleriyle kaleme aldığı muhakkaktır. Bu ritme göre zaman zaman yükselen ve çoğu kez akıcı bir âhenge sahip olan mısralar Âkif'in girişte esaslarını özetlediğimiz kendine has inşâdıyla şekillenmiştir.

Buradan itibaren *İstiklâl Marşı*'ndaki her mısradaki yer alan vezin uygulamalarıyla ilgili tasarruflara değinilecektir. Bu kısımda Âkif'in klasik dönemdeki aruz anlayışını takip ettiği veya bundan ayrıldığı noktalar da görülecektir.

2. Tablo: İstiklâl Marşı'nın Mısralarında Yapılan Aruz Tasarrufları ve Açıklamaları

Mısra Numarası	Mısra ve Mısrada Yapılan Aruz Tasarruflarının Açıklaması	Vezin Tasarrufları			
		İmâle	Zihâf	Uygulanan Ulama	Uygulanmayan Ulama
1.	Korkma, sönmez/ bu şafaklar/da yüzen al /sancak; Mısraın hemen başındaki “Korkma” kelimesi Türkçe emir çekiminde bir hitap ifadesidir. Kelimenin ilk hecesi iki sessiz harfle bitip ardından yine sessiz bir harf gelmesine rağmen kelime Türkçe olduğundan dolayı tek kapalı hece olarak değerlendirilmelidir. 3. tef’ilede yer alan “yüzen al” ifadesinde normalde ulama yapılması gerekirken vezin gereği vasl(ulama) yapılmadan okunmalıdır. Bu mısradaki uygulanmayan ulama “al” kelimesindeki vurguyu kuvvetlendirmektedir.	—	—	—	1
2.	Sönmeden yur/dumun üstün/de tüten en /son ocak. Bu mısradaki yer alan “yurdumun üstünde” ve “son ocak” ifadelerinin ulama yapılarak okunması gerekir. 3. tef’iledeki “tüten en” kelimeleri arasında vezin gereği vasl yapılmamalıdır.	—	—	2	1
3.	O benim mil/letimin yıl/dızıdır, par/layacak; Mısraın hiçbir tef’ilesinde herhangi bir aruz tasarrufu gerekmemektedir.	—	—	—	—
4.	O benimdir,/ o benim mil/letimindir/ ancak. İlk tef’ilenin sonundaki “benimdir” kelimesiyle ikinci tef’ilenin başındaki “o” kelimesi arasında aslında vasl bulunur. Vezin gereği ulama yapmadan okunması gereken bu kısım noktalama işaretlerini kullanan Âkif tarafından da virgülle ayrılmıştır. Yine mısraın sonundaki “mil-letimindir ancak” kelimeleri arasında da vezin gereği ulama yapılmamalıdır. Yapılmayan bu ulama sayesinde vurgu “milletimindir” kelimesi üzerinde yoğunlaşmış, anlam daha da kuvvetlenmiştir.	—	—	—	2
5.	Çatma, kurban/ olayım çeh/reni ey naz/lı hilâl! Metni aldığımız dosyada “kurban” kelimesi kısa heceyle yazılmıştır. Bu yüzden yukarıdaki tabloda taktî işaretini kelimenin sonuna koyduk. Hâlbuki kelimenin aslı “kurbân” şeklinde olmalıdır. Kelimeyi bu şekilde yazınca “kurbân” kelimesinin bir sonraki “olayım” kelimesiyle ulama yapılarak okunması gerekir. Bu ikinci okuyuş âhenk bakımından daha uygundur. Bu durumda taktî işaretini de “kurbâ/n” şeklinde koymak daha doğru olacaktır. Mısra sonundaki “hilâl” kelimesinin son hecesi aruz kurallarına göre medli bir hecedir. Mısra sonları ise mutlaka tek kapalı/uzun hece olmalıdır. Buna göre “hilâl” kelimesinin ikinci hecesinde zihâf yapılmıştır denilebilir.	—	1	1	—

6.	Kahraman ır/kıma bir gül.../ ne bu şiddet/ bu celâl?				
	Bu mısradaki “Kahraman ırkıma” kelimeleri arasında zaruri bir ulama var gibi görülebilir. Ancak “ırk” kelimesi Arapça olup ‘ayn harfiyle başlar. Yani Arap harfleriyle yazıma göre bir ulama söz konusu değildir. Yine de Türk edebiyatında aruz kurallarına göre ‘ayn harfiyle başlayan kelimeler vezin gerektirdiğinde kendinden önceki kelimeyle ulama yapılarak okunabilir ve buna “vasl-ı ‘ayn” adı verilir (Saraç, 2007: 209). Tamlamada Türkçe telaffuz öncelenip uygulanmamış bir ulama var sayılırsa tamlamanın “kahraman” şeklindeki sıfat kelimesinin daha vurgulu bir hale geldiği görülmektedir. Yine mısra sonundaki “celâl” kelimesinin ikinci hecesinde zihâf yapıldığı söylenebilir.	—	1	—	1
7.	Sana olmaz/ dökülen kan/larımız son/ra helâl,				
	Mısradaki hiçbir vezin tasarrufuna ihtiyaç duyulmaz. Asıl vezne tamamiyle uygundur. Bununla birlikte son hece için yukarıda olduğu gibi zihâflı denilebilir.	—	1	—	—
8.	Hakkıdır, Hak/k’a tapan, mil/letimin is/tiklâl.				
	Üçüncü tef’ileye denk düşen yerde, “milletimin istiklâl” kelimeleri arasında yapılması gereken ulama vezin gereği uygulanmamalıdır. Uygulanmayan ulama iyelik anlamını kuvvetlendirmiştir. Bendin diğer mısralarında olduğu gibi son hecede de zihâf yapılmıştır.	—	1	—	1
9.	Ben ezelden/ beridir hür/ yaşadım, hür/ yaşarım.				
	En baştaki “Ben ezelden” kelimeleri arasında ulama yapılmıştır. Kök haliyle kullanılan, aslı “hür” şeklinde şeddeli olan kelime çok eski tarihlerden itibaren Türkçede “hür” şeklinde seslendirilmektedir. Dolayısıyla medli okumayı gerektirmez. Âkif’in bu mısraında da kelimenin Türkçedeki kullanımı aynen sürdürülmüştür. Yine de bu iki kelimenin aslı göz önünde bulundurulunca zihâflı olduğunu belirtmek yanlış olmayacaktır.	—	2	1	—
10.	Hangi çılgın/ bana zincir/ vuracakmış? /Şaşarım!				
	Mısradaki herhangi bir aruz tasarrufuna gerek bulunmamaktadır.	—	—	—	—
11.	Kükremiş sel/ gibiyim; ben/dimi çiğner,/ aşarım;				
	Mısra sonunda yer alan “çiğner aşarım” kelimeleri arasındaki ulama vezin gereği uygulanmamalıdır. Uygulanmayan ulamanın anlama kattığı vurgu ilk bakışta görülebilmektedir.	—	—	—	1
12.	Yırtarım dağ/ları, engin/lere sığmam,/ taşarım.				
	Bu mısra da yazıldığı aruz vezne tamamiyle uygundur.	—	—	—	—

13.	Garb'ın âfâ/kını sarmış/sa çelik zırh/lı duvar;				
	“Garb'ın” kelimesinden sonra “âfâk” kelimesi geldiği için bu iki kelime arasında ulama yapılmalıdır. Bu sayede ilk kelimenin ikinci hecesi açık bir hâle gelecektir. 3. tef'ilenin sonunda yer alan “zırh” kelimesi Farsça kökenli olup ardından sessizle başlayan bir ek aldığı için aslında medli okunmalıdır. Fakat kelimenin Türkçedeki kullanımına göre medli okunuşu değil tek kapalı hece şeklindeki kullanımı tercih edilmiştir. Aruz bilgisine göre bu tasarruf bir çeşit zihâf olarak kabul edilebilir.	—	1	1	—
14.	Benim iman/ dolu göğsüm/ gibi serhad/dim var.				
	Baştaki “Benim iman” kelimeleri arasında ulama yapılmalıdır. Ayrıca “iman” kelimesinin aslında ikinci hecesi de uzundur.	—	1	1	—
15.	Ulusun, kork/ma! Nasıl böy/le bir îmâ'nı boğar,				
	Mısrada yer alan “korkma!” kelimesinin ilk hecesi çift ünsüzle bitip ardından sessizle başlayan bir ek aldığı halde medli bir hece değildir. <i>İstiklâl Marşı</i> 'nın ilk kelimesiyle aynı olan bu kelime Türkçe olduğu için ilk hecesi medli değil, tek kapalı bir hece olarak değerlendirilir. 3. tef'iledeki “bir îmânı” kelimeleri arasında ise vezin gereği ulama yapılmalıdır.	—	—	1	—
16.	“Medeniyet!”/ dediğin tek/ dişi kalmış/ canavar?				
	Bu mısra yazıldığı vezne tamamıyla uygundur. Fakat ilk kelimenin aslının “Medeniyet” şeklinde şeddeli olduğu unutulmamalıdır. Kelime bugünkü telaffuzuyla seslendirildiğinde vezinde aksama meydana gelecektir. Mısraın sonundaki “canavar” kelimesinin aslı Farsça “cân-âver” olsa da kelime tamamıyla farklı bir seslendirilişle Türkçeleşmiştir. Aruz hususunda kelimenin illa ki aslından yola çıkmak gerekirse bu kelimenin ilk iki hecesinde zihâf olduğu söylenebilir.	—	2	—	—
17.	Arkadaş! Yur/duma alçak/ları uğrat/ma sakın;				
	Herhangi bir aruz tasarrufuna gerek duyulmayan mısralardan biri de budur.	—	—	—	—
18.	Siper et göv/deni, dursun/ bu hayâsız/ca akın.				
	“Siper et” kelimeleri arasında ulama yapılmalıdır.	—	—	1	—
19.	Doğacaktır/ sana vâdet/tiği günler/ Hakk'ın...				
	Bu mısrada herhangi bir aruz tasarrufuna başvurulmamıştır.	—	—	—	—
20.	Kim bilir, bel/ki yarın... bel/ki yarından/ da yakın.				
	Mısrada yer alan kelimeler vezne uygun olup herhangi bir aruz tasarrufuna gerek duyulmamıştır. Günümüz okuyuşunda bu mısrada yer alan “yarın” ve “yarından” kelimelerinin ilk hecesi genellikle uzun bir ünlü gibi seslendirilmektedir. Hâlbuki vezin bilgisi kelimenin ilk hecelerini kısa bir şekilde okumayı gerekli kılmaktadır.	—	—	—	—

21.	Bastığın yer/leri “toprak!”/ diyerek geç/me, tanı!				
	Bu ve sonraki üç mısraın son hecesi açık ve aynı zamanda kısadır. Aruz bilgisine göre bütün vezinlerin sonu daima kapalı veya uzun olarak değerlendirilir. Bu durum klasik dönem aruzundaki âhenk anlayışıyla da ilgilidir. Mısra sonunun kapalı/uzun olması, bugün aruz bilgisi denildiği zaman sadece anladığımız hece altına çizgi (_) koymak anlamına gelmez. Aynı zamanda mısra sonunda kısa bir hece olduğu zaman bunu imâleli okumak gerektiğini de ifade eder. Fakat bu estetik tavrın asırlara göre değiştiği muhakkaktır. Âkif'in yaşadığı dönemde imâle konusu ciddi tenkitlere uğramış, Türkçe kelimelerde imâle olmaması konusunda şair ve nâzımların büyük çaba sarf ettiği görülmüştür. Bununla birlikte imâlenin kaçınılmaz olduğu durumlarda da imâlelerin mümkün olduğunca az belli edilmesi gerektiği dile getirilmiştir. Bu görüşü benimseyip uygulayan Âkif hele mısra sonundaki imâlelerin hiç hissettirilmemesi gerektiğini savunur (Ersoy, 1327: 359). Buna göre vezin gereği imâleyle sahip olan son hece inşâd esnasında uzatma yapılmadan tabii haliyle okunmalıdır. Bu husus 22, 23 ve 24. mısraların son hecesi için de geçerlidir.	1	—	—	—
22.	Düşün altın/daki binler/ce kefensiz/ yatani.				
	Mısraın başındaki “Düşün altındaki” kelimeleri arasında ulama yapılmalıdır.	1	—	1	—
23.	Sen şehîd oğ/lusun, incit/me, yazıktır/ atanı;				
	“Şehîd” kelimesi farklı dönemlerde olduğu gibi bu dönem metinlerinde de Türkçe telaffuzda kısa ünlülü haliyle kullanılmıştır. Özellikle Yahya Kemal Beyatlı gibi yeni aruzu uygulayan şairlerin şiirlerinde bu tarz kelimelerin Türkçe telaffuzunu tercih ettiği görülmektedir. Âkif'in bu mısraındaki kullanımda ise kelimenin “şehîd” veya “şehit” şeklindeki telaffuzu aruz açısından sıkıntı teşkil etmez. Ancak kelimenin aslındaki uzun harfin korunup ardından gelen kelimeye ulama yapılması daha âhenkli bir okuyuşu mümkün kılmaktadır. Yine mısradaki karşımıza çıkan “oğlusun incitme” ve “yazıktır atanı” kelimeleri arasında bulunan ulamanın vezin gereği yapılmaması gerekmektedir. Burada uygulanmayan ulamaların da anlama sağladığı katkı açıkça görülmektedir.	1	—	1	2
24.	Verme, dünyâ/ları alsan/ da, bu cennet/ vatani.				
	Son heceyle ilgili yukarıda belirtilen imâle dışında mısra, yazılmış olduğu vezne uygun olup tef'ilelerde herhangi bir aruz tasarrufuna ihtiyaç bulunmamaktadır.	1	—	—	—
25.	Kim bu cennet/ vatanın uğ/runa olmaz/ ki fedâ?				
	İkinci tef'ilenin sonundaki son iki hecenin kapalı hece olması için “vatanın uğruna” kelimeleri arasındaki ulama yapılmamalıdır. Uygulanmayan bu ulama “vatanın” kelimesi üzerindeki vurguyu kuvvetlendirmektedir.	—	—	—	1
26.	Şühedâ fış/kıracak, top/rağı sıksan/ şühedâ!				
	Bu mısradaki herhangi bir vezin tasarrufuna ihtiyaç bulunmamaktadır.	—	—	—	—

27.	Cânı, cânâ'nı, bütün va/rımı alsın/ da Hudâ,				
	Mısraın başındaki “cân” ve “cânân” kelimeleri Türkçede kısa ünlülerle telaffuz edilmektedir. Şiir dilinde ise veznin gerektirdiği kısa ve uzun ünlülü şekilde tercih edilebilmektedir. Âkif’in bu mısraında bahsi geçen iki kelime vezin gereği uzun ünlülerle okunmalıdır. Mısradaki “varımı” kelimesinin ilk hecesi uzun olmalıdır. Kelimenin kökeni Türkçe olduğu halde bu kelimenin aslında yer alan uzun ünlü burada da karşımıza çıkmıştır. Genel kullanım “var” kelimesinin kısa seslendirilişi şeklindedir. Bu yüzden bu ilk hece için imâleli okunmalıdır denilebilir. Kelime “vâ-rımı” şeklinde okununca vezne uygun hale gelecektir.	1	—	—	—
28.	Etmesin tek/ vatanımdan/ beni dünyâ/da cüdâ.				
	Mısrada herhangi bir aruz tasarrufuna ihtiyaç bulunmamaktadır.	—	—	—	—
29.	Ruhumun sen/den, İlâhî,/ şudur ancak/ emeli:				
	İkinci tef’ilede art arda gelen “senden” ve “İlâhî” kelimeleri arasında vezin gereği ulama yapılmalıdır. Ancak bu iki kelime arasına noktalama işareti olarak virgül (,) konulduğu görülür. Bu virgülmü vezin konusunda hataya yer vermeyen Âkif’in bilinçli bir şekilde koyduğu anlaşılmaktadır. Virgülmü bir dizgi hatası olmadan Âkif’in bizzat koyduğunu varsayarsak bu iki kelime arasındaki virgülden doğan boşluğun ulamaya engel olmayacak bir surette yerine getirilmesi gerektiği sonucuna ulaşılır. Ulamaya engel olmayan bu virgül sayesinde aslında tef’ilenin ilk hecesinde olan vurgu ikinci heceye kaydırılmış olur. Mısrada vezin gereği “şudur ancak” kelimeleri arasında ulama yapılması gerekirken “ancak emeli” kelimeleri arasındaki ulamanın yapılmaması gerekir. 6. bendde olduğu gibi yine mısra sonundaki açık/kısa hece, mısra sonlarının da ima kapalı olması kuralı gereği imâleli olmalıdır. Fakat Âkif’in böyle hecelerdeki imâleyi inşâd esnasında terk ederek kelimeyi tabii haliyle okuma taraftarı olduğu unutulmamalıdır. 30, 31, 32. mısraların son hecesinde de durum aynen bu şekildedir.	1	—	2	1
30.	Değmesin ma’/bedimin göğ/süne nâ-mah/rem eli!				
	Son tef’ilede yer alan “eli” kelimesi öncesinde gelen “nâ-mahrem” kelimesiyle ulama yapılarak okunmalıdır.	1	—	1	—
31.	Bu ezanlar/-ki şehâdet/leri dinin/ temeli				
	İlk tef’iledeki “ezanlar” kelimesinin kökü olan “ezân” kelimesinin aslı uzun heceye sahiptir. Kelimenin ikinci hecesindeki uzun ünlü Türkçede kısa bir şekilde seslendirilmektedir. Âkif kelimenin Türkçe telaffuzunu tercih etmiştir. Dolayısıyla bu kelime zihâf yapılmıştır.	1	1	—	—
32.	Ebedi yur/dumun üstün/de benim in/lemeli				
	Vezin gereği “yurdumun üstünde” kelimeleri arasında ulama yapılması gerekirken “benim inlemeli” kelimeleri arasındaki ulamanın terk edilmesi icap eder. Terk edilen ulamada “benim” kelimesinin vurgulandığı görülür.	1	—	1	1

33.	O zaman vec/d ile bin sec/de eder –var/sa- taşım;				
	“Zaman” kelimesinin aslı Arapça “zamân” şeklinde uzun ünlüdür. Sonu nun(û) harfiyle biten uzun ünlü heceler tek kapalı değere sahip bir hece şeklinde kabul edilse de Âkif kelimenin Türkçe seslendirilişini tercih etmiş olmalıdır. Yine de aruz kurallarına göre “zaman” kelimesinin zihâflı olduğu kabul edilmelidir. Vezin gereği “vecd ile” kelimeleri de ulama yapılarak okunmalıdır.	—	1	1	—
34.	Her cerîham/dan, îlâhî,/ boşanıp kan/lı yaşım,				
	Mısra da yer alan “cerîhamdan” ve “îlâhî” kelimeleri için de yine 29. mısra da görülen hususlar geçerlidir. Bu kelimeler arasında vezin gereği ulama olmalıdır. Fakat noktalama işareti de değerlendirme esnasında göz ardı edilmemelidir. Kullanılan noktalama işaretiyle “îlâhî” kelimesindeki nidâ anlamı kuvvetlendirilmiştir.	—	—	1	—
35.	Fışkırır rû/h-i mücerred/ gibi yerden/ naşım;				
	Bu mısra da herhangi bir vezin tasarrufuna gerek bulunmamaktadır.	—	—	—	—
36.	O zaman yük/selerek Ar/ş’a değer, bel/ki başım.				
	33. mısra da olduğu gibi “zaman” kelimesinde zihâf yapılmıştır. Latin harfleriyle yazımda “yükselecek Arş’a” kelimeleri arasında uygulanmayan bir ulama olduğu düşünülebilir. Fakat “Arş” kelimesi zaten ‘ayn harfiyle başlar ve Arap harfleriyle yazımı “عرش” şeklindedir. Aruz kurallarına göre ‘ayn harfiyle başlayan kelimeler vezin gerektirdiğinde kendinden önceki kelimeyle ulama yapılabilir ve buna “vasl-ı ‘ayn” adı verilir (Saraç, 2007: 209). Fakat bu mısra da vasl-ı ‘ayn yapılmasına da gerek yoktur. Yine de Türkçe telaffuzun öncelendiği ve iktibas ettiğimiz metinde ‘ayn işareti konulmadığı göz önünde bulundurulunca bu iki kelime arasında uygulanmayan bir ulamadan bahsedilebilir. Böylece “yükselecek” kelimesindeki vurgu daha da kuvvetlenir.	—	1	—	1
37.	Dalgan sen/ de şafaklar/ gibi ey şan/lı hilâl;				
	Aslı Arapça “şân” olan kelime bu mısra da Türkçedeki haliyle kısa bir şekilde yer almaktadır. Bu bakımdan “şanlı” kelimesinin ilk hecesi zihâflıdır. Yine mısra sonlarının tek kapalı hece olarak kabul edilmesinden dolayı “hilâl” kelimesinin medli son hecesi de zihâflı sayılmalıdır.	—	2	—	—
38.	Olsun artık/ dökülen kan/larımın hep/si helâl.				
	Hemen başta yer alan “Olsun artık” kelimeleri arasında ulama yapılmalıdır. Bu mısraın sonundaki “helâl” kelimesinin son hecesi de zihâflı kabul edilmedi.	—	1	1	—

39.	Ebediyen/ sana yok, ır/kıma yok iz/mihlâl:				
	Mısra başındaki kelimenin “Ebediyyen” şeklinde şeddelli harfle okunması gerekir. “Ebediyen” şeklindeki okunuşta üçüncü hecenin yanlış bir vezin değerinde olduğu ortaya çıkacaktır. Latin harfleriyle yazımda 2. tef’ilede yer alan “yok” ve “ırkıma” kelimeleri arasında uygulanmayan bir ulama olduğu ve bunun virgülle de belirtildiği düşünülebilir. Ancak “ırk” kelimesi Arapça asıllı olup ‘ayn harfiyle başladığından dolayı zaten arada ulama yapılmamaktadır. Bununla birlikte Türkçede bu tarz kelimelerin gerekli durumlarda Türkçe seslendirilişine dayanarak vasl-ı ‘ayn yapılabileceği de unutulmamalıdır. Yine mısra sonundaki “izmihlâl” kelimesinin son hecesi zihâflı kabul edilmelidir.	—	1	—	1
40.	Hakkıdır, hür/ yaşamış bay/rağımın hür/riyet;				
	“Hür” kelimesi 9. mısradaki belirtildiği gibi zihâflı kabul edilmelidir. Bunun dışında mısradaki son kelime “hürriyyet” şeklinde şeddelli okunmalıdır. Kelime “hürriyet” şeklinde okunursa vezin aksamaktadır.	—	1	—	—
41.	Hakkıdır, Hak/k’a tapan mil/letimin is/tiklâl!				
	3. tef’ilenin içinde bulunduğu “milletimin istiklâl” kelimeleri arasındaki ulama vezin gereği uygulanmamalıdır. Uygulanmayan bu ulamanın “milletimin” kelimesindeki vurguya kuvvet verdiği görülmektedir. 4. tef’iledeki “istiklâl” kelimesinin son hecesi de zihâflı sayılmalıdır.	—	1	—	1
TOPLAM		9	19	17	15

Tablodaki verilerden yola çıkarak şu hususları tespit etmek mümkündür:

1. İmâle konusunda Âkif, eski aruzdan farklı bir uygulamayı takip etmektedir. İmâlelerin 8 tanesi mısra sonundaki heceye tekabül eder. Bu hecelerin de uzatarak okunmasını Âkif’in tasvip etmediğini İnşâd makalesinden yola çıkarak belirtmiştik. Yalnızca 27. mısradaki “varımı” kelimesinin ilk hecesinde yapılan imâlenin işlevsel olduğu görülür. Bu imâle ile aynı mısradaki yer alan “cân, cânân” kelimeleriyle bir ahenk sağlandığı gibi vurgulu bir anlam da ortaya konulmuştur.

2. Zihâf konusunda da Âkif’in klasik aruzdan farklı bir yaklaşımda olduğu görülür. Zihâflı hecelerden 8 tanesi mısra sonuna tekabül eder. Bunlar aslında medli hecelerdir. Ancak Âkif yeni aruza göre mısra sonlarını belirgin bir medle uzatmayı tercih etmemiştir. Bir diğer zihâf örneği de “hür, zırh” gibi kelimelerde karşımıza çıkar. Âkif aslında kendinden sonra sessiz bir harf gelince medli olması gereken bu tarz kelimelerin Türkçe telaffuzunu öncelemiştir. Yine “zamân, ezân, şân” gibi uzun ünlülü hecelere sahip kelimelerin Türkçe telaffuzunu esas alarak mısralarını tanzim etmiştir. Aslından tamamen uzaklaşıp Türkçede kendine has bir telaffuzla seslendirilen “canavar” kelimesi için de zihâftan bahsedilebilir. Bu bakımdan zihâf uygulamalarından hiçbirisi doğrudan ahenge etki etmemiştir denilebilir. Bunların sadece klasik aruz bilgisine göre zihâf oldukları belirtilebilir.

3. *İstiklâl Marşı* boyunca karşımıza çıkan uygulanmış ulamalar kelimeler arasındaki bağlantıyı ve ifadedeki akıcılığı sağlamıştır. Umumiyetle “Garb’ın âfâkı, şehid oğlu” gibi tamlama kelimelerinde karşılaşılan ulamalar kelimeler arasındaki anlam bağıını kuvvetlendirmektedir. Ayrıca uygulanan ulamalar sayesinde vurgu ikinci kelime üzerinde yoğunlaşmaktadır.

4. *İstiklâl Marşı*’na asıl destansı sesi kazandıran hususun uygulanmayan ulamalar olduğu söylenebilir. Sayıca her ne kadar uygulanan ulamalardan az olsa da mısralarda yüklendiği görev bakımından ağırlık sahibidir. Özellikle ilk iki dört-lükte uygulanmayan ulamalar sayesinde daha kuvvetli bir ses ortaya koyulmuştur. Bu mısralarda karşımıza çıkan “yüzen al, tüten en, benimdir o, milletimin-dir ancak, milletimin istiklâl” kelimeleri arasındaki vezin gereği uygulanmayan ulamalar kelimelerdeki vurguya doğrudan etki etmekte ve anlama büyük bir katkı sağlamaktadır. Bunlardan başka uygulanması gerektiği halde noktalama işaretiyle ayrılan ifadeleri de göz önünde bulundurunca Âkif’in ulamaları uygulamama konusundaki bilinçli tercihi açıkça fark edilebilmektedir.

Metnin alıntılıandığı resmî İnternet sitesinde yer alan *İstiklâl Marşı* dosyasındaki teklif edilebilecek bazı değişiklikleri de şu şekilde sıralamak mümkündür:

Vezin zaruretleri ve vezne uygun okuyuş göz önünde bulundurulunca 5. mısradaki “kurban” kelimesi “kurbân” şeklinde, 14. mısradaki “iman” kelimesi “îman” şeklinde, 16. mısradaki “Medeniyet” kelimesi “Medeniyyet” şeklinde, 29. mısradaki “Ruhumun” kelimesi “Rûhumun” şeklinde, 39. mısradaki “Ebediyen” kelimesi “Ebediyyen” şeklinde ve 40. mısradaki “hürriyet” kelimesi “hürriyyet” şeklinde yazılmalıdır. Alıntı yapılan dosyadaki *İstiklâl Marşı* metninde Türk Dil Kurumu’nun imlâ tercihlerine haklı olarak tam anlamıyla uyulmadığı görülür. Dolayısıyla belirttiğimiz tekliflerle kelimelerin imlâ edilmesi Âkif’in sesini daha iyi duyuracaktır. Ayrıca 14. mısradaki kelime “iman” şeklinde karşımıza çıkar-ken hemen bir sonraki mısradaki “îmân” şeklinde imlâ edilmiştir. Bu tercihlerden ikincisi vezin değerlerini tam olarak yansıtmaktadır. İlk kelimenin de vezin değerini yansıtabilmek için yukarıda belirttiğimiz “îman” şekliyle imlâ edilmesi doğru olacaktır. Yine 29. mısradaki yer alan “Ruhumun” kelimesinin kökü 35. mısradaki “rûh-i mücerred” tamlamasında karşımıza çıkar. Kelime 35. mısradaki vezni de karşılayan “rûh” şeklinde doğru imlâ edilmiştir. Bu imlânın 29. mısradaki tercih edilerek kelimenin “Rûhumun” şekline getirilmesi gerekmektedir.

İstiklâl Marşı buraya kadar ele alınarak açıklanan aruz kuralları, Âkif’in aruz tasarrufları, metnin anlamı ve yine Âkif’in inşâd hakkındaki fikirleri göz önünde bulundurularak okunmalıdır. Çünkü bu şekilde bir okuyuş bizi *İstiklâl Marşı*’mızın Âkif’in elinden çıkan ilk haline ulaştıracaktır. Bu sayede metnin yazıldığı şartlar, Âkif’in içinde bulunduğu şuur ve his durumu daha iyi anlaşılabilir.

Sonuç

Buraya kadar görüldüğü üzere *İstiklâl Marşı*, Âkif'in Safahat'taki aruz anlayışından ayrı düşünülemez. Âkif uzun tecrübeler sonunda aruz vezniyle Türkçeye en uygun manzumeleri kaleme alabilmeyi başarmıştır. Bununla birlikte *İstiklâl Marşı* onun aruzdaki başarısının en mükemmel örneklerinden biri olmuştur. Yaptığı her bir aruz tasarrufunda belli bir kasıt, belli bir amaç gözetken Âkif anlamdan da asla taviz vermemiştir. Aruzun Türkçedeki son deminde Türkçe aruzu zirveye taşıyan Âkif dile olan hâkimiyetini de ortaya koyar. Türkçe sağlam cümle yapısının, söyleyiş güzelliğinin ve ses-mânâ uyumunun mümtaz bir örneği olarak *İstiklâl Marşı*'nın aruz bakımından kıymeti de oldukça yüksektir. Vezin kusuru denebilecek, âhengi ortadan kaldırdığı iddia edilebilecek tek bir heceye bile rastlanmaz. İmâle ve zihâflara sebep olan husus Âkif'in Türkçe telaffuzu öncelimesidir. Bununla birlikte bu tasarruflar âhenk ve mana hususunda herhangi olumsuz bir sonuca sebep olmaz. *İstiklâl Marşı*'nda âhengi şekillendiren hususların başında ulamalar gelir. Uygulanan ulamalar iyelik ve ilgi gibi kelime gruplarını bağlayıp akıcılığı sağlamaktadır. Uygulanmayan ulamalar ise çok daha etkili olmuş, anlama kuvvet verecek şekilde belirli kelimeler üzerinde vurgu yoğunlaşmıştır. Uygulanmayan ulamaları Âkif'in destansı bir ses ortaya koymak için bilinçli bir tercihle takip ettiği anlaşılır.

Mana bakımından zaten destanlaşmış olan *İstiklâl Marşı*'nın temeli diyebileceğimiz veznini de bilmenin ne kadar önemli olduğu metinde ortaya konulan aruzla ilgili tasarruflardan da anlaşılabilir. Yukarıda sıralanan hususlar uygulamaya koyulduğunda bu marşın inşâdında vezne dikkat etmenin manayı aktarmada ve daha yoğun hissettirmede etkili olduğu görülecektir. Türkçenin olduğu gibi aruzun da en seçkin örneklerinden olan *İstiklâl Marşı*'nın göz ardı edilen vezni doğru, anlaşılır ve cazip bir şekilde anlatıldığında hep bir önyargıyla yaklaşılacak aruz vezninin de etrafındaki kara bulutlar dağılacaktır. Bu sayede *İstiklâl Marşı*'mızda telkin edilen, köklerinden kuvvet alarak geleceğe yön verme gayretleri Türkçe zemininde hayat bulacaktır.

Kaynakça

- BANARLI, Nihad Sâmî (1983). *Resimli Türk Edebiyatı Târîhi - Destanlar Devrinden Zamânımıza Kadar*, Cilt: I-II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- ÇANTAY, Hasan Basri (1966). *Âkifnâme (Mehmed Âkif)*, İstanbul: Ahmed Sait Matbaası.
- [ERSOY], Mehmet Âkif (1327). "Edebiyat Bahisleri: İnşâd", *Sırât-ı Müstakîm*, Cilt: VII, Sayı: 179, s.s. 358-360.
- ERSOY, Mehmet Âkif. "*İstiklâl Marşı*", https://www.tccb.gov.tr/assets/dosya/istiklalmarsi_metin.pdf (Erişim Tarihi: 13.08.2021).

- GÜNEŞ, Mustafa (2010). "Bir Aruz Ustası Olarak Mehmet Âkif Ersoy", *Erdem (Atatürk Kültür Merkezi) Dergisi*, Cilt: 58, s.s. 243-254.
- KÖPRÜLÜ, M. Fuad (1965). "Arûz - Arap Arûzunun Diğer İslâmî Edebiyatlara Tesiri", *İslâm Ansiklopedisi*, Cilt: I, İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, s.s. 634-653.
- KUNTAY, Mithat Cemal (1986). *Mehmet Akif Ersoy: Hayatı-Seciyesi-Sanatı*, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- SARAÇ, M. A. Yekta (2007). *Klâsik Edebiyat Bilgisi Biçim-Ölçü-Kafiye*, İstanbul: 3F Yayınevi.
- ŞAFAK, Yakup (1999). "Mehmet Âkif ve Aruz", *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 5, s.s. 225-236.

21 Şubat 1337 (1921) tarihli Açıksöz Gazetesinde İstiklâl Marşı



KEMAL TAHİR'İN YEDİÇİNAR YAYLASI ROMANINDA TARİH, TOPLUM VE SİYASET

*Mehmet Baki Bilik**

Giriş

Toplumların belleklerini oluşturan; genelde edebiyat özelde de roman türü, sosyoloji açısından dikkate değer kaynaklardandır. Dil üzerinde vücut bulan edebiyat, esasında sosyal bir üründür. Belli bir toplumsal uzamda yetişmiş bir bireyin formasyonu ile ortaya çıkan edebi eser, bireyin düşünce dünyasını yansıttığı kadar yetiştiği toplumsal yapının izlerini de yansıtır. Bu açıdan hem edebi ürün (eser) hem de üretici faktör (yazar/ toplum), sosyal yönleri itibarıyla sosyolojinin ilgisini çeker. Bu ilgi özellikle roman türünde doruk noktasına ulaşır. Çünkü roman, toplumsal yaşamın edebiyata yansıtıldığı en elverişli türdür (Çetin 2004: 71-72). Sıradan insanın gündelik yaşamını konu edinen roman tarih dışında kalmış, metne konu olamamış kitleleri edebiyat sahasına taşır ve edebi kamusal alanı genişletir.

Edebiyat ile sosyolojinin kesiştiği kavşaklardan biri olan roman, geç modernleşen toplumlarda hem bir bellek kaydı hem de toplumsal alana istikamet vermek isteyen geçiş dönemi aydınlarının sesi olmuştur. Goldmann'ın (2005: 24) ifadesiyle roman, tarih boyunca bir biyografi ve toplumun yaşadığı tüm olayların kaydedildiği bir günlük görevi gördüğü için az ya da çok dönemin toplumunu yansıtır. Türk Edebiyatında bunun en güzel örnekleri Tanzimat dönemi romanlarında ortaya konulmuştur. Bu dönemdeki toplumsal değişimin mahalle, sokak ve hanelerdeki yansımalarını anlamak için müracaat edilmesi gereken kaynak-

* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü, Van.
ORCID: 0000-0002-0549-6549 bilikmb@gmail.com

ların başında romanlar gelir. Batılılaşmanın nasıl algılandığı, bu yeni yaşam biçimine dönük destek ve itirazların izleri dönemin romanlarında görülebilir. Nitekim bu dönemdeki ilk roman yazarlarının aynı zamanda gazeteci olmaları tesadüf değildir. Timur'a (1991: 7-8) göre tarihte sosyal bilimcilerin ortaya çıkmadığı ve tarihçilerin resmi yazın tarihinde tabuları kıramadığı dönemde roman yazarları, Osmanlının toplumsal yapısında meydana gelen değişimlere olabildiğince objektif yaklaşabilmişlerdir. Bu dönemin roman yazarları sosyal bilimcilere göre daha özgür oldukları gibi tarih uzmanlarına nazaran toplumsal değişimi daha geniş perspektiften değerlendirebilmişlerdir.

Benzer durumlar Cumhuriyet dönemi romanlarında da gözlenebilir. Gelenek ile modernlik arasında sıkışan Anadolu insanı, Cumhuriyet dönemi romanında kendisine daha fazla yer bulmuştur. Bireyin yaşadığı çıkmaz, Cumhuriyet dönemi romanında taşra ile merkez arasındaki uyumsuzluk olarak karşımıza çıkar. Taşra geri kalmışlığın, yoksunluğun, durgunluğun, değişime karşı direncin dünyası olarak tasvir edilirken, merkez modernliğin, yeniliğin mekânı olarak vücut bulur. Roman, taşrayı dönüştürülmesi gereken bir saha olarak görür ve işe koyulur. Dönemin romancıları taşranın sosyal, ekonomik ve politik yönünü edebiyat sahnesine taşırlar.

Bu dönem romancılarından birisi olan Kemal Tahir de romanlarında genellikle taşrayı konu edinir. Osmanlının son döneminde hayata gözlerini açan Tahir, Cumhuriyet'in kuruluşuna tanık olur. Politik görüşleri nedeniyle uzun yıllar hapis yatan yazar, Tanzimat'la başlayan ve Cumhuriyet'le kurumsallaşan Batılılaşma serencamına karşı çıkar. Osmanlı tarihini referans alarak yazdığı romanlarında Batılılaşma karşıtı tezlerini savunur.

Nazım Hikmet'in etkisiyle Marksizm'le tanışan Kemal Tahir, sosyalist fikirlerin eşliğinde Anadolu'nun toplumsal yapısını toplumcu gerçekçi perspektiften ele alır. 1960'lı yılların ortalarında Fransa'da Marksist çevrelerce öne çıkarılan Asya Tipi Üretim Tarzı tartışmalarından büyük ölçüde etkilenen Tahir, Marksizm'in Osmanlı toplum yapısındaki karşılığını tartışmaya açarak kendine has düşünce sistemini oluşturma çabasına yönelir (Kahraman, 2002: 228-229).

Kendisini Anadolu halkının yazarı olarak tanımlayan Kemal Tahir (1989: 66), yerel toplumsal dinamiklerden hareketle Anadolu'nun gerçekliğini tartışır. Tahir'e göre roman, insana ilişkin yeni söylemler ve farklı bir bakış açıları içermesiyle sıradan bir kayıt defteri olmaktan sıyrılır (Köksal, 2017: 27). Eserlerinde Marksizm, sosyalizm, tarih, ahilik, ahlak, toprak reformu, devlet, Doğu-Batı, dram, yerlilik ilerlemek, folklor gibi anahtar kavramları öne çıkaran düşünür, Marksizm'i düşünceden ziyade ahlaki bir disiplin olarak görür. Tahir'e göre romancıya düşen görev gerçeği okuyucusuna ulaştırmaktır (Sağlık, 2012: 32-36). Her ne kadar Marksist kimliği, toplumcu gerçekçi yönü ön plana çıkmış olsa

da Kemal Tahir'i sınırları belli bir ideoloji içerisinde tanımlamak kolay değildir. Meriç'e (1985: 235) göre Kemal Tahir'in romanları, hiçbir kilisenin sözcülüğünü yapmaz, herhangi bir tarikatın değil, hakikatin emrindedirler. Bu yüzden Kemal Tahir'i sağ veya soldaki siyasi bir doktrine hapsedmek yanlıştır.

Kendisinden önceki Türk romanlarını yerlilikten kopuk Batı kopyacılığı olarak niteleyen Kemal Tahir (Kahraman, 2002: 228), sonradan yayınlanan notları ve kendisiyle yapılan sohbetlerinde toplumcu gerçekçi romancılığının altını çizer.

Yeni bir toplumsal düzen kurmak için ihtiyaç duyulan beşeri nitelikleri ortaya çıkarmayı gaye edinen toplumcu gerçekçi yaklaşım, edebiyata, toplumu dönüştürme, yeniden kurma görevi yükler (Lukacs 2000: 106). Bu açıdan edebiyatın görevi bireyi yanlış bilinçten kurtararak toplumun ortak çıkarları ekseninde yeniden bilinçlendirmektir. Dünya edebiyatıyla birlikte Türk edebiyatını da etkisi altına alan toplumcu gerçekçilik, Marksist yazar ve teorisyenlerin görüşleri çerçevesinde şekillenmiştir. 1934'te toplanan Birinci Sovyet Yazarlar Birliği Kongresi'nde ismi konulan bu edebi anlayış, söz konusu tarihte Sovyet Rusya'nın resmi sanat görüşü olarak ilan edilmiştir (Kacıroğlu, 2016:32). Toplumcu gerçekliğin ne olduğuna dair en yalın görüş Maksim Gorki'nin söz konusu kongredeki ifadelerinden anlaşılabilir:

Toplumcu gerçekçilik, eylem olarak var oluşu, yaratıcı etkinlik olarak onaylar; şöyle ki: Gerek doğa güçlerini yenmek için, gerekse uzun ve sağlıklı bir yaşam için ve insanının sürekli artan gereksinimlerine uygun olarak, bir aile gibi birleşmiş bir insanlığın güzel yurduna dönüştürmek istediği bir yeryüzünde yaşamının o büyük mutluluğu için, onun en değerli bireysel yetilerinin sürekli geliştirilmesini amaçlayan yaratıcı etkinlik olarak toplumsal gerçekçilik var oluşu onaylar (Pospelov, 1985: 316 - 317).

Toplumcu gerçekçi yaklaşımın Türk Edebiyatındaki önemli temsilcilerinden biri olan Kemal Tahir romanlarıyla yalnızca edebiyat dünyasının değil aynı zamanda toplumbilimcilerin de ilgisini çeker. Toplumsal meseleleri öznel tarih yorumuyla edebiyat sahasına taşıyan yazarın romanları, sürekli yeni tartışmalara konu olmuştur.

Bu araştırma Kemal Tahir'in *Yediçınar Yaylası* adlı romanını edebiyat sosyolojisi açısından değerlendirmektedir. Tarihi bir roman olan eser, Çorum dolaylarındaki Narlıca Köyü'nde cereyan eden toplumsal ilişkileri konu edinmektedir. Yaptığı tarih araştırmaları ve cezaevinde beraber hapis yattığı kişilerden edindiği bilgilerle *Yediçınar Yaylası*'nı yazdığını belirten Kemal Tahir (Tahir, 1991: 121) eserinde Osmanlı taşrasının bozulan sosyal, siyasal ve ekonomik yapısı ile yozlaşmış insan tipini ele almaktadır. Eserin sosyolojik yönüne eğilen bu araştır-

ma, ilkin romanın kısa bir özetini verilmekte ardından tarih, toplum ve siyaset öğelerinin romanda nasıl işlendiğini incelenmektedir.

Yediçınar Yaylası yörenin mültezimi olan Çakır Kâhyalardan Halil Efendi ile yörenin ayanı olan Başibozuk paşası Dilaver Ağa arasındaki yerel otoriteyi paylaşma ve bu ekseninde dönen soysop tartışmalarıyla başlamaktadır. Çakır Kâhyalardan Halil Efendi'nin babası olan Osman Efendi, iltizamın yasaklandığına ve âşârın kaldırıldığına dair padişah fermanını duyunca kahrından ölür. Yerine oğlu Halil Efendi geçer. Öte taraftan Yozgat âyanı Çapanoğlu Süleyman Bey'in fermanıyla, Başibozuk paşası Dilaver de babasının yerine Çorum'a âyan olarak tayin olur. Çakır Kâhyalardan Halil Efendi, Dilaver'in âyanlığını başlarda sindiremez. İkili arasında çatışma yaşanır. Bu çatışmaya, yöreye yeni gelen Kambur Kadı, Dilaver Ağa için oluşturduğu soy fermanı ile müdahil olur. Roman, Halil Efendi'nin ölmesiyle yerine geçen oğlu Ömer'in yaşadıklarıyla devam eder.

Çakır Kâhyalardan Ömer Efendi, kadınlara düşkün biridir. Eşi Saime Hanım romanın nerdeyse tek iyi kadınıdır. Ömer Efendi, oğlu Kenan'ın annesi olan Saime Hanıma değer vermekle beraber ikinci karısı Güllü ve nikâhsız kadını Nazmiye ile çok kadınlı bir ilişki yaşamaktadır. Çorum topraklarına gelen bir grup "dil bilmez" insan, romanın seyrini değiştirmeye başlar. Konağa yerleştirilen bu kişiler özellikle Abuzer ve Emey, Çakır Kâhyaların geleceğini kökten değiştirirler. Babası gibi kadınlara düşkün olan Kenan Efendi, Emey'i elde etme uğruna, Çakır Kâhyalardan kalan yüz yıllık mirasının büyük bir kısmını, zamanla Abuzer'e kaptırır. İlk konağa getirildiklerinde, cahilliği, dil bilmezliği ve sefilliğiyle alay edilen Kara Abuzer sonlarda Abuzer Ağa olur.

Romanda Tarih, Toplum ve Siyaset

Tarih

Türkiye'de tarihi roman yazarlarından ilk akla gelenlerden biri olan Kemal Tahir, Osmanlı'nın kaderini değiştiren olaylara romanlarında sık yer vermiş; kendine has tarih yorumuyla okuru kendi ifadesiyle bilinçlendirmeye çalışmıştır. Tarih romanını geçmişin muhasebesinden ziyade geleceğin inşası olarak gören Tahir, romanı, geçmişle ilintisi zorla kesilmiş, ya da sahte bağlara çevrilmiş toplumlarda, geleceğe müspet yönelimi sağlama aracı olarak görür (Tahir, 1989: 200). Yazara göre tarihi roman yazmak ancak "tepeden tırnağa gerçekçi" olmakla mümkündür. Aksi halde iş kötü romantizme, geçmiş meddahlığına veya kötü milliyetçilik züppeliğine dönüşür (Tahir, 1989: 187). Tarihi romanların tarihi bilgiyi bir tarihçi gibi kullanma zorunluluğu olmamasına karşın Kemal Tahir eserlerinde, tarihi bilgiyi belirli bir düzen ve gerçeğe

dayalı bir kurguyla aktarmıştır. Toplumunun tarih bilincini yeniden oluşturmaya çalışan yazar, tarih ile toplum arasında koparılan bağı yeniden tesis etme gayesindedir (Gülşen, 2012: 453).

Yediçınar Yaylası romanında II. Mahmut Dönemi, Tanzimat Fermanı, 31 Mart Vakası, Jön Türk hareketi, I ve II. Meşrutiyet gibi olaylarını ön plana çıkaran Tahir, resmi tarih anlayışından farklı olarak, öznel bir yoruma yönelir ve kendi tarih anlatısı üzerinden görüşlerini aktarmaya çalışır. Sıradan insanların düşünceleri etrafında önemli tarihi olayları tartışmaya açan yazar, anlatısını vülgarize etmekten çekinmez.

Romanda tarihi olaylar uzun diyaloglar eşliğinde tartışılır. Tarihi olayların toplumsal karşılıklarının peşine düşen Kemal Tahir, sıradan insanların, sıradan tartışmaları ekseninde kendi tezlerini ortaya koyar. Romanın hemen başında Tanzimat Fermanı'yla ilgili yaşanan tartışma yazarın tarihçi roman anlatısını çok iyi örneklemektedir.

Millet soluğunu kesip beklerken, yeni padişahın, gündüz gözüne ortaya çıkıp bir ferman okuduğu duyuldu. Bu fermana göre, bildiğimiz gâvur tayfası hâşa sümme hâşa Müslümanla bir oluyor. Sanki âhir zaman peygamberi hiç gelmemiş de Müslümanlık bunca zamandır dünyayı tutmamış gibisine... (s. 12).

Kemal Tahir'e göre Batı'nın zoruyla ilan edilen ferman, dini kimlikleri kanun önünde eşitleyerek Müslümanlığı üst kimlik olmaktan çıkarmış ve sıradanlaştırmıştır. Öbür taraftan Osmanlının çok dinli, çok kültürlü yapısının farkında olan Kemal Tahir, Müslim ile gayrimüslim kesimler arasında gelişen tarihsel ilişkiyi de yadsımaz.

Çorum'un birinciye gelen tüccarı Çilingiryan'larla Çakırlar arasında dede hukuku vardı. Ömer efendinin, Kirkor efendi için sık sık dediği "Gâvur mavur ama bana kardeşimden ileri." lafını babası Halil efendi Osep efendi için, Dedesi Osman ağa Kirkor efendinin dedesi Artin Çorbacı için söyleyip durmuşlardı (s. 161).

İtiraz, bozulan asimetrik ilişkiyedir. Çünkü Tanzimat Fermanı'yla dini kimlikler eşitlenmiş, gayrimüslimlere sarf edilen ("*Hey oğul! 'Gayrı, gâvura 'domuz gâvur', Yahudiye, 'rezil çıfıt' Ermeniye 'din düşmanı', diye bağırarak yok! diyeyim de sen anla!*") (Tahir, 1996: 12) aşağılayıcı tutumlar yasaklanmıştır.

Kemal Tahir, Osmanlının Batı'nın gerisinde kaldığını kabul etse de fermanı çağa ayak uydurmak için ilan edilmiş bir girişim olarak görmez. Nitekim yazara göre ferman Batılı ülkelerin dayatmasının bir sonucudur.

—Deli meli değil... Ferman gönlüyle mi okumuş, hayır, zor altında okumuş.
 — Zorlatan kim? Pantolonlu asker mi?
 — Yedi kral başına çökmüş fukaranın... “Ya ferman.. Ya savaş” demişler.
 Aslında bunlar vezirlerden el peydahladılar. Gâvurla sözü bir edenlerin başında, Koca Reşit Paşa denilen bir herif varmış... (s. 12).

Tanzimat Ferman’ını tamamen Batı baskısına dayandıran Tahir, Osmanlı Devleti’nin merkezileşme çabalarını da küçümsemiştir (Timur, 1991: 181). Kemal Tahir’e göre sorunun kaynağı Batı’da yaşanan bilimsel ve teknolojik devrimler değil aksine, Yeniçeri ocağının kaldırılmasını da içeren birtakım yanlış ıslahatlardır.

— İşte gördün mü? Hep Yeniçeri ocağına edilen hakaretin boku... O mübarek ocak, o biçim söndürülmeyecekti. Yeniçeri arslanlarım gâvur niyetine kırmasaydılar, şimdi her biri, Osmanlı’nın ardında bir karlı dağdı (s. 12).

Öte taraftan Moran’ın ifadesiyle (Moran, 2001: 174) Kemal Tahir yalnızca çarpık ya da yüzeysel olan Batılılaşmaya karşı değil neredeyse tüm Batılılaşmaya karşıdır; öyle ki, Tahir’e göre Batılılaşma sürecinde fikir işçiliği yapmış tüm düşünürler halkın gerçekliğinden kopukturlar.

Tanzimat, Osmanlı düzeninin tasfiyesi, Avrupa düzenini topluma yerleştirmek girişimidir. ‘Genç Osmanlılar’ bu türküyü çağırırlar, Jön Türkler’ bu türküyü söyler . . . ‘Yani, senin anlayacağın, ‘Devlet elden gidiyor, aman çare?’ diyenler, bula bula Batılılaşmayı çare bulmuşlar. Birinci Meşrutiyet, ikinci Meşrutiyet, Mithat Paşa’lar, Namık Kemal’ler, Ziya Paşa’lar, İttihatçı akıldaneleri, taa Mustafa Kemal Paşa’ya kadar, Türk okumuşu ve aydını, kerameti Batı düzeninde gördü . . . Halk katılmıyordu bu görüşe . . . Bu yüzden yöneten-yönetilen ikilemi çıktı ortaya . . . Buna Halk-aydın çatışması da diyebilirsin . . . Tanzimat’la başlayan süreç, hiçbir değişiklik göstermeden, imparatorluğun Batılılaşması olarak Cumhuriyete kadar geldi dayandı (Bozdağ, 1995:23).

Sonuç olarak tarihi olayların yoğun tartışıldığı *Yediçimar Yaylası*, Kemal Tahir’in tarihsel gerçeklikleri, roman gerçekliklerine dönüştürdüğü önemli eserlerinden birisidir. Resmi tarih söylemi dışında okumalar yapan Tahir’in (Gündüz 2011: 92) amacı yalnızca okuyucusunu tarih konusunda bilgilendirmek değildir elbette; geçmişin muhasebesi üzerinden geleceği inşa etmek isteyen yazar, tarihe önemli bir misyon yüklemektedir.

Toplum

Toplumcu gerçekçi bir kalemin ürünü olan *Yediçınar Yaylası*'nda toplum, estetik bir öge olmaktan çok uzaktır. Toplumu yapısal işlevsel bir yapı olarak sunmaktan kaçınan Kemal Tahir, aksine çatışmanın, yozlaşmış ilişkilerin olduğu bir alan olarak aktarır. Toplumsal ilişkileri tüm çıplaklığıyla sergileyen yazar, romanda taşrayı natüralist bir tasvire tabi tutar. Erkek tahakkümünün egemen olduğu taşrada ilişkiler kadın, cinsellik ve çarpık ilişkiler düzleminde kurulur. *Yediçınar Yaylası*'nda kadın sürekli tensel yönüyle ön planda tutulduğu gibi çok az kadın karakter, yazar tarafından olumlu bir imajla tasvir edilmektedir. Bu durum yalnızca *Yediçınar Yaylası* için geçerli değildir; Kemal Tahir'in diğer romanlarındaki benzer ögelere dikkat çeken Fedai (2010: 470-481) yazarın romanlarında kadınların, ihanet, şehvet ve suç ekseninde işlediğini söyler. Öte taraftan romandaki erkeklerin çoğu kadınlara düşkün kişiler olarak anlatılmaktadır. Yörenin ayanı, mültezimi ve ara karakterlerin büyük bir çoğunluğu kadın düşkünüdür. Taşrada kadın, erkek için statünün, gücün, güçsüzlüğün vb. birçok şeyin aracıdır. Güzel kadına sahip olmak, konakta nikâhsız kadınlarla yaşamak gücün; kadınlara düşkün olmak güçsüzlüğün sembolü olarak işlenmiştir.

Kemal Tahir'in köy romanlarındaki kadın ve erkek tiplerini inceleyen Avcı, (2021: 221) yazarın taşra romanlarında hem kadın hem de erkeği düzenle hesaplaşmak yerine yozlaşmış düzenin bir parçası olarak tasvir ettiğini söyler. Nitekim *Yediçınar Yaylası*'nda da yozlaşmış ilişkiler etrafında örülmüş gündelik yaşam dikkat çekmektedir. Kenan Efendi'nin Kara Abuzer'in karısı Emey'e olan düşkünlüğü; Kenan'ın, babasının ikinci karısıyla cinsel ilişkide bulunması ve babasının bundan haberdar olması; Celil Efendi'nin oğlanlarla oynaması gibi birçok örnek, köydeki sosyal yapının yoz halini ortaya saçmaktadır.

Yazarın taşradaki ilişkileri bu denli yoz göstermesi birtakım itirazları da beraberinde getirmiştir. Roman kahramanlarını psikolojik tahlile tabi tutan Ulu- dağ'a (2013: 85-98) göre Kemal Tahir'in romanı cezaevindeyken yazması, marjinal kişilikler oluşturmada etkili olmuştur. Hapishanede tanıma fırsatı bulduğu katil, berduş, dolandırıcı, ahlak düşkünlerini iyi gözlemleyen yazar, bunları roman kahramanlarına dönüştürmüştür (Ceran 2012: 199-209).

Benzer bir abartılı tasvir, roman kahramanı Abuzer ve yanındakiler için de yapılmıştır. Çorum topraklarına sığınan bu “yabani”ler kirli, cahil, leş ile beslenen kişiler olarak tasvir edilmişlerdir. “Dil bilmez” bu kişilere nereli oldukları sorulduğunda “— *Vilâyet Bağdat.. Liva Kerbelâ... Aslımız bedevi... Gezginciyiz. Cebel dürüz...*” (s., 88) cevabını verirler. Kemal Tahir'in “eccini- ler” olarak tarif ettiği ve fiziksel özellikleriyle alay ettiği bu insanları etraflica tanıyacak kadar teması olduğu söylenemez. İstanbullu bir yazar olan Tahir'in

aslında köyle ilgili hatıraları da yoktur (Yücel 2011: 351). Taşrayla teması cezaevinde tanıştığı kişiler üzerinden olan Tahir'in (Yiğit, 2013: 103) merkez niteliğindeki İstanbul'dan, çevre niteliğindeki Anadolu, taşra ve bir bütün olarak ötekilere bakışı sorunludur. Tural'ın ifadesiyle (2011:85) Kemal Tahir Anadolu taşrasını tanımadığı gibi onu bencil, cinsel yönden sapkın bir insan topluluğu gibi göstererek, gerçekleri çarpıtmıştır. Benzer bir eleştiri Timur (1991:188-189) tarafından da dile getirilir; Timur'a göre Kemal Tahir bu konuda abartmalara başvurmaktan kendini alıkoyamamış ve ölçüyü kaçırarak başarılı romancı yönüne gölge düşürmüştür.

Siyaset

Romanda öne çıkan bir diğer öge, taşranın yozlaşan idari yapısıdır. Osmanlı taşrasının bozulan bürokratik örgütlenmesi, yörenin idari temsilcileri olan Ayan, Mültezim ve Kadının kirli ilişkileri üzerinden aktarılmaktadır. Söz konusu her üç temsil makamı sırasıyla yörenin idari, mali ve hukuki açıdan nasıl yozlaştığını göstermektedir.

Bulundukları yörede söz sahibi olan, merkezi otorite ile taşra arasında köprü görevi gören ayanlar, taşranın idari temsilcileri olarak ön plana çıkmışlardır. Mert, (1991: 195) kelime anlamı göz olan Âyân'ın, Arapça 'ayn' kelimesinin çoğulu olduğunu söyler. Ayan sıfatının Osmanlılarda çok geniş anlamda kullanıldığını belirten Mert, bu sıfatın tarihsel süreçteki kullanımını şöyle sıralar:

Tarihî belgelerde voyvoda, mütesellim, muhassıl, mutasarrıf ve vali olarak görülen yerli hânedanlar, aynı zamanda âyan, derebeyi veya mütegalibe tabirleriyle de ifade edilmektedir. Ayrıca molla, kadı, müftü, müderris, seyyid ve tarikat şeyhi gibi ilmiye mensupları, kethüdâ yeri ve yeniçeri serdarı gibi kapıkulları ve bunların mâzûl ve emeklileri ile çocukları, kasapbaşı ve bakkalbaşı gibi esnafın önde gelenleri, zahireci, kuyumcu, sarraf, bezzâz ve çuhacı gibi tüccar ve mültezimler âyandan sayılmıştır. Osmanlılar'da bunların hepsine birden "â'yân-ı vilâyet" adı verilmekteydi (Mert, 1991: 195).

Romanda Ayanlık siyasal, sosyal ve/veya ekonomik bir sermayeye (toprak) sahip olmanın sağladığı avantajla, bulundukları yörenin seçkinleri, güç odakları haline gelen aileler olarak tanımlanmaktadır. Bu gruplar Osmanlı Devleti'nde emir ve isteklerinin halk tarafından anlaşılmasını sağlamak, halkın taleplerini ya da şikâyetlerini devlet görevlilerine aktarmakla görevli kişiler olarak görülmüştür.

Sultan Süleyman mülkü genişletince işler doğru gitsin diye ayanını, kendi seçecek... Bunların vazifesi, valilerin, beylerbeyilerin, bir de kadıların

hak yolundan ayrılmamasına bakmak... Alalım bizim Corumumuzu... Buraya padişah bir mutasarrıf mı yolladı? Mutasarrıf bizim gidişatımızı bilemez. Öğrenene kadar da epey zaman geçer. Ayan valiye, mutasarrıfa yol gösterecek, “Bu memleketten şu kadar ekin hâsıl olur, fazla istedin! Şu madenlerden şu kadar yük cevher çıkar. Madenkeşlik nizamı şöyledir. Filânca sipahinin dirliği şuna düşer!” diye akıl verecek. Milletın hükümet kapısındaki işlerini bedavadan kollayacak...(s. 34).

17. yüzyıldan önce taşradaki huzuru sağladıkları için sözü dinlenen bu seçkinler, bu yüzyıldan sonra değişen ekonomik sistemin sağladığı avantajları da kullanarak bir takım resmi görevler kazanmış ve otorite alanlarını genişletmişlerdir. Normalde yörenin mutasarrıfı olarak tayin edilen beylerin ya da paşaların kendi yerlerine temsilci olarak atadıkları mütesellim* görevi giderek ayanlara kalmış ve bu idari güçle birlikte ayanlar sınırsız yetkilere ulaşmışlardır. Kemal Tahir bozulan idari sitemle birlikte ayanların bulundukları yöreyi kendi çıkarları etrafında örgütlemeye çalıştıklarını söyler.

Lâkin giderek ayan takımı azmış... İşleri parayla görür olmuş, hele bitleri kanlanınca vali mali saymazlarmış... Eskiden, “Devlet şu kadar öşür toplayacak, fazlası Müslümana zulümdür” diyenler, bu sefer, hep mültezim kesilip vergiyi, öşürü kendileri topladıklarından onda biri, beşte bire kadar çıkarmışlar (s. 35).

Osmanlı yöneticilerinin taşrada bozulan idari yapıyı düzeltmek amacıyla ayan sistemini kaldırma girişimleri ilkin başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Kendi yörelerinin neredeyse otonom güçleri haline gelen ayanlar, kendileriyle ilgili reformlara sert bir biçimde itiraz etmişlerdir. Öyle ki Osmanlı monarşik yapısından ilk taviz de ayanlara verilmiştir; II. Mahmut ayanlarla Senedi İttifak sözleşmesini imzalayarak ilk kez padişahın yanında bir otoritenin varlığını kabul etmiştir. Kemal Tahir, Çorum yöresi ayanı Dilaver Ağa'nın, iltizamın kaldırılmasına üzülen yörenin mültezimi Çakır Kâhyaların Halil Efendi'yi teselli ettiği şu sözlerle, ayanların güçlerine dikkat çekmektedir:

Hiç meraklanma, kardaş, ferah ol!” demiş, “Ben ayan kaldıkça sana ölüm yok... Osman emmim boşuna korktu da yüreğini çatlattı. Biraz sabretseydi iyiydi. İstanbul'da okunan ferman buraya yetişemez. Aralıkta bir yerde kaybolur. Biz hiç mi ferman görmedik? Keyfine bak, mültezimliğin mültezimlik... Köylüden, kentliden bir edepsizlik eden olursa derisini

* Seferde bulunmaları ya da farklı görevleri nedeniyle kendilerine tahsis edilen toprakların başında bulunamayan beylerbeyi ve paşalar; kendileri adına topraklarının gelirlerini toplayacak ve aynı zamanda idari işlerde onlara vekalet edecek kişilere denir (İnalçık, 1977: 30).

yüzer, içine saman deper, İstanbul padişahına gönderirim. Sen öyle mi belledin?” diye kükremiş (s. 14).

Elbette Osmanlı devleti yönetiminin taşradaki bozulan siyasi yapı, bürokratik aktörlerin kirli ittifaklarından bağımsız değerlendirilemez. Taşranın yönetim gücünü elinde tutan ayanın, ekonomik gücü elinde bulunduran mültezimle ittifakını tasvir eden Kemal Tahir, bozulan mali düzeni, yöredeki vergiyi toplamakla görevli mültezim üzerinden sunmaktadır. Normal şartlarda müzayede ile seçilmesi gereken mültezimlerin verasete dönüştüğü* Çakır Kahyaların Ailesi üzerinden betimlenmiştir.

Romanda taşrada yozlaşmış bir diğer kurum olarak kadılık tasvir edilmektedir. Osmanlı geleneksel hukuk sisteminin taşradaki temsilcileri olan kadılar, yüzyıllar boyunca adaleti sağlamakla görevlendirilmişleridir. 16. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kurum ve kuruluşlarda yaşanan aksamalar, kadılık makamını da olumsuz etkilemiştir. Eğitim ve öğretim sisteminin bozulduğu medreselerden yeterli bilgi ve donanımına sahip olunmadan icazet alanların kadı olarak atanmaları, bu kurumun temelini sarsmıştır. 17. yüzyıldan itibaren gelirlerini arttırmak için usulsüz yollara başvuran kadılar, adalet dağıtmaktan iyice uzaklaşmışlardır (Feyzioğlu ve Kılıç, 2005: 49). Romanda yöreye tayin edilen Kambur Kadı, liyakatiyle değil de dönemin politik çekişmelerini fırsata çevirerek seçildiği aktarılır.

Kambur Kadı'nın Çorum toprağına ayak basması Kırım Savaşı'nın başlangıcına rastlamıştır. Herifin kılığı kıyafeti, yapısı, kalıbı pek göstermiyordu ama yerin altından üstünden haberi vardı. Sanki olup bitenleri gözleri ile görmüş, nice devletlerin sır kâtipliğini yapmış gibi, birçok meselelerin içyüzünü Çorumlular bu Kambur Kadı'dan öğrendiler. Kambur Kadı, en başta III. Selim'in tahtından alaşağı edilmesini gözleriyle görmüştü. Rahmeti Kabakçı Mustafa hazretleri, bakıyor ki, din min elden gidecek, bir sabah, Allah'ın izniyle, başkaldırıyor. O sıralar Kambur oğlan, on yaşında var yok... On yaşında ama yüreği aslan yüreği, aklı, bildiğimiz İbni Sina aklı... Kambur oğlan rahmetli Kabakçı hazretlerinin askerine karışıyor. Beraberce yürüyorlar, III. Selim'in dört yanını sarmış

* Tarihi süreç içerisinde değişen fonksiyonlarına rağmen iltizam, genel olarak devletin belli bir mekânda, belli bir zaman dilimi için geçerli olmak üzere vergi unsurlarını mültezimlere devretme sistemidir. Kar ve zararı kendi sorumluluğunda olmakla beraber ekseriyetle müzayede ile seçilen bu görevliler, bahse konu şartları yerine getirmelerinin kadı tarafından onaylanması ve olur için merkeze gönderilen yazının olumlu neticelenmesiyle mültezim belgeleri düzenlenirdi. Mültezimlerin, bahse konu vergiyi toplayamamaları veya vadettikleri miktarı ödeyememeleri durumuna karşılık kefil göstermeleri zorunlu kılınmıştır. Ayrıca verginin belli bir kısmını devlete peşin ödemek zorunda bırakılan mültezimler, devlete bir tür faizsiz kredi sağlamaktaydılar (Genç, 1997: 154-158).

gâvur bozmalarını çıl yavrusu gibi dağıtıyorlar. Sultan Mustafa'yı tahta oturtuyorlar. Buna, o sıra Kabakçı hazretleri yekten beşik ulemalığı ve-riyor (s.16).

Birçok kirli işin kaynağı olan Kambur Kadı, bozulan adalet sisteminin hem faili hem de ürünü olarak aktarılır.

Kemal Tahir'in Osmanlı taşra idaresinin bozulan yapısıyla ilgili yaptığı tespitler, roman okurunu birçok açıdan bilgilendirmektedir. Romanda taşra idarecilerinin yozlaşmış halleri gündelik yaşam içerisinde betimlenirken; tarih kitaplarında yüzeysel olarak aktarılan bilgiler, roman kahramanları aracılığıyla sosyolojik bir anlatıya dönüşür.

Sonuç ve Değerlendirme

Kemal Tahir'in Çorum üçlemesi olarak da bilinen romanlarından ilki olan *Yediçinar Yaylası*, genel olarak Çorum yöresindeki sosyal, siyasal ve ekonomik ilişkileri ele almaktadır. 19. yüzyılın ikinci yarısı ile 20. yüzyılın başlarına denk düşen zaman aralığındaki Osmanlı taşrasını konu edinen roman, bu dönemde cereyan eden tarihi olayları, yozlaşan bürokratik yapıyı ve çürüyen toplumsal ilişkileri konu edinmektedir.

Tarihi romanlarıyla öne çıkan Kemal Tahir, *Yediçinar Yaylası*'nda Osmanlının son dönemine denk düşen Tanzimat Fermanı, 31 Mart Vakası, Jön Türk hareketi, I ve II. Meşrutiyet gibi önemli tarihi olayları kendi perspektifinden tartışmaya açar. Resmi tarih anlatısının dışında kendi yorumuyla olayları değerlendiren yazar, özellikle Tanzimat Fermanı'nı yoğun biçimde eleştirir. Batılılaşmaya karşı çıkan Tahir, fermanı ihanetin resmî belgesi olarak niteler. Toplumcu gerçekçi tasvirleriyle okuyucusunu tarihi bir yolculuğa çıkaran yazar, tarihi olaylara fazlasıyla hakimdir.

Kemal Tahir'in tarihi konulardaki ustalığı, taşrayla ilgili tasvirlerine yansıdığı söylenemez. İyi bir tarih okuru olan ve sürekli araştıran yazarın tarihle ilgili konulardaki keskin kalemi, toplumsal alanla ilgili tasvirlerde körleşir. Taşrayla ilgili betimlemelerinde bir hayli eleştiriye maruz kalan Tahir'in *Yediçinar Yaylası* cehaletin kol gezdiği bir yerdir. Cinselliğin vülgarize edildiği romanda neredeyse hiçbir olumlu kadın karaktere rastlanmaz. Romandaki olumsuz taşra tasviri ve yozlaşmış ilişki ağının distopik bir topluma benzeten Hüküm (2016: 102) *Yediçinar Yaylası*'nı, evrensel bir kötülük ve düzensizlik mekânına benzetir.

Taşrayla ilgili üslubu eleştirilmesine rağmen Kemal Tahir'in tarihi roman konusundaki ustalığı yadsınamaz. Yoğun tarihi araştırmalara dayanan *Yediçinar Yaylası*, Osmanlının taşradaki bürokratik işleyişi hakkında oldukça zengin bilgiler sunmaktadır. Osmanlı taşrasının idari sistemini toplumcu gerçekçi bir

biçimde konu edinen Kemal Tahir, özelde Çorum yöresi genelde ise Osmanlı taşrasının bozulan idari işleyişine dikkat çekmektedir. Romanda ayan, mültezim ve kadı, taşranın bozulan idari yapısının yozlaşmış karakterleri olarak ön plana çıkmaktadır. İdari sistemin bozulmasıyla liyakatin yerini farklı mekanizmaların aldığını ifade eden Kemal Tahir, beşik ulemalığı ile verasete dönüşen iltizam sistemine dikkat çekmiştir.

Nihayetinde *Yediçinar Yaylası*, Osmanlı taşrasının bozulan idari ve ekonomik yapısı ile yozlaşmış toplumsal ilişkilerini, sosyolojik açıdan değerlendirme fırsatı sunan önemli bir eser olarak öne çıkmaktadır. Romandaki bilgilerle okuyucusunu sıkı bir tarih eğitimine tabi tutan Kemal Tahir, bir taraftan Osmanlı taşrasına ayna tutarken öbür taraftan tarihi olmuş bitmiş bir geçmiş zaman dilimi olmaktan çıkarır ve geleceğin yeniden inşası için bir referans kaynağına dönüştürür.

Kaynakça

- Avcı, M. G. (2021). Kemal Tahir'in Köy Romanlarında Köyü Anlama ve Anlatma Aracı Olarak Erkeklik, Kadınlık ve Cinsellik. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 14(33), 219-237. <https://doi.org/10.12981/mahder.868613>
- Bozdağ, İ. (1995). *Kemal Tahir'in Sohbetleri*. İstanbul: Emre Yayınları.
- Ceran, S. (2012). Kemal Tahir'in Romanlarında Anadolu Coğrafyası ve Anadolu İnsanı. *Hece Dergisi Kemal Tahir Özel Sayısı*, C. 181, ss., 199-209.
- Çetin, N. (2008). *Roman çözümleme yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap Yay.
- Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora.
- Fedai, Ö. (2010). Kemal Tahir'in Romanlarında Kadınlar. *Kemal Tahir 100 Yaşında, Andı, M. F. Eğribel, E. (Ed.)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Feyzioğlu, H. S. ve Kılıç, S. (2005). Tanzimat Arifesinde Kadılık-Naiplik Kurumu. *Tarih Araştırmaları Dergisi*, 24(38), 31-53. https://doi.org/10.1501/Tarar_0000000237
- Genç, M. (2000). İltizam, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 22, ss. 154-158), İstanbul: TDV Yayınları.
- Goldmann, L. (2005). *Roman Sosyolojisi* (çev. Ayberk Erkay). Ankara: Birleşik Yayınevi.
- Gülşen, A. (2012). *Tarihî gerçek ve roman gerçeği açısından Kemal Tahir'in romanları*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Afyon Kocatepe Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Afyonkarahisar.
- Gündüz, O. (2011). *Türk romanında toplumsal gerçeklik: Kemal Tahir örneği*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Hüküm, M. (2016). *Kemal Tahir Romanlarının Edebiyat Sosyolojisi Açısından İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

- İnalçık, H. (1977). Centralization and Decenaralization in Ottoman Administration. T. N. R.Owen (Dü.). *Studies in Eighteenth Century Islamic History* içinde (s. 27-52). Carbondale: University of Southern Illinois Press.
- Kacıroğlu, M. (2016). Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatında (1923–1940) Toplumcu-Gerçekçi Edebiyat Tartışmaları. *Erzurum Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(2), 27-71.
- Kahraman, K. (2002). Kemal Tahir, *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* içinde (Cilt 25, ss. 228-229). İstanbul: TDV Yayınları.
- Karabulut, M. (2008). Tanzimat Dönemi Türk Romanlarında Alafrangalaşmak. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, 56(2008/2), 47-68.
- Karpat, K. (2009). *Çağdaş Türk Edebiyatında Sosyal Konular, Osmanlı'dan Günümüze Edebiyat ve Toplum*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Köksal, S. D. (2017). Kemal Tahir'in Notlar'ına Yansıyan Roman Poetikası. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 27 (1), 25-42. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.346386>
- Lukacs, G. (2000). *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Meriç, C. (2005). *Bu ülke*. (26. Baskı), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a* (7. b). İstanbul: İletişim.
- Pospelov, G. N. (1985). *Edebiyat bilimi II*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2012). Kemal Tahir'de Kavramsal ve Eleştirel Düşünme Yöntemi. *Hece Dergisi*. 181: 26-44.
- Tahir, K. (2010). *Yol ayrımı* (2. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları
- Tahir, K. (1989). *Notlar/ Sanat Edebiyat 1* (Haz. Cengiz Yazoğlu). İstanbul: Bağlam Yay.
- Tahir, K. (1991). *Notlar/ 1950 Öncesi Cezaevi Notları* (Haz. Cengiz Yazoğlu). İstanbul: Bağlam Yay.
- Tahir, K. (1996). *Yediçinar Yaylası*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Timur, T. (1991). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. İstanbul: Afa Yayıncılık.
- Tural, S. (2011). Kemal Tahir'in Köy Romanlarında Naturalist Bir Eğilim Olarak Cinselliğin Vulgarize Edilmesi. *Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 83-94.
- Uludağ, M. E. (2013). Yediçinar Yaylası Romanında Mekân Poetikasına Dönük Bir Deneme. *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, Sayı 8, s. 125-134
- Yiğit, İ. (2013). *Türkiyeli Bir Aydın Kemal Tahir*. Çorum: Çorum Belediyesi Kent Arşivi.
- Yücel, M. (2011). *Osmanlı-Türk Romanında Kürt İmgesi*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

TOMRİS UYAR'IN EDEBİYATLA İLGİLİ GÖRÜŞLERİ ÜZERİNE

*Murat Turna**

Giriş

Tomris Uyar, 1970'lerin başlarından 2000'lerin başlarına kadar verdiği ürünlerle adından söz ettirmiş bir sanatçıdır. Henüz çocukluğundan itibaren edebiyata yoğun bir ilgi göstermiş, yazarlığı kendisine profesyonel bir uğraş olarak seçmiş, edebî muhitlerin içinde bulunmuş; yaşam biçimi ve sanat çevrelerine yakınlığı dolayısıyla edebiyattan hiç ayrı kalmamış biridir. Hikâyeden çeviriye, günlükten röportaja muhtelif edebî türde yazıları vardır. Edebî yanını zenginleştiren bir husus ise sanatçının yetiştiği ve yaşadığı ortam olmuştur. Uyar, ailesi vasıtasıyla daha küçük bir çocukken Peyami Safa, Reşat Nuri gibi usta yazarlarla tanışmıştır. On yaşlarında iken Peyami Safa'nın evinde, Reşat Nuri ile olan karşılaşmasını ve aralarında geçen diyalogu unutamaz. Ülkü Tamer ve ardından Turgut Uyar ile yuva kurar. Varlık Dergisi için çalışır. Cemal Süreya ile Papirüs Dergisi'ni çıkarır. İkinci Yeni'nin şairleri ve edebî mahfilleri, hayatının bir parçasıdır. Evinde ağırladığı misafirler, samimi olarak görüştüğü kişiler, bugün artık adı geniş kesimlerce bilinen edebiyatçılar, tiyatro sanatçılarıdır. Dergiler, gazeteler, yayınevleri, edebiyat jürileri Tomris Uyar'ın gündelik yaşantısında yeri olan kavramlardır. Sanat ve edebiyatla dolu bir ömür süren Uyar, doğal olarak emek verdiği sahaya dair epey fikir bildirmiştir.

Uyar'ın edebiyata dair görüşleri, hikâyeleri ve çevirileri dışındaki yazılarındadır. Bunları da günlüklerinde, söyleşilerinde ve muhtelif yerlerde yazdıklarında buluruz. Bu kapsamdaki görüşleri başlı başına kitap konusu olabilecek ka-

* Dr. Öğretim Üyesi, Necmettin Erbakan Üniversitesi, Ahmet Keleşoğlu Eğitim Fakültesi, Türkçe Eğitimi Bölümü, Konya, Türkiye, mturna@erbakan.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-1413-6246.

dar çoktur. Bu çalışma da ise tüm ayrıntılarına girilmeden, sanatçının edebiyat etrafında toplanan tespit, bilgi ve yorumlarının genel bir dökümü çıkartılmak istenmiştir. Derli toplu bir şekilde Uyar'ın görüşlerini bir araya getirmek, onun edebiyat perspektifini tespit etmeyi sağlayacaktır. Ayrıca, konuya dair sonradan yapılacak araştırmalara kaynak vazifesi görecektir. Şimdiye dek böyle bir araştırmamanın yapılmayışı, bizi bu çalışmaya sevk eden temel nedendir. Araştırma, bu eksikliği gidererek, Türk edebiyatının birikimine katkı sunmayı ve ortaya konanlarla, edebiyata meraklı insanlara yol gösterici olmayı hedefler.

Bu doğrultuda, Tomris Uyar'ın tüm yazdıkları tasnif edildiğinde, edebiyat kapsamındaki görüşleri üç ana başlık altında toplanabilir. Bunların ilki yazma serüvenine dair olanlardır. Bu kapsamda yazmak ve yazarlık üzerine görüşlerini bildirir. İkinci başlık, edebî türler üzerinedir. Uyar hikâye, günlük ve çeviri hakkında bilgi ve fikirlerini paylaşır. Bahsedilenlere nispetle roman, şiir gibi türler daha arka planda kalır. Çalışmanın sınırları dolayısıyla en çok vurguladığı üç tür konu edilecektir. Edebî türler arasında, bilhassa hikâye türü üstünde durur. Bu yoğunlaşmanın, Uyar'ın, sanatçı kimliğini evvela hikâyeciliğine borçlu olmasıyla bağlantısı bulunur. Açılacak son başlıkta, edebiyat eleştirilerine dairdir. Bahsedilen ana izleğe ilave edilebilecek hususlar da vardır ancak bunlar yoğunluk bakımından ayrı bir başlık altında işlenecek düzeyde değildir; dolayısıyla ilgili olduğu düşünülen başlığın altında ele alınmıştır. Son olarak, sanatçının edebiyat ve sinema ilişkisi üzerine de yazılar yazdığını, çeşitli filmleri yorumladığını belirtmek isteriz; ancak bunlar tespit edilmekle beraber, araştırmanın dışında tutulmuştur. Sanatçının sinemaya olan kişisel ilgisinin de dâhil edilmesinin çalışmanın kapsamını aşabileceği endişesi ve bu tip bir incelemenin bazı noktalar da eklektik bir disiplin ihtiyacını doğurması, belli bir sınırlılığın gözetilmesini gerektirmiştir.

1. Yazma Serüveni

Edebiyat, Uyar'ın perspektifinde, ilk önce yazma, sonra yazarlık kavramı ile tayin edilen bir faaliyetdir. Kaleme aldıkları okunduğunda, edebî üretimin aşamaları olduğunu, yazarlığın hızlıca kazanılacak bir vasıf olmadığını savunduğu görülür. Sanatçı, yazma serüvenini istek, Türkçeye olan sevgi ve hakimiyet, genel kültürel birikim ve koşullar gibi maddeler üstünden irdeler.

Yazma, onun açıklığa kavuşturduğu ilk kavramdır. Yayımladığı ilk gündeki henüz ilk sayfada buna değinir. Yazmadan edebilmek mümkün müdür? Yazmak, neyi değiştirir? Uyar'ın evvela bu soruları cevapladığı görülür. Cevapları nettir. Bu cevaplar, yazma niyetinde olan insanın da önünü aydınlatacak mahiyettedir. Sanatçı, yazmasa, dünyanın yıkılacak gibi olduğunu söyleyerek, yaz-

manın kendisi için zaruri bir ihtiyaç olduğunu ima eder (Uyar, 2016: 84). Onun bu cevabı, Sait Faik'in, *Haritada Bir Nokta* hikayesindeki "Yazmasam deli olacaktım" sözlerini hatıra getirir. Mamafih yazmasının diğer sebeplerini de açıklar. *Gergedan Dergisi*'nin yürüttüğü edebî bir soruşturmada, "Niçin yazıyorsunuz?" sorusuna, varoluşunu ortaya koymak için yazdığı cevabını verir. Bir dünya inşa etmek ve onu dilediği gibi işleyebilmek, sanatçıya göre özgürlük demektir. Uyar hem bu özgürlükten vazgeçemediğinden hem de edebiyatı, süreklilik arz eden bir kültürel miras olarak değerlendirdiğinden yazmaya önem atfeder (Uyar, 2016: 1570). Açık bir şekilde, yazmadan edemediğini bildirir. Bu konuya dair en içten cevaplarını ise günlüklerinde verir. Yazmak, Tomris Uyar için çağı ve toplumu sorgulamaktır; kültürel bocalamayı aşma yoludur. Toplumu aydınlatma çabasıdır. Tasvip edilmeyenle savaşmaktır. Yazmak, okurun zihninde değişim meydana getirmeyi amaçlamalıdır. Bir metni okuyan, onu okumadan önceki hâlden farklı bir hâle dönüşmelidir. Yazmak, dönüştürmektir. Hedef kitleyi, sosyal yaşamı etkilemektir. Özetle, Uyar'ın yazma eylemine, varoluş ve misyon cephelerinden yaklaştığı gözlemlenir.

Yazarken, hayat ve sanat arasındaki dengeyi kurmak, Uyar'ın dikkat ettiği bir meseledir. O, yaşadığını yazmaktan, sahicilikten yanadır fakat yazının ilginçliği ve sahiciliği namına sınırlar çiğnenmemelidir. Hayatın nüanslarını kaydederken mahremiyeti gözetmek gerektiği kanaatinde. Her olan, olduğu gibi nakledilemez. Bu konuda temkinli ve gerçekçidir. Yazmak ne kadar mühim olsa da insan yazdığı için yaşamaz. Yaşadığı için yazar. Dolayısıyla bu bakış açısına göre, yaşantıyı salt imgeye dökmek için uğraşmak gereksizdir. Yaşamın yerine imgeyi koymak, büyük ve derin hayatı cansız bir imgeyle takas etmektir (Uyar, 2016: 84). Faydasız ve kısır bir eylem olarak gördüğü bu tarz edebî üretimi ise sanatçı tercih etmez. Tomris Uyar her zaman hayatı ve önemseydiği değerleri ön-celemiştir. Sanat, hayatın aktarımıdır. Dışarıda gürül gürül akan bir hayat varsa, sanat vardır. Sanat olduğu için hayatın var olduğunu iddia etmek mümkün değildir. Akıp giden hayatın içinde ise yazmak; varoluşunu, kimliğini belli etmek ve değerlerine davet etmektir.

Sanatçıya göre yazmak, öğrenilen bir eylemdir. Yazıya hevesle başlanır. Devamında ya heves tükenir ya da profesyonel olarak yazmaya geçilir. Uyar, yazma fikrinin, kişide heves mi yoksa daimî amaç mı olduğunu anlamak için kendince kıstaslara sahiptir. Söz konusu kişiler acaba ısmarlama yazı yazabilecekler midir? Yazıya heves gözüyle bakanlar, bu eşiği atlayamayanlardır. Mesela iki veya üç kişiyi bir metinde sayfalarca konuşturmaları mümkün müdür? Noktalama işaretlerini yerli yerinde kullanabilmekte midirler? (Uyar, 2016: 449). Dile hassasiyetleri ne seviyededir? Edebî üretim ancak bu noktalardan sonra başlayacak bir iştir.

Yazmanın koşulları vardır. Neredeyse her yazar için özgürlük temel koşuldur. Rahatça yazabilme imkanına sahip olmak, formalitelerden azade bir hayat sürmek, yazarların daima arzuladığı bir durumdur. Uyar'ın bu konuda serzeniş içinde olduğu görülür. Gerek günlüklerinde gerekse röportajlarında rahatça yazma imkanını yakalayamadığından dem vurur. Bunda da kadın olmasının dezavantajını yaşadığını düşünür. Ev işlerinden ötürü yazamadığından yakınan sanatçı, yazdığı sürenin birkaç katını evdeki gündelik işlere ayırdığını, bu yüzden yazma özgürlüğünün kendiliğinden kısıtlandığını söyler. Hiçbir zaman kendine ait bir yazı odası bulunmayışı da hayıflandığı bir husustur. Ayrıca tıkalı lavabolardan, yağlı tavalardan, sökükle dikmekten uzaklaşır uzaklaşmaz konsantre olmak da zordur (Uyar, 2016: 144). Yazmanın kendine has bir havası vardır. O, dışarıda iken yazamaz. Her yazarın belirli ritüelleri bulunur. Uyar, elle yazmadığını, yalnızca not tutabildiğini aktarır. El yazısıyla da fazla yazamaz. Daktilosuna düşkündür. Son zamanlarda ise artık bilgisayarla yazabildiğini belirtir (Uyar, 2016: 1324).

Sanatçının yazma isteği hakkında dile getirdikleri, kendi üretimi hakkında bilgi sunar. Yazayım derken, çevreden kopamayacağını ifade eden sanatçı, “Dışarda sürüp giden büyük hikâye’ye kapıyı kapayıp onu hikâye etmekten yana değilim. Her gün bilmem kaç sayfa yazma düzenine de giremem. Üstelik ev işi yapmazsam, bedenim de yorulmazsa kurgum biter bir çeşit.” der (Uyar, 2016: 35).

Yazma amacında olan kişi, kime ve nasıl yazacağını kesinlikle bilmelidir. Mesela kendisinden baş yazı isteyen bir dergiden söz eden Uyar, önce bu derginin kimliği hakkında düşünür. Zihninden, o derginin okur profilini çıkarır. Dilin ve anlatımın yapmacık olmaması için yazılacak mahfilin özellikleri kavranmalıdır. Yazılacak konu ne ise ona dair ön hazırlık yapılmalıdır. Sonra derinleşmek gerekir. Uyar, bu noktada Kemal Tahir'in “Bir yazar yazdıklarından çok daha fazlasını bilmelidir” prensibini hatırlatır. Ek olarak, yazacaklarını aşan kısımları unutmamanın, yazıyı fazlalıklardan arındırmanın gereğinden bahseder (Uyar, 2016: 182). Yazmak, edebî bir değer taşıyacaksa, en başından ilkeli bir iş olmalıdır. Türü ne olursa olsun edebiyat çalışmasına kalkışmadan, ölçüler ortaya konmalıdır. Sözgelimi Uyar, çeviri yapacaksa, kimin eserini tercih edeceğine özen gösterir. Sanatın taşıdığı anlam adına, estetiği ön plana alır. Kalıcılık önemlidir. Ona göre edebiyatın kutsallığı, değersiz işlere yönelişi engeller. Edebiyatla meşgul olmak, ona sadık kalmayı da icap eder. Hele profesyonel olarak edebiyatla uğraşmak, insanlığın tüm edebî birikimine karşı sorumluluk hissettirmelidir. Edebî üretime böyle bir bilincin eşlik etmesi sayesinde popüler olana değil, kalıcı, estetik ve önemli olana kıymet verilir. Tüketim nesnesine dönüşen filtrelenir ve öteye geçemez. Tomris Uyar tamamen bu fikirlerle “piyasa yazarlarını” Türkçeye çevirmez. Edebiyata verdiği “namus

sözü”, geçmiş birikimin ona vaaz ettiği nasihat hatta “vasiyet” onun bu görüşleri geliştirmesini sağlamıştır.

Tomris Uyar, çok okumuş, kendinden öncekileri dikkatle incelemiştir. Yazma sanatına dair görüşleri, bu okumaların ve toplam tecrübenin sonucudur. Toplam tecrübe ise başka yazarların ve kendi tecrübesinin hasılasıdır. Yazma konusunda söyledikleri, belki de farkına varmadan formülleşmeye yaklaştırdığı öngörü ve tavsiyelerdir. Yukarıda belirtilenleri de bu doğrultuda değerlendirmek gerekir.

Uyar, yazma üzerinde durduğu gibi yazarlık kavramına da eğilir. Bu bağlamda önce, sanatçının yazarlığı niye seçtiği, kime yazar dediği, yazarın özelliklerinin neler olması gerektiği hususlarındaki görüşlerini aktarmak yerinde olacaktır. Ardından kendi yazarlığına, onun perspektifinden Türkiye’de yazarlığın koşullarına ışık tutulacaktır.

Tomris Uyar edebiyata yönelip, yazarlığı profesyonel bir meslek olarak tercih edişine dair şunları söyler:

“Neden yazarlığı seçtiğim sorusuna gelince, edebiyat bir varoluş biçimi olduğundan, başka bir şey yapmak istemediğimden. Başka bir alan bana daha az acı getirebilirdi., daha acılı da olabilirdi ama aynı doyum, erinci vermezdi. Bu dengeyi kurduğumda, yine de seçebileceğim tek yol edebiyattı, edebiyatçı oldum.” (Uyar, 2016: 1308 – 1309).

Uyar, tercihinden dolayı pişman olmadığını da belirtir. Yine, kendi sözlerinden yazarlığa dair bakışını, Türkçe ve yazarlık arasındaki ilişkiyi nasıl gördüğünü anlatan şu kısmı aktarmak uygun olacaktır:

“Bir yazar, Türkçe’nin yeterli bir dil olmadığını düşünüyorsa lütfen yazmasın! Diline âşık olmayan yazar tanımıyorum ben... Yazarsa! Yazdığı dile âşık olmakla başlar yazarlık. Benim için Türkiye, dildir. Milliyet dildir diye düşünüyorum aslında, Türkiye’yi, Türkçeyi sevdiğim için seviyorum. Mesela dışarıya gitsem, Avrupa’ya, Amerika’ya... yazamam. Türkçeden uzak kalmak bir elginlik duygusu verir bana.” (Uyar, 2016: 1329).

Ona göre yazar, yazmadan edemeyen kişidir. Yazmadan duramayacak olan kimse içinse, somut bir okurun olması lüzumu yoktur. Dolayısıyla yazar, önce kendisi için kalem oynatır. Bir yazarın okurunun bulunması arzusundan da önce gelenler; dürtüleri, hazzı, içini dökme ihtiyacı, tatmin duygusudur. Yazar, günlük hayatta insanlarla paylaşmadıklarını, benliğinin derinliklerini metnlerinde işler. Bu yüzden Uyar’a göre yazar, kendini yargılayan ya da yargılamasını bilen kimse olmalıdır.

Yazarlık için uzun okuma saatleri gerektiğini düşünen sanatçı, “Yazarlık en başta bir okuma işidir” der ve yazarlığın bir dünya görüşünü yöntemle aktarma meselesi olduğunu dile getirir (Uyar, 2016: 1086). Yazarlığı diri kılan edebiyat ortamıdır. Okuma da böyle bir ortamda şekillenen serüvendir. Türkiye’deki ede-

biyat ortamı ise Uyar'ın gözüyle besleyici olmaktan uzaktır. Yetiştiricilik yönü zayıftır. Bilhassa edebiyat toplantılarının, tanışmaların samimiyezsiz olduğuna kanidir. Bu yüzden sanatçı, kendi ortamını oluşturmak, tazelenmek için okuduğunu kaydeder. Kendi edebî vasatını yeşertmek için okurken bir sorun doğar. Okur kimliği ile okumakla, yazar kimliği ile okumak arasında fark vardır. Yazarlık bu farkın da bilincinde olmaktır. Uyar, önce, yerli ve yabancı temel metinleri okuduğunu, bu aşamadan sonra, teknik yönü güçlü metinleri tercih ettiğini ifade eder. Başarısız eserlere süre tanımaktansa; Dostoyevski'ye, Kafka'ya, Çehov'a, Sartre'a, O'Henry'e yeniden döndüğünü bildirir (Uyar, 2016: 1322). Yazar, niye okuduğunu bilendir. Öze inen, detayları kaçırmayan kişidir. Bir yazar, okuma serüveninde karşılaştığı yazarların ne amaçladığını anlamalıdır. Onları inceden inceye tahlil etmelidir. Onların, kendi edebiyatı içinde nerede durduğunu tayin edebilmelidir. Eğer bir yazar okuduklarını, kendi edebî hinterlandında doğru düzgün konumlandıramıyorsa, verimsiz bir meşguliyet içindedir.

Her kalem oynatana yazar denmeyeceğini bildiren sanatçı, "Edebiyat ile Elektrik" başlıklı yazısında konuya dair görüşlerini özetler. Her ampul takan kişiye elektrikçi denmeyeceği gibi, her yazı yazan kişiye de yazar vasfı verilemez. Elektrikçi nasıl ki ampul takan kişiye hayranlıkla bakmıyorsa, yazarın da her yazı yazana hayranlık beslememesi gayet doğaldır. Yazarlık tam manasıyla bilinmeyince, yazı yazan insanlar, kendilerine gerçek bir yazarın yönelttiği eleştirileri şahsına yapılmış hakaretler gibi algılama hatasına düşer (Uyar, 2016: 654). Yazarlık bir disiplin, birikim meselesidir. Yazarlar kendilerini, yazdıklarını devamlı gözden geçirme disiplinini geliştirmiş olmalıdırlar. Yoksa tekrara düşebilirler, "kendi imgesine âşık bir yazar"a dönüşebilirler. Kendini yinelemek, yazarlığın en önemli özelliklerinden biri olan "yaratıcılığa" gölge düşürür. Halbuki yazarlık daima yeni, özel dünyalar kurabilmekle mümkündür.

Tomris Uyar, yazarlığın temel niteliklerine temas ederken kendi yazarlığından ve Türkiye'de yazarlığın genel koşullarından da bahseder. Hayran kaldığı ilk yazarın Reşat Nuri olduğunu söyleyen sanatçı, aynı zamanda Reşat Nuri'yi edebî atası olarak gördüğünü belirtir (Uyar, 2016: 1604, 1330). Model aldığı edebiyatçılardan öğrendiğine göre, bir yazarın üslubu, onun en başta gelen özelliklerinden biridir. Yazar, üslubuyla ayırt edilir. Üslup, edebî üretimde malzemeyi yorumlama biçimidir. Yoğurma ve derinleşmedir. Şahsi tarzlar, yazarlığın güzergahını çizer. Uyar, üslup meselesini o kadar önemser ki yalnızca bir paragrafının okunması hâlinde dahi kendisinin fark edilebilmesini arzular. Bu, yazarın biricikliğe, özgünlüğe verdiği kıymete işaret eder. O, bir yazar olarak kendini tekrardan çok çekinir. Hatta daha fazla yazması mümkünken tekrara düşmek riskinden dolayı durmaksızın yazmaktan imtina etmiştir. Kullandığı bir anlatım biçimini yinelemez. Bu hususta kendisine ve okurlara karşı sorumluluk duygusu hisseder ve

genç yazarlara da bu hassasiyeti aşılar. Üsluba, biçime özen gösterme konusunda bir yazar olarak üzerine düşeni yaptığını kaydeden sanatçı, yazarlığının misyonuna dair de görüşlerini ifade eder. Kendini tazelemek, eğlendirmek için de yazdığını fakat bir noktadan sonra değerler üstüne yazmayı amaçladığını bildirir. 1985 sonrasında, Tomris Uyar'ın *Yaza Yolculuk* kitabıyla beraber artık değerleri sorgular tarzda metinler kaleme aldığı tespit edilir. Nitekim Arzu Demirer ile yaptığı röportajdaki beyanları da yazarlık misyonuna bakışını teyit eder (Uyar, 2016: 1297). Acaba değerler, sabit toplumsal şablonlar mıdır? Zamanla değişime uğrarlar mı? İdeolojik tanımlar olarak nitelenebilirler mi? Uyar, bu soruları, gündelik hayattan alacağı örneklerle işlemeyi tasarladığını dile getirir.

1975 – 1979 yıllarını kapsayan *Sesler, Yüzler, Sokaklar* başlıklı günlüğüne düştüğü 6 Mayıs tarihli notlarında, Edip Cansever'le kitap imzalamaya gittiklerini fakat ikisinin de bundan pek haz etmediğini belirtir. Sanatçıya göre ürün pazarlarcasına tavırlar içine girmek; eserinin, kendisinin reklamını yapmak, eleştirmenlerle iyi geçinmeye uğraşmak yazarlığın ağırbaşlılığıyla bağdaşmaz. Ne var ki kitap imzalamak, edebiyat matinerlerinde boy göstermek gibi işlerde görünmeden kitaplarının basılmayacağını anlayan sanatçı, çaresiz, taviz vermek zorunda kaldığı serzenişinde bulunur. Diğer yandan, iletişimin hız kazandığı dönemde gizlenmek de yersizdir diye düşünmektedir (Uyar, 2016: 206-207). Türkiye'de bir yazar olarak hayatta kalmak, geçimini kalemiyle kazanmak zordur. Uyar, aileden kalma kat gelirlerinin yaşamını idame ettirmesine yardımcı olduğunu açıklar. Ali Koçman'la yaptığı bir söyleşide, yazarlıkla geçimini sağlamasının mümkün olmadığını ifade eder (Uyar, 2016: 1341). Ayrıca, Türkiye'de yazar olmanın zahmetli bir iş olduğu kanısındadır. Yazarlığın geliri yetersiz olduğu gibi formaliteleri de yorucudur. Dergilerle, yayınevleriyle, editörlerle anlaşamamak; tasarım, dizgi, düzelti konularıyla uğraşmak bitkin düşürür. Üstelik “yazarım” demek, konjonktürü de gözetmeyi gerektirir. Sanatçı, türlü hükümet politikalarından ve toplumdaki genel havadan dolayı “Ben yazarım” cümlesini rahatça kuramamaktan şikayetçidir. Baskıya maruz kalmaktan endişelenir. Çoğu yazar ve gazetecinin cezaevine girmesi onu kaygılandırır. Yazarların hapishane de yatması, neredeyse normal kabul edilir vaziyete gelmiştir. Uyar kinayeli bir dille, artık bu toplumda bir yazarın hapsedilmesinin, onun yazarlıkta doktora tezi verdiğinin kanıtı anlamına geldiğini söyler. Türkiye'de yazar kalmak, gittikçe “gülünç ve acınası” bir çabaya dönüşmektedir (2016: 432). Yakındığı bir diğer husus ise kadın ve erkek yazar ayrımı yapılmasıdır. Bu hem Türkiye'de hem de dünyada gözlemlendiği bir eşitsizliktir. O, yazarlığın cinsiyet üzerinden değerlendirilmesini reddeder. Yazarlığın ayrımı cinsiyetle değil; üslupla, estetik düzeyle yapılır. Yazar, yalnızca yazarlık kimliği ile değerlendirilmelidir. Sanatçı, dünyanın her yerinde kadın yazarların benzer sıkıntılar yaşadığına dair örnek-

ler verir. Kendisi de aynı dertlerden mustarip olduğundan gerek günlüklerinde gerekse röportajlarında bu konuyu gündeme taşır.

2. Edebî Türlerle Dair

Uyar'ın nasıl yazdığı konusu, odaklanılacak bir meseledir. Edebî kamuda en çok hikâyeciliğiyle anılmasından dolayı, hikâye türünü yorumlaması, bilhassa hikâye yazma safahatına dair bilgileri; yine emek harcadığı diğer sahalar olan günlük ve çeviri türlerine dair görüşleri dikkate değerdir. Bu noktada ilk olarak hikâye türüne dair görüşleri ele alınmalıdır.

2.1. Hikâye Türü Üzerine

Konuya başlarken, literatürdeki nüanstı bahsetmek şarttır. Hikâye ve öykü, günümüzde kimilerince ayrı kavramlar olarak kullanılmaktadır. Mamafih Tanzimat'tan itibaren roman kavramını da karşılayan hikâye, zamanla semantiğini değiştirmiş, günümüzdeki öykü türünü karşılar bir terime dönüşmüştür. Namık Kemal, onu romanı da kapsayan bir anlamda düşünürken, Nabizâde Nazım, hikâye ile romanı ayırt etmiş, Recaizâde Mahmut Ekrem ise roman için "büyük hikâye", hikâye içinse "küçük hikâye" demeyi tercih etmiştir (Tosun, 2021: 206). Sonraki nesilden Halit Ziya (2019: 258), romanın aslında hikâyeden doğan Batılı bir tür olduğunu ifade ederek, hikâye terimini merkeze koyan bir bakış açısına sahiptir. Bu hususta Kayahan Özgül'ün "Hikâyenin Romanı" başlıklı makalesi oldukça doyurucu bilgiler içerir. Özgül, (2000: 33 – 36) hikâyenin, kurgusal bir form olarak öyküyü karşılayan terim olduğunu iddia eder. Araştırmasının, sunduğu bilgilerin ışığında, "gelenekten tevarüs etmiş bir edebî tür olarak hikâyenin bugünkü öykü kavramını rahatlıkla karşıladığı sonucu"na varır.* Tomris Uyar ise hem hikâye hem de öykü kavramını kullanır. Sanat hayatının sonuna doğru öyküyü daha sık tercih etse de yazılarına başlık olarak "Aydın Hikâyeleri", "Hikâyede Olay", "Hikâye Kişisinin Değişimleri" şeklinde ifadeler seçtiği görülür. Eserlerinin tekrar basımlarında bu başlıkları değiştirmesi mümkünken değiştirmemiş, hikâye terimi yerine öyküyü kullanmamıştır. Yukarıdan itibaren dile getirilenlerden yola çıkarak bu makalede hikâyeyi, öyküyü ifade eden terim olarak kullanmanın uygun olacağı görüşündeyiz. Nitekim Uyar'ın bu türe dair en kapsamlı yazısının da "Hikâyede Yoğunluk" başlığını taşıdığını belirtmek gerekir. Yeni Dergi'de çıkan 1972 tarihli bu yazı, esasen bir makale hüviyetindedir.

* Konuyla ilgisi bakımından "Cemal Şakar'ın Hikâyeciliği" başlıklı makalede, günümüz yazarlarından Şakar'ın terime nasıl yaklaştığı ve hikâye kavramının öykü yerine kullanılması hakkında sunulan bilgi ve yorumlara başvurulabilir. Bkz: Murat Turna, Cemal Şakar'ın Hikâyeciliği, s. 159, Medeniyet ve Toplum Dergisi, c. 4, S. 2, 2020.

Tespitleri, izahları ve okuru iknaa yönelişiyle ilgi çeken yazının, hatırı sayılır bir kaynakçası vardır. Sanatçı, Boğaziçi Üniversitesi'nde birkaç dönem karşılaştırmalı dünya edebiyatı, Türk hikâyeciliği üzerine seçmeli dersler verir. Bilgi Üniversitesi'nde de "Kıyıda Açılmak" adıyla edebiyat üzerine yetiştirici bir program düzenler. Hikâyenin pratiğine olduğu kadar teorisine de vakıftır.

Uyar, hikâyeyi tanımlarken Flaubert, Çehov ve Faulkner'in dediklerinden yola çıkar. Türkçe ve yabancı sözlüklerden terimin anlamını verir. Söylenilenleri kritik eder. Türkçe sözlükteki tanımlamayı kusurlu bulur. Hikâyenin kurgu değil, anlatılan olduğunu vurgulayan tanımın yanılğı içerdiği fikrindedir. Bilakis hikâye kurgusal metindir. Hikâye demek, anlatılan olayın kendisi demek değildir. Nitekim olaya hiç dayanmayan hikâyeler de mevcuttur. Bunlar bir atmosferi anlatır. Kısacası olay, hikâyenin temel ögesi olmayabilir.*

Uyar, alt türleriyle beraber olaysız hikâyenin nasıl var olduğunu açıklar. Ona göre modern hikâye, atomlarına ayrılan bir dünyanın yeni bir edebiyat türüdür. Bir ihtiyaçtan doğmuştur. İnsanın kendisini ifadesinin yeni bir biçimidir. Olaysız hikâyenin ilk örnekleri, deneme hikâyeciliği tarzında verilir.

Deneme hikâyeleri bir düşüncenin etrafında ilerler. Bir de portre hikâyeleri vardır. Belirli tipler ortaya koyup, bir kahraman etrafında şekillenen portre hikâyeleri, deneme hikâyeciliğine eşlik ederek modern hikâye geleneğinin oluşumunda etkin olur. Gorki ve Orhan Kemal'in hikâyeleri, portre hikâyelerinden yavaşça başka aşamaya geçişin örnekleridir. "Sait Faik bu dönemde gelir; portre hikâyeciliği ile atmosfer hikâyeciliği arasında kalan bir türe damgasını basar: Röportaj hikâyesi." (Uyar, 2016: 1041). Sait Faik'in ardından, Necati Cumalı ve Oktay Akbal hatırat, fıkra tipi bir karışımla verdikleri bazı ürünleriyle hikâye türüne farklı bir tat kazandırır.

Uyar bu izahları yaparken bizde konuyu aydınlatan yeterli düzeyde yol gösterici kitap olmadığını bildirir. O yüzden bazı hususlar pek açıklanmadan kalmıştır. Mesela kısa hikâye dendiğinde, kastedilenin sayfa sayısı azlığı mı yoksa zaman darlığı mı olduğu müphemdir. Sanatçı bu kısalığı, hikâyede "aydınlanma anı" dediği bir saptamayla açıklar. Dramatik gerilimin çözüldüğü nokta, aydınlanma anını teşkil eder. Okurun gerçeğe karşılaştığı noktadır, aydınlanma anı. Aydınlanma anı, hikâyenin etkileyici ve vurucu kısmı olduğundan, belli bir yoğunlukta işlenmelidir. İşte bu yoğunluk kısalığı tayin eden unsurdur. Aydınlan-

* Uyar'ın bu görüşünün onun sanatında da belirginleştiğine dikkat çeken bir yazıda şöyle denilmektedir: "Tomris Uyar, popülist kadın öykücüler kuşağından beri 'öykü, anlatmaktır' şeklindeki klişeleşmiş bir kanaati, 'nasıl anlatmak' sorusu ekseninde, tıpkı Sevim Burak gibi yeniden sorgulamış ve onca yalınlığına rağmen sadece okunduğundan nüfuz edilebilen, özetlenemeyen, sözlü olarak nakledilemeyen, başka türe dönüştürülemeyen yeni bir öyküsel yapı kurmuştur." HECE – Türk Öykücülüğü Özel Sayısı, Ömer Lekesiz, "Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler", s. 129, y. 4, S 46/47, 2000.

ma, sonuçla ilişkilidir. Dolayısıyla hikâyedeki ayrıntılar, zaman, atmosfer, kurgu; aydınlanma ve sonucu belirgin kılacak öğeler olduğu için bunların kullanılışındaki yoğunluk, hikâyenin kısalığını tespit eder. Hikâyecinin ustalığı da burada ortaya çıkar. Sanatında mahir olanlar; Halit Ziya'dan Ömer Seyfettin'e, Nezihe Meriç'ten Vüs'at Bener'e bir dizi saygın kalem; bu ustalıklarıyla Türk hikâyeciliğinin yenileşmesini, gelişmesini sağlamıştır.

Uyar bir de “kemiksiz hikâye” dediği bir tarzdan bahseder. Onu, Türk hikâyesinin karşılaşabileceği bir tehlike olarak görür. Kemiksiz hikâyenin ne olduğunu ise şöyle dile getirir:

“Nedir ‘kemiksiz hikâye’ Hikâyeye belkemiği olamayacak bir duyarlılığı, olay niteliği bile taşımayan yalınkat bir olayın çevresinde boyuna sömürmek; olayı ya da atmosferi beslemek kaygısıyla hikâyeyi sayfalar boyu uzatıp o ufacık belkemiğini de seyreltmek, ipin ucunu kaçırmak; imgeler, inceliklere, güzel saptamalara yaslanırken hikâyeyi söze boğmak, örgenselliği yitirmek.” (Uyar, 2016: 1048).

Uyar, “küçük insan”a karşı tepki duyan yazarların meydana getirdiği, her karakterin, vakanın yozlaştığı, tek bir olumlu tipin gözükmeyeceği eserlerde, kemiksiz hikâyenin özelliklerine sıkça rastladığını kaydeder. Aşırı gerçekçi metinlerde de böyle bir risk barındığını sözlerine ilave eder. Böylesi kötü hikâyelerin kendisinin hikâye yazma hevesini kırdığından şikâyetçidir.

Hikâye yazarlığını bir meslek gördüğünden, geniş birikime dayanmasını ister. Yetkin örnekler ilham vericidir. Yetkin bir hikâyenin bariz özellikleri bulunur. Örneğin içindeki karakterler, yazarın düşünce dünyasının genişliği hakkında fikir verir. Hikâyenin içindeki kahraman belli bir kültür birikiminin kesitini sunar. Okur, hikâyede hangi yaşamların, hangi çevrenin anlatıldığını anlamalıdır. Olaylar, insanlar şablonlaşmamalıdır. Hikâyeler, “başka yaşamlara uygulanabilirliği olabilen” metinlere dönüşmelidir. “Kurban”lar, “yazgı”lar başka yerde de emsali yaşanabilecek realiteler içermelidir. Uyar’ın günlüklerini okuyanlar, bu hususa ne kadar önem verdiğini fark edebilir. Ayrıca hikâyenin bir de biçim kısmı vardır ki o da “ifade”dir. Üslup zaten yukarıda dile getirildiği üzere Uyar için ölçüdür. Sanatçı belirttiği tüm bu hususlarda kendisini yetkin bulduğu için hikâye yazdığını söylemeyi ihmal etmez. Üstelik hikâye, onun şahsi yapısına uygun bir anlatı tarzıdır ve düşüncelerini en iyi bu türde aktardığından, başka bir türe yönelmemiştir (Uyar, 2016: 1447). Necip Tosun, Tomris Uyar’ı değerlendirdiği bir yazısında (2021: 332), Uyar’ın hikâye dışında ürün vermeyen ender sanatçılardan olduğunu; fakat bu türde edindiği ustalık sayesinde, yalnızca hikâye yazmakla dahi Türk edebiyatında yer edinilebileceğini gelecek kuşaklara ispatladığını söyleyerek, Uyar’ın görüşlerini teyit etmiş olur.

Sanatçıya, edebî türler arasında beğenisine göre sıralama yapması istense, nasıl bir sıralama yapacağı sorulduğunda; hikâyeyi ilk sıraya yerleştirir. Son-

ra oyun, deneme ve roman gelmektedir (Uyar, 2016: 1403). Hikâye, özdenetim gerektiren bir tür olması hasebiyle onun edebî cetvelinde şiirle eşdeğerdir. Bu iki tür de konsantre bir yapı olmak zorundadır. Aksaklığı, lüzumsuz ayrıntıyı kaldıramaz. Muhtevaya odaklanış, söyleyiş tarzı önemlidir. Yinelemeye gelmez. Bu bağlamda sanatçı, Türk hikâyeciliğinin bir eksikliğini söylemeden geçemez. Tipik olan hikâyelerde çok yinelenmektedir. Aykırılıklara pek gidilmez. Halbuki hikâye sıra dışı olanı da işlemelidir.

Tomris Uyar, bir hikâyeyi yazarken nelere dikkat ettiğini günlük ve söyleşilerinde dile getirir. 1996 tarihli *Adam Öykü Dergisi*'nde, Feridun Andaç'ın sorduğu sorulara cevap veren sanatçı, hikâye idmanı için Çehov'u, yazma keyfi için Truman Capote'yi ve Katherine Mansfield'ı okuduğunu söyler. Türk edebiyatı ile olan bağını diri tutmak içinse Halit Ziya'yı, Tanpınar'ı, Reşat Nuri'yi, Sait Faik ve Sabahattin Ali'yi okumaktadır (Uyar, 2016: 1377). Yazmak için önce okumak gerektiğini defalarca kaydetmiş olan Uyar, yazmadan evvel malzemelerini tespit eder. Bu safha bilgi edinme ve gözlem faslıdır. Edebî üretiminin hazırlık sürecini günlüklerinden takip etmek mümkündür. *Günlerin Tortusu*'nda, 2 Nisan tarihinin altına düştüğü notlar aydınlatıcıdır. *Metal Yorgunluğu* hikâyesinin başkahramanını nasıl oluşturduğunu, vakasını nasıl tertip ettiğini, mekanını nasıl seçtiğini tek tek açıklar. Cankurtaran'da bizzat gezerek kahramana uygun bir ev tespit ettiğini, yazacağı hikâyede hataya düşmemek için kahramanın yaşına denk gelen hesap uzmanlarıyla görüştüğünü anlatır. Yine aynı eserin 10 Ağustos tarihli notlarında, yazmak istediği hikâye için Bilge Karasu'ya danıştığı müşahade edilir. Hikayesindeki çocuk sahibi bir erkek kahramanın odasına, oyuncak ayı ve gergef koyarak, onun karışık cinsel kimliğini ima etmeyi tasarlayan Tomris Uyar, kendisine ince bir başka ipucu daha gerektiğini düşünür. Bilge Karasu da ufak bir ayrıntı ile ona destek verir (Uyar, 2016: 306 – 345). Bu örnekler, sanatçının koşullara, ayrıntılara duyduğu özenle ilgilidir.

Uyar için hikâye yazmanın ikinci safhasını yöntem oluşturur. Kahramanlarını, zamanı ve mekânı zihninde belirledikten sonra, onlara uygun dilin ve anlatım tarzının ne olduğunu kararlaştırır. Hikâye için en elverişli tekniğin ne olabileceği – mesela iç monolog mu, mektup formu mu yoksa çağrışım yöntemi mi olacağı – üzerine düşünür. Kullandığı tekniği bir başka hikâyede tekrarlamak istemez. Bu esnada büyük ustaların teknik namına neler yaptıkları da hatırdta tutulmalıdır. Uyar, hikâyeye ediş tarzı konusunda titizdir. Doğru biçimi bulamamış hikâyelerin yazılmaması kanaatini paylaşır. Kendi zihninde malzemesi hazır olmasına rağmen biçimde tam karar kılamadığından, bazı hikâyeleri öylece beklettiğini dile getirir. Bu husustaki temel ilkesi, “yaşantıyı okura doğru aktaracak biçimi bulamadan yazma”nın sakıncalı olduğudur. Sözgelimi eserde, okura kimin ağzından konuşulacağı mühimdir. Kahramanın yaşını, dilini hesaplayıp yazmak lazımdır (Uyar, 2016: 1274).

Yazdıklarının, hikâyesini inanılır kılıp kılmadığı onun için önemlidir. Tekniği oturtmak ciddi iştir. Sonraki tasarruflar yine yazarın uhdesindedir. Her yazar hikâyesinde inisiyatif alır. Örneğin, Uyar, hikâyede, zamanı ve kişileri bir çerçeveye sıkıştırma yanlısı değildir. Kişileri serbest bırakır. Sıra dışı karakterler ortaya koymak ister. Onları öldürmek ya da intihar ettirmek istemez. Yazdıktan sonra da hikâye kahramanları üstüne konuşarak, okurları yönlendirebileceği endişesi taşıdığını ifade eder. Bunlar onun edebî üretimine dair paylaştıklarıdır.

Hikâyenin disiplin ve ayıklama yetisi gerektirdiğini belirten sanatçı, çok sıkı bir özenet olmanın mükemmel ürünler ortaya konamayacağına kanidir. Çağdaş hikâyeci, hikâyenin her ögesine dikkat kesilir. Dramatik gerilimi esas aldığı süreyi ustaca kullanır. Bilhassa aydınlanma anı önemlidir; zira hikâye zamanı, ona göre ileri ya da geri işler. Atmosfer, tempo, anlatıcı gibi unsurlar anlamlı bir mekanizma oluşturmalıdır. Modern hikâyede tipin değil, durumun önce geldiğini düşündüğünden, Uyar, kendi hikâyeciliğinde de tipleri değil durumları belirgin kılmaya uğraşır.

Yüzleşmeler'de, bir kurguyu nasıl ortaya koyabileceğini, işlem basamakları hâlinde örnekletir. (Uyar, 2016: 845). Önce atmosferi saptar. Ardından ayrıntıların bütünü içinde nasıl eritileceğini hesaplar. Hikâye içindeki dengeleri kontrol eder. Samimiyet ile nesnellik, tabiiyet ile uç noktalarda bulunuş uyumuna bakılır. Kurgu ete kemiğe büründürülür. Aydınlanma anının nereye denk geleceği düşünülür. Çizilen portreler akışa göre hareket etmeye başlar. Tomris Uyar'ın kendi kişisel yazım aşamalarını en basit formüle dönüştürdüğü satırlar ilgi çeker. O, hikâyelerini okuyanların bir değişim hissetmesini arzular. Ona göre hikâye, okura sorular sordurtmalı, sonra çözüme dair düşündürmelidir. Yazar, bunu çeşitli şekillerde yapabilir. Hikâyedeki gözlemi toplumsal eleştiri içerebilir. Hikâyedeki kahramanların monologlarıyla bir eleştiri yükseltilebilir. Muhtelif yollar denenebilir. *Somut Dergisi*'nde yer alan röportajında, bu minval üzere fikirlerini paylaşır (Uyar, 2016: 1263). *Milliyet Sanat*'taki bir röportajında ise aslında tüm hikâyelerinde toplumsal bir fon bulunduğunu, sosyal içeriği önemsettiğini bildirir. Özellikle *Güzel Yazı Defteri*'nde bunun bariz biçimde görüldüğü kanısında olduğunu dile getirir. Ne var ki Tomris Uyar'ın hikâyelerinin geneline bakıldığında, bahsettiği hususlara ne denli riayet ettiği sorgulanabilir; ancak bu, başka bir araştırmanın konusudur.

Uyar'ın günlüklerinde, kendi yazı macerasından kesitler sunduğu yukarıda kaydedilmiştir. Yazma temrinleri yapmanın önemi, uzun süre yazmayışın yeteneği körelteceği fikri *Günlerin Tortusu*'nda geçer. *Sesler, Yüzler ve Sokaklar*'da, *Milliyet Çocuk Dergisi*'ne hikâye yazarken ne denli zorlandığını itiraf eder. Yazmadan önce, hikâyenin içinde birikmesini bekler. Sezgileri uyanıktır. Yazma vakti yaklaştıkça, şakaklarında basınç oluşur. Etrafındaki her imgeden, her söz-

den etkilenir, hikâyesi için anlamlar çıkarır. Gece, yastığa başını koyduğunda hikâyelerle uyur. Hikâye, onun edebi üretiminde merkezdedir. Belki de bundan olsa gerek, son günlük kitabı olan *Yüzleşmeler*'de anlatım tarzı bir açıdan hikâyeyi andırır. Kitap okunurken, kişide, günlük kadar hikâyeye yakın bir tür okuduğu izlenimini de bırakır. Nitekim sanatçının kendisi de günlüklerinde hikâyemsi bir hava olduğunu reddetmez. Varlık Dergisi'nde çıkan bir söyleşisinde, günlüklerini, hikâye ve denemeye karışık bir tür olarak değerlendirmiştir (Uyar, 2016: 1267). Bu da hikâyenin, onun sanatında nasıl başat bir rol oynadığının kanıtıdır.

2.2. Günlük Türü Üzerine

Hikâye dışındaki edebî türler onun daha az ilgisini çeker. Bununla beraber çok erken yaştan itibaren çeviriler yapar. 1975'ten itibaren de günlük tutar. Uyar, günlüklerine bazen günce bazen de gündökümü der. "Günlük ve Gerçek" başlıklı yazısında, yazarın kişisel notlarının defterde kalan hâline günlük, yayınlanmış hâline de günce nitelemesinde bulunur (Uyar, 2016: 639). Bir söyleşide ise otuz beş yaşından beri yaşadıklarını kayda geçirdiğini, sonradan yazdıklarına bakarak, aralarından seçtikleri ile gündökümü tertip ettiğini bildirir (Uyar, 2016: 1277). Gündökümü demesinin sebebini, döküm ve seçme işi ile ilgili kılar. Bu tür, dolaysız bir edebî türdür ve yazarın iç dünyasını anlatır.

Günlüğe niye yöneldiğini ise yine günlüklerinde açıklar. Toplum hayatında karşılaştıklarını, şahitlik ettiklerine dair hissettiklerini, düşündüklerini paylaşma arzusu onu günlüğe yöneltmiştir. Kişisel olmakla birlikte toplum hayatını ilgilendiren hususlar, günlükte yer almalıdır ve günlük, onu okuyan kişiyi muhakemeye sevk etmelidir. Bu türün temsilcileri olarak, Uyar'ın en başta aklına gelen yazarlar ise Salah Birsal ve Oktay Akbal'dır.

Fusun Akatlı'nın *Hürriyet Gösteri* için yaptığı bir röportajda ise "Gündökümlerinin çıkış nedeni: 'Ben inciniyorum'dur. Okura, 'Sen de rencide ol, zedeleyen sen de incin!' demek istedim. Okur kızsın bana isterse, bu da bir tepkidir... Seçilen günler, benim sesimi yükseltmek istediğim günler değil, okurun sesini yükseltmesini istediğim günler. Kendi kızdığım şeyleri yazsaydım, bu bir nefret kitabı hâline gelirdi. Bazı şeyler ayıklanarak yazılıyor gündökümlerinde tabii. Hikâyeye farklarından biri şurada: Hikâyede, 'Bundan okura ne?' diye sormam. Gündökümünde soruyorum. Gündökümünde artık vazgeçilemeyecek şeyleri yazıyorum. Hikâyede ise vazgeçilebilecek bir şey olsa da benim paylaşmadan edemeyeceğim, edemediğim şeyleri. Böylece bir çılgılık hâline geliyor işte gündökümlerindeki ses." cümleleriyle konuya yaklaşımını özetler (Uyar, 2016: 1330).

Günlük yazmak için samimiyet, sahicilik lazımdır. Bununla beraber günlük yazmak demek, gizli hayatın esrarını faş etmek anlamına gelmemelidir. Günlük,

Uyar'ın ifadeleriyle “yaşam şipşakları” ya da “içtenlik ticareti” değildir. İnsan, yazar olacağına diye anılarını hoyratça harcamamalıdır. Günlükte yalan bulunmamalı ama başkaları ile geçen özel anların da kamuya duyurulmasının ne kadar dürüstçe olduğu düşünülmelidir. Günlük türünde görünmeyen ama hesaplanması icap eden bir iç denge olmalıdır. *Sesler, Yüzler, Sokaklar*'da, 9 Ocak 1976 tarihi altına Uyar şunları kaydeder (2016: 116 – 117):

“...insanların yaşamlarıyla geçinmek, onları yazıda hammadde olarak kullanmak yaratmıyor çağımız yazarına. Hele gündökümü yaparken... Çünkü öyküde olan sanatsal değiştirim, gündökümünde başvurulacak bir yol değil. İster istemez o olayı, o günü yaşadığı gibi yazacaksınız... Burada bir açmaz çıkıyor karşınıza. Yazıyı ilginç kılabilme adına kötü geçmiş bir akşamı, bir kavgayı, eski bir aşkı ele verecek misiniz, vermeyecek misiniz? İçtenliği nereye kadar zorlayabilirsiniz? Okura karşı dürüst davranmaya çalışırken, yaşamınıza katılmış üçüncü kişilere karşı dürüstlüğünüzü, gönül borcunuzu savsaklayacak mısınız?

Kendi adıma bu ikinci türden ilginç bir yazar olmaktansa, hiç yazmamayı yeğlerim. Dostlarımla yanındayken, ‘Acaba şunu anlatacak mı? Nasıl anlatacak?’ gibisinden kaygılara kapılmalarına katlanamam. İçtenliğin geniş bir bağlam içinde ele alınması gerek; evrende, yazarla karşısındaki okurundan başka kimse yokmuş gibi teke-tek bir içtenlik söz konusu olamaz.

Gündökcümsünü bekleyen bir başka tehlike de yazacağını düşünerek gününü yaşaması. Giderek ancak yazabildiğini, yazmayı düşündüğünü yaşayabilme gibi tek-tip bir yaşam biçimi getirebilir. Yazdığımız için yaşamıyoruz ki. Öyle olsaydı vezir olurduk, yazar değil.”

Profesyonelce günlük yazmak, kolay değildir. Yazar, neyi yazıp yazmayacağını tespit etmelidir. Uyar günlüğünü hangi maksatla kaleme aldığını, sınırlarını nasıl koyduğunu açıkça belirtir. Günlükte de hikâyede olduğu gibi yazarın kendini tekrara düşmemesi gerektiğini düşünür. Günlüğünü yazarken özeleştiri getirmeye gayret eder. Günlük türünün kurguya elverişli olmayan izlenimleri depo edilebilmesi, bir yazar olarak onun günlükten hoşlanmasını sağlar. Ayrıca, günlüğün bir çeşit bilinçaltı temizliği yaptığı düşüncesi, onu rahatlatır. Sanatçının günlükten sonra üzerinde durduğu bir başka edebî tür ise çeviridir.

2.3. Çeviri Türü Üzerine

Altmış civarında çeviri kitabı olan sanatçı, dilimize; Edgar Allan Poe, Francis Scott Key Fitzgerald, Lewis Carroll, Antoine De Saint Exupery, Flannery O'Connor, John Steinbeck, Henry Miller, Doris Lessing, John Berger, Octavio Paz, Vladimir Nabokov, Lillian Hellman, Gabriel Garcia Marquez, Will Heinrich, John Dos Passos, Virginia Woolf, William Styron, Roald Dahl, Julio Cortozar,

Jorge Luis Borges, John Cheever, Joe Orton, Nathanael West, James Agee, Peter Ackroyd, Richard Klein, Tennessee Williams, Pablo Neruda, Patricia Highsmith, Juan Rulfo, E. L. Doctorow'dan başta roman olmak üzere hikâye, deneme, şiir türlerinde pek çok eser kazandırır. Bunların yanı sıra aslı Rusça ya da Latince olan fakat İngilizce tercümelerinden Türkçeye kazandırdığı kitaplar da vardır. O, Virginia Woolf'un yazdıklarını Türkçeye çeviren ilk kişidir.

Sanatçı İngilizceyi erken yaşta öğrenir. Fransızca ve Almanca da bilir ancak diğer dillere İngilizce kadar hâkim olmadığını söylemekten çekinmez. Çeviriye, Türkçeye olan vukufiyetini artırmak için başlar. Yazma ideali, onu Türkçesini tahkim etmeye yöneltmiş, çeviriye de aslında yazarlığın gereksinimleri dolayısıyla başlamıştır. Uyar'a göre çeviri, Türkçeyi ilerletmenin bir yoludur çünkü başka bir dünya ile temasa geçilmektedir; yeni fikirler ve kavramlar söz konusudur. Kaynak zenginliği artar. Hikâye yazmadan çok daha önce çeviri yapmasını, dildeki yetersizliğini aşma çabasıyla açıklar. Daha sonraları ya da başka deyişle, yaşı ilerledikten sonra ise çeviriye, dış dünyadan kaçmak ve ruh sağlığını korumak için yaptığını ifade eder. Diğer cephesiyle de çeviri, sosyal olumsuzluklardan kaçış için bir meşguliyet olmuştur.

Ortaokuldayken Agatha Christie ile temrinler yapar; fakat ilk ciddi tecrübesi, kendisi gibi hikâye yazarı olan Poe'dur. Uyar, kimin eserini çevireceğine dair ölçüler koymuştur (2016: 1402 – 1403):

“Kendin de bir yazarsan, yazı yazıyorsan, özellikle öykü yazıyorsan daha çok dili veya dünya görüşü kendine yakın olan yazarları yeğliyorsun... Ya da kendi dilinde çok büyük atılımlar gerçekleştirmiş yazarları çeviriyorum... Dünya görüşüme çok zıt ya da öykü anlayışı, daha genelleyerek öyküleme anlayışı diyelim, benimkine zıt olan yazarları çevirmeyi de gereksiz bulurum.”

Daha önce çevirisi iyi yapılmış bir kitabı, tekrar Türkçeye çevirmesi isteniyorsa, bunu reddettiğini bildiren sanatçı, şayet bir çeviriye kalkışacaksa, belli bir hazırlık safhası içine girdiğini dile getirir. Mesela Latin Amerikalı yazarlardan çeviri yapılacaksa, önce onların kitaplarının İngilizcedeki farklı çevirilerini inceler. Mesela Puşkin'den çeviri yapacaksa, İngilizce haricinde, bir de ikinci, üçüncü dildeki çevirisini gözden geçirir. Marquez'i çevirecekse, çeviri yönteminin oturması için öncelikle onun edebiyat hakkındaki görüşlerini okur. Özel bir muhitin insanları ve onların literatürü söz konusuysa, bunu Türkçeye çevirmek için kültürü, jargonu araştırır. Mesela suç mahallinde yaşayıp uyuşturucu kullanan insanların kullandığı dil, bilinen dilden farklıdır. Bilimle edebiyatı telif etmiş ve yüksek kültürünü artık günlük dile dönüştürmüş bir yazarın dilini Türkçede yeniden canlandırmak da zahmetlidir. Türkçedeki terimlerle günlük dili bir araya getirip böylesi bir eseri çevirmenin ne denli külfetli ve maharet gerektiren sancılı bir iş olduğu tahmin edilebilir. Çevirmen için bunlar önemlidir.

“Çeviri Uğraşı” başlıklı yazısında, en zor çevrilenin oyun metinleri olduğunu belirtir. Sözlüklerle geçirdiği vakti anlatır. Anadilinin imkanlarını keşfetmek için çeviri elverişli bir sahadır.

Uyar, çevrilecek her metin yazarı için ayrı bir üslup kullanılmasından yanadır. Dönem, yazar, dil meseleleri, söyleyiş nüansları üzerine düşünür. Bu bağlamda dile getirdikleri mühimdir:

“...düşünsene, Scott Fitzgerald ile Yakup Kadri aynı dönemde yaşamışlar. Ben Fitzgerald’ın İngilizcesini Yakup Kadri’nin Türkçesi ile çeviremem ki. O yüzden her yazar bana bir şey getiriyor... Tabii ki yapıları çok farklı iki dil söz konusu. Takılar, kökler çok farklı... Sözelimi James Joyce çevirirken içine ‘val-lahı’ gibi bir şey konamaz. Konulursa James Joyce olmaz. Ben çevirmeden önce o yazarın resmine bakıyorum. Dostlarına, girdiği çevrelere, girdiği barlara, kahvelere, giyimine bakıyorum. Buradan yazarı Türkçede nasıl bir dile oturtabileceğimi düşünüyorum. Mesela argo konuşur mu konuşmaz mı?” (Uyar, 2016: 1337).

Bir başka yerde ise çeviride nelere dikkat ettiğini şöyle açıklar:

“Bir yazarı çevirirken ilk kaygın, o yazarın kendi dilinde ne yapmak istediğini iletebilmektir. Anlatım tazeliği peşinde midir yazar? Yeni biçimler mi denemektedir? Yoksa geniş halk yığınlarına tez elden ulaştırmak istediği bir bildirisi mi vardır? Anlatım kaygısını öne alan bir yazarı aktarırken, onun kurmak istediği dünya havasını bütünleyen imgelere bağlı kalmaktır amacım. O dünyanın sözcüklerini aramak, seçmek, günümüz Türkçesinde tam karşılıkları yoksa yeni sözcükler yaratmak.” (Uyar, 2016: 1259 – 1260)

Türk Dili Dergisi’nin çeviri için derlediği özel sayıda, çevirirken kelimelerin ince ayrımlarını kenara not ettiğini, bunu kendine has bir yöntem bellediğini söyler. Mesela ihmal kelimesi yerine, “erteleme, gecikme, geciktirme, savsaklama, tavsatma, boşlama, ilgi göstermeme, yakınlık esirgeme, unutma” ifadelerinden çok daha uygun olanı hangisi ise onu seçer. (Uyar, 2016: 1532)

Çeviri türünü en başından itibaren bir yetkinlik meselesi gören sanatçı, çevirinin yazara ve edebiyata neler kattığını bilir. Çeviri yapacak yazarda dil hâkimiyeti şarttır. Henüz yolun başında olan bir çevirmenin Virginia Woolf çevirisine kalkışmasını, Tomris Uyar, doğru bulmaz. Çevirmen önce yol almalıdır. Eserler arasında geçirilen yıllarla olgunlaşmalıdır. Belki de yukarıdan beri ifade edilen kaygıların sonucu olsa gerek, sanatçı, kendi eserlerinin yabancı dile çevrilmesine gönüllü değildir. Üslubunu, sesini, çeviride yitiren bir yazar olmaktan endişelenir. Uyar’ın çeviri anlayışına göre, eseri çevrilecek yazar, çevirmene emanet edilmiştir. Bu anlayış, onun zihnine, çevirinin üst düzey bir bilinç istediği konusunda pekişmiş bir kanaat yerleştirir. Çeviri hakkındaki görüşleri, çevirdiği yazarları sıraladıktan sonra söyledikleri, çeviriyle uğraşacaklara yol göstericidir:

“Kimi yazarları Türkçeye çevirmek, kendim birşeyler yazıyormuş gibi mutluluk veriyor bana, anlatılmaz bir doygunluk bu. İyiliğinden kuşku duyduğum bir öyküyü yayımlamaktansa, değerine yüzde yüz inandığım bir kitabı hemen çevirmek!.. Çünkü çeviri de edebiyat savaşının bir parçası. Benim için her şeyden önemlisi – kişisel tutkular, hırslar ötesinde – yetkin edebiyatın yaygınlaşması. Böylece dil bilmenin borcunu da okura ödemiş oluyorum. Şimdiye kadar hep bana ‘emanet edilen’ yazarlardan yapıtlar çevirmeye çalıştım. Nathanael West, Virginia Woolf, Saint Exupéry... Duygumu şöyle açıklayabilirim: Bu yazarlar, Türkçe dediğimiz geniş alanda, benim sorumluluğumdaydılar belli dönemlerde. Onları Türkçeye çevirirken ense çekilmesinden mide ağrısına kadar bir sürü belirti yaşadım. Yorgun düştüğüm, sözcük bulamadığım, küfrettiğim anlar oldu.” (Uyar, 2016: 178 – 179).

Sanatçının çeviri konusundaki hassasiyeti açıktır. Kelime tercihindən, mizanpaja dek çevirilerine ne denli özen gösterdiğini zaten günlüklerinde ve söyleşilerinde dile getirir. Uyar edebiyat söz konusu olduğu vakit son derece duyarlıdır; tüm inceliklere dikkat eder. Aşağıdaki kısımda ise onun edebiyat eleştirileri ve yine bu hususta sergilediği duyarlılık ayrıntılı olarak ele alınacaktır.

3. Edebiyat Eleştirilerine Dair

Tomris Uyar’da edebiyat eleştirisi dil, ideoloji ve etik hatlarından ilerler. Dil ise yalnızca edebiyatın zemini değildir. Sanatçı için dil, milliyetle özdeştir. Yaşadığı yerde Türkçe konuşulması, onun için hayatidir. Sırf bu yüzden uzaklara gitme imkânı varken gitmemiştir. Türkçe konuşulmayan yerlere göçmesini, yazarlığının da sonu gibi düşünür. Yazmayı varoluş gören sanatçı, dili de varoluşu ifadenin baş koşulu olarak değerlendirir. Başkaları bir yabancı dili öğrenmek için çeviriye yönelirken, o, Türkçenin potansiyelini ve zenginliklerini idrak için çeviriye yönelir. Yetkin bir yazar, dilinin sınırlarını, kıvraklığını bilmelidir.

Uyar, Türk halkının konuşma diline kulak kesilir. Yollardaki tabelaları okur. Sloganları dinler. Bir lahmacuncunun koluna taktığı sepete, “Seyyar Kebap Salonu” yazması, onu etkiler. Gündelik hayatın içinde, basite sığdırılan “yaman” bir dil becerisi bulur. Görüp işittiklerinde, nesillerden intikal eden bir beğeni, mizah vardır ve bu da ona göre, halkın gelişmiş bir dil yeteneği olduğuna işaret eder.

Uyar, bir ülkedeki dilin, güncel eğilimlerle şekillendiğine kanidir. Türkiye özelinde, siyasetin panoramasının Türkçeyi de etkilediği görüşündedir. 50 ve 60’lardaki Öztürkçeciliğin yirmi yıl ardından, dilde sanki Osmanlıcaya dönüldüğünü düşündüren emareler bulur. Bu ise istikrarsızlığın resmidir. Bir dil istikrar bulamazsa; bir tasfiyeye mahkûm edilir, bir geçmişe dönülürse; yeni yetişenler belli bir dil ve edebiyat formasyonu edinemez. Dil aynı zamanda sosyal bir

enstrümandır. Televizyonlardan, radyolardan yapılan yayınlar, halkın günlük konuşmasını da değiştirir. Türkçenin tınısı ecnebileşirse ya da Türkçe yalnızca iletişim aracı sayılırsa, büyük hatalara düşülmüş olur. Öğretimin seviye kaybetmesi de tehlikelidir. Sanatçı dile dair konjonktüre, Türkçenin karşılaştığı tehditlere dikkatleri çeker. Dil kirliliğinin yaşanmadığı, dilin istikrarlı biçimde genç kuşaklara aktarıldığı, dile dair sabit değerlerin yerleştiği bir ortamda, edebiyat da verimli hâle gelir. Kolektif bilincin oluşması, estetik paradigmanın oturması, kanonların doğup gelişmesi önce, Türkçe zemininde yaşanacaklara bağlıdır. Dolayısıyla Uyar'ın dikkati yerindedir.

Edebiyat, Tomris Uyar için zenginleştirici bir dinamiktir. O, bir insanın yaşamına sığmayacak kadar çok “dünya ve kişilikte yaşama olanağı” sunmasından dolayı edebiyata tutkundur. Üstelik edebiyat büyüleyicidir. Yazarlar ve eserler, okurlarla beraber yaşlanır. Yıllar içinde hepsi yeni özellikler kazanır. Tüm bu değişime rağmen edebiyat, kişiyi yalnız bırakmaz (Uyar, 2016: 705, 724). Ödün vermedikleri bir dünya görüşleri, hayat perspektifleri vardır. Onlar hep aynı zenginlik ve büyüleyicilik içindedir.

Sanatçı, edebiyata saygı duyan toplumların medeni ve ince beğeni sahibi olduğunu bir örnekle açıklar. Hemingway ile Fitzgerald, Balzac'ın kitabında geçen bir katedralin, gerçekte var olup olmadığı konusunda iddialaşır. Hemingway romanda bahsedilen katedralin o kentte olmadığını, Fitzgerald ise aksine tam da yazıldığı gibi orada olduğunu söyler. Münakaşa neticesinde ikili, kalkıp Fransa'ya gider. Gittiklerinde, katedrali yerinde bulurlar fakat Hemingway konunun peşini bırakmayıp araştırır. Sonradan belediye başkanından işin gerçeğini öğrenirler: Şehir bir süre önce restorasyona girmiştir. Restorasyonda görev alan genç mimarlar, edebiyata meraklıdır. Balzac'ın romanında geçen katedralin şehirde olmayışına hayıflanarak, romandaki tasvirleri esas almış ve anlatılan yere, romana sadık kalarak bir katedral inşa etmişlerdir. Uyar, “Gerçek yaşamın edebiyata öykünmesi”nin göz yaşartıcı bir örneğini sunduğunu belirterek, başka toplumlarda sanata ve sanatçıya böyle değer verildiğini dile getirir (Uyar, 2016: 505).

Türkiye’de edebiyat, edebiyat eleştirisi toplumun oldukça sınırlı bir kesiminin ilgisini çeker. Uyar bilhassa kendi yakın çevresi için konuştuğunda, edebiyat eleştirisinin güç bir iş olduğundan dem vurur. Eli kalem tutan insanların oluşturduğu küçük bir çevrede, kim eleştirilse ya tanışılan biri olacaktır ya da bir başka yakının tanıdığı çıkacaktır. Kendiliğinden bir otosansür doğar. Kısacası, eş dost çevresinde, eleştirinin önüne samimiyet engeli çıkar. “Canım zaten şunun şurasında kaç kişiyiz?” tarzındaki cümlelerle, profesyonelliğin önü en başta kesilmektedir. Bunda da yetişme tarzının, toplumun gelenekselleşmiş birtakım koşullarının payı fazladır. Olumlu eleştiri getirildiğinde, taraf tutulduğu; olumsuz eleştiri getirildiğinde ise acımasız olunduğu veya kıskançlık edildiği yorum-

ları yapılır. O yüzden eleştirmen, düşüncelerini yazmak yerine işi dedikoduya döküverir. “Fiskos etmeyi yeğler” (Uyar, 2016: 398). Sanatçı bu hususta daha da ileri giderek, yayınevi idarelerinin, sanat mecmualarına ait büroların dedikodu yuvasına dönüştüğünü söylemekten sakınmaz.

Kimisi de kendisinin eleştirilmemesi için bir başkasını eleştirmez. Ortada eleştiri yapılacak bir konu olmasına rağmen görmezden gelmeyi seçer; kendince tarafsız kalır. Uyar'ın tecrübe ettiği bu handicap göz ardı edilecek gibi değildir. Türkiye’de eleştirel düşüncenin yeterince gelişemeyişiyse, sanatçının tespitleri arasında bağ kurmak zor değildir. Buna mesleki uzmanlığın genel kabulünde yaşanan kültürel gecikme de eklenebilir. Kültürel kavramlar ve normlar, ilgili çevrelerce dahi tam manasıyla benimsenmemiştir. Eleştiri yerine fiskosu yeğlemek, işte bu kültürel dizgenin, edebî mahfillere yerleşemeyişinin sonucudur. Hâlbuki olgun bir yazar, olumlu eleştirideki teşviki görür; olumsuz eleştiriye ise göğüslemeyi bilir. Uyar, olması gerekenle, mevcut olanın arasındaki farkın altını çizer.

Türkiye’deki edebiyat ortamını zayıf bulan sanatçı, ortaya konan bir eseri kimin, nasıl değerlendirip eleştireceği konusunda kuşkular taşır. Evvela okuyan kişi sayısını az bulur. Sonra değerlendirmeyi yapacak isimler de az çok bellidir. Yalnızca birkaç isim sesini duyurabilmektedir. Onların yapacağı değerlendirme de bir çeşit grup içi kritiği gibi olacaktır. Aynı kültürel çemberde yer alan isimlerin birbirini değerlendirmesi bir nevi kültürel çoraklaşmadır. Uyar, bu durumu kısırlık olarak niteler. Aslında teşhisi isabetlidir fakat edebiyat dayanışması adına bu kısırlığı sürdürmek gerektiğini hisas eden cümleleri, okuyucuyu muhakemeye sevk eder. “Azala Azala” başlığı verilen yazıda, “Konu, ister istemez belli adlar çerçevesinde düğümleniyor, onlar da üçü beşi aşmıyor. Üründen yana bu kadar bereketli, ürün üstüne düşünmede bu kadar kısır bir ortam gerçekten ürküntü veriyor kişiye! Ne gariptir, bu kısırlık dost çevrelerine de sıçradı. Azala azala yaşıyoruz. Öyle ki dostluk ettiğimiz, sevdiğimiz kişiler, zaten işlerini sevdiğimiz yazarlar, eleştirilerini benimsediğimiz, önemseydiğimiz eleştirmenler. Anlaşılan uzun bir süre kısırıldığımız çemberi savunarak birbirimiz üstüne yazmak zorunda kalacağız. Azala azala... Çünkü hizip değil bu sanıldığı gibi, zorunlu bir dayanışma ve edebiyat adına.” cümleleri ile dar bir kapsamda edebiyat faaliyeti yürütülmesini onaylayıcı bir yaklaşım sergiler (Uyar, 2016: 469).

Uyar'ın *Papirüs Dergisi*'ne yazdığı bir yazıda ise sanatçı denildiğinde, yalnızca “solcu sanatçı”yı anladığını belirtmesi, kayda değerdir. Ona göre, “sanatçıların adı edilebilenleri çoğunluk solu tutanlardır”. “Artık adlarla ve örneklerle konuşmanın vakti geldi, yoksa bu kargaşadan kurtulamayacağız” diyen Uyar, kimleri sanatçı olarak kabul dairesinde gördüğünü açıkça beyan eder (Uyar, 2016: 1013).

Yukarıdaki ifadelerinin üstünde durmak gerekir. O, yazı ve eleştirilerine değer verdiği isimleri zaten günlük ve söyleşilerinde zikreder. Bu isimleri kendine yakın

görür. Edebiyata yaklaşım biçimleri, ortak dünya görüşleri bu yakınlığın nedeni-
dir. Nitekim sanatçı çeviri yaparken bile kendi ideolojisine yakın bulduğu yazarları
çevirdiğini açıkça belirtmiştir. Dolayısıyla bu değerlerin kapsamı ve doğrultusu,
onun sanatının mihveridir. Beğendiği ve güven duyduğu bir sanat çevresi vardır.
Onlarla beraber yürütülecek bir edebiyat faaliyetini takdir eder. Bu esnada kendili-
ğinden bir kültürel çeper meydana gelir. Yazdıklarında, kendine yakın bulmadığı
çevrelerin isimlerinin ve eserlerinin geçmeyişi, oluşan bu çeperle ilgilidir. Bu yüz-
den Tomris Uyar'ın başka edebî zümrelerle, başka yaklaşım biçimleriyle arasında
bir mesafe bulunduğunu söylemek büyük bir iddia değildir.

Aslında sanatçı bu noktada ikircikli bir tutum içindedir. *Günlerin Tortusu*'n-
da, 1982 yılı 6 Şubat'ında, “Keşke sağlam bir muhafazakarla tartışabilsem de ko-
numumu belirlesem, şu kendinden menkul değerler piyasasındaki yerimi, dün-
ya görüşümle aldığım yolu bir ölçüte vurabilsem.” der ve devamında, edebiyat
sahnesinde sadece kendine biçtiği değerle yer almanın onurunu yaraladığından
dem vurur (Uyar, 2016: 327, 331). Başka kültürel ve edebî mihenklerin de olduğu-
nu ve sanatçının başka sınamalardan da geçtikten sonra hakiki değerinin tespit
edileceğini öngörür. Edebiyatta niteliği bulmak adına herhangi bir kültürel blo-
kajdan uzak kalınması gerektiğini anlatan bu sözleri, onun duyduğu bir özlemi
de yansıtır; fakat bundan dört yıl sonra, nitelikli edebiyatın, eleştirinin ancak
kendi kültür ve sanat çevresinden yükselebileceğini ifade edişi, görüşlerindeki
çelişkiyi gözler önüne serer.

“Dost çevrelerinde” yürütülen eleştirilerin edebî düzey, nesnellik, verimlilik,
profesyonellik açılarından sakıncalar içermesi kuvvetle muhtemeldir. Yine bu
yaklaşımla tertip edilen periyodikler, özel sayılar hakikaten kültür ve edebiyat
adına çığ bir görünüm arz eder. Uyar'ın 1986'da fazla derinlere inmeden kastet-
tikleri, Türk edebiyatının genel bir problemidir.

Uyar, edebiyat camiasında “biz ve onlar” şeklinde bir ayrım yürütüldüğünü
açıkça kaydeder. Genel olarak edebî kadrolar zaten yetersizdir. Tatmin edici eleş-
tiriler bulmak güçtür. Bakış açıları dünya görüşlerinden, kuşak değişikliklerin-
den kaynaklanan farklar arz eder. Bir de Türkiye'de edebiyat sahasında terimle-
rin oturmuyışı, anlaşmazlığı artırır. Halbuki çoğu kez anlatılan öz aynıdır; fakat
herkes kendi görüşünü başka başka sözlerle aktarmaya uğraşmaktadır. Kültürel
bütünlüğe ulaşılamamıştır.

Sanatçı, Türkiye'de genel bir yanılgı olarak, verimliliğin sayfa sayısına ba-
kılarak ölçüldüğünü söyler ve buna tepki gösterir. O, edebiyatta önemli olanın,
inandırıcılık olduğunu savunur. Yazar çok içten olsa da inandırıcı olamadı-
ğı takdirde, eseri yetersiz, başarısız bulunabilir. İndandırıcılık önemlidir; çün-
kü aksi olması hâlinde, eserdeki her unsur kıymetini kaybedip, birden detaya
dönüşebilir. Sanatçının bu konudaki fikirleri, Tolstoy'un, bir sanat eserinin en

önemli özelliğinin, gerçekçiliği olduğu hükmünü akla getirir. Tolstoy, sanat eserini yargımlarken üç hususa baktığını söyler. İlki içeriktir. İkincisi biçim ve estetik meselesidir. Üçüncüsü ve asıl önemseddiği ise gerçekçiliktir. Gerçekçilik, eserle sanatçı arasındaki bağla ilişkilidir. Bu bağ ne denli gerçekçi ise ve yazar, okuruna sunduğuna kendisi ne kadar inanıyorsa, eser de o kadar başarılı olacaktır. “Bu son özellik, daima bana bir sanat eserindeki en önemli özellik olarak gözükmiştir. Bu gerçekçilik, sanat eserine güç verir ve onu etkileyici kılar.” diyen Tolstoy (2000: 51), gerçekçiliği inandırıcılıkla aynı bağlamda alır ve inandırıcılığı kuvvetlendirmenin niteliğine atıfta bulunur. Tomris Uyar’ın savunduğu fikirle Tolstoy’un atfının bağdaşması, sanata odaklanan zihinlerin belli noktalarda evrensel bir uzlaşmayı yakaladığına delalet eder.

Uyar, edebî eleştirinin dürüst ve tutarlı olmasını ister. Bu yüzden eleştirirken, kendisine de başkalarına da aynı ölçütleri uyguladığını söyler. Eleştirmenlerin eser hakkında, “Bence güzel” deyip su götürür cümleler kurmasını tasvip etmez. Uyar’ın edebiyat perspektifinde eleştirmen önemli bir yer tutar. Ciddi bir eleştirmen, önce ölçü ve tercihlerini mantıklı biçimde izah edebileceği bir kitap ortaya koymalıdır. Örneğin, Yaşar Kemal’le Aysel Özakin’i bir arada nasıl sevebilir ve değerlendirebileceğine insanları ikna etmelidir. Aksi takdirde kitaplar üzerine yazmakla, yalnızca bir kitap tanıtımcısı olur ve ötesine geçemez. (Uyar, 2016: 1192)

Eleştirmen nesnel ve serinkanlı biçimde eserin anatomisini incelemelidir. Onun niye var olduğunu, özelliklerini, fark edilmesi gereken inceliklerini açıklayabilmelidir. Basmakalıp cümlelerle konunun geçiştirilmesi, eleştirmenin özsaygısına dair Uyar’ı düşündürür. Edebiyatı öğretme niyetinde olanlar, bir eserin kaç türlü okunabileceğini, anlam katmanlarını nasıl belirleyeceğini muhataplarını da tartışmaya katarak anlatabilmelidir (Uyar, 2016: 898). Bu noktada, yazdıklarından yola çıkıldığında, Uyar’ın edebî ve toplumsal bağlamda değerlendirmeler yaptığı belirtilmelidir. Tahsin Yücel, edebiyat eleştirisini en genel hâliyle ikiye ayırır. İlki, Uyar’ın yaptığı gibi eseri, “kendi dışında kalan verilere: döneminin yazınına, diline ve töre kurallarına, çağdaşı ya da öncülü olan başka yapıtlarla yakınlık ve uzaklığına, tarihsel koşullara, yazarının yaşamına... vb. göre değerlendiren yaklaşımdır”. Yücel buna dış eleştiri adını verir. İkincisi ise eseri iç dinamikleriyle ele alan iç eleştiridir (Yücel, 2017: 10). Uyar, ikinci tipteki edebî değerlendirmelere hiç yönelmemiştir.

Sanatçı hem yazar hem de donanımlı bir okur olarak, edebî metinlerin doğası üstüne muhakemeler yürütür. Mesela edebiyatta etki konusuna dair dile getirdikleri ilgi çekicidir. Bir toplantıyı, düğünü olduğu gibi sunmaya etkilenme denebilir mi? Edebiyatı etki nedir? Örneğin mitolojiyi güncelleştirmek etkilenme kapsamına girer mi? Önceki yazarlarla ortak anlatım teknikleri kullanmak, etkilenmek midir? Bu gibi sorular, Uyar’ın zihnini meşgul eder. Herkesin ortak

hatırası olan hadiseleri veya metinleri pek de değiştirmeden nakletmek, Uyar'a göre olumsuz eleştiri gerektirir. Malzemeyi kullanma biçimi mühimdir. Yazarın kendine has tarzı olmalıdır. Özgünlük zamanla yetkinlik de kazandıracaktır. Yetkin bir yazar ise devamlı olarak kendini kritiğe tutmalıdır. Uyar bu konuda epey titizdir. Senelerdir değişmez bir okur kitlesi olduğunu belirten sanatçı, yetkin bir yazar olarak bundan memnuniyet duyar. Okur kitlesinin genişlemesi veya daralması, yazarı düşündürmelidir. Yazar niye beğenildiğini veya okurlarınca terk edildiğini iyi saptayabilmelidir. Hangi yazısının insanları cezbedtiğini, neyin onu itici kıldığını temyiz edebilmelidir. Hatta o, birden popülerleşmesi hâlinde, kendinden bile kuşkuya düşeceğini bildirir. Tanpınar'ın bile okunmadığı bir ortamda, bir yazara artan teveccüh varsa, bunun nedenleri üstünde durmak icap eder. Ani şöhret de sorgulanmalıdır. "Hangi iktidarın döneminde ünlü oldum ben? Neden? Bu yükselişimi neye borçluyum?" sorularını edebiyatçıların kendilerine sorması gerektiği fikrindedir (Uyar, 2016: 829). Uyar'ın bu yaklaşımı politik bulunabilir. Bu da sanatçının ideolojik rezervleriyle ilgilidir.

Uyar, yazar ve okur ilişkisine dikkat çekerken, yazma işini değerli kılanın okurlar olduğunu beyan eder. Hatta "bir yazarın ne yapmak istediğini kendisinden daha iyi anlayabilen" okurları olduğu iddiasındadır. Bir okurunun sırf kendisine direnç aşıladığı için onu okuduğunu söylemesi, Uyar'ı duygulandırır. Sadece bu sebebin bile yazmaya yeterli olduğunu dile getirir (Uyar, 2016: 31 – 32).

Yazar ya da okur kimliği ile bir metni okumanın farkları bulunur. Uyar bu farkı açıklamaya yönelir. Buna göre bir tarafta yazarların yazarları, diğer tarafta ise okurların yazarları yer alır. Yazarların yazarları farklıdır çünkü onlar yazdıkları ile kendileri gibi yazar olan sanatçıları besler. Yetiştiricilikleri, derinlikleri, boyut açabilmeleri bilhassa sanatçıları etkiler. Onların bu etkileri, başka yazarlarda erir, başka kalemlerin mürekkebine nüfuz eder. Normal okurların bahsedilen bu nitelikleri keşfetmesi kolay değildir ve Uyar zaten sıradan okurdan böyle bir beklenti içine girmez. Okurların yazarları ise sanatçılar için bir süre sonra nefes tıkayıcı olabilmektedir. Onlar alışıldık kalıplar etrafında döndüklerinden belli yöntemler, anlatım biçimleri ile yetinir. Dünya edebiyatından Rhys'i, yazarların yazarlarına; Simmel, Hailey ve Robbins'i ise okurların yazarlarına örnek olarak verir. Sözelimi Sevgi Soysal'ı hem yazarların yazarı hem de okurların yazarı olmakla niteler. (Uyar, 2016: 57 – 58).

Tomris Uyar'ın edebiyat ödüllerine karşı yaklaşımı, o hayatta iken çok konu edilmiş bir husustur.* Edebiyat ödülleri meselesinde hassastır. Ödülü kimin, niye

* Uyar'ın da idrak ettiği bir dönemde, edebiyat ödüllerine başka yazarların da bakışı dikkat çeker. O dönemki gazetelerde Semih Gümüş, Attila İlhan konuya dair kalem oynatmış ve çeşitli adaletsizliklerden bahsetmişlerdir. Bu konuda kitaplaşmış bir örnek olması hasebiyle Attila İlhan'ın Hangi Edebiyat isimli eserinde geçen "Edebiyat Ödülleri Nasıl Verilir?" başlıklı yazıya bakılabilir. Bkz: Attila İlhan, Hangi Edebiyat, İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2002.

verdiği sanatçı için önemlidir. Her değerlendirme jürisinde görev almaktan yana değildir. Ayrıca okuduğu kitapların kusurlarla malul oluşunun da sınırlarını yıpratmasını istemez. Üstelik seçici kurulda yer almasına rağmen şerh düşme hakkının tanınmaması onu öfkeliendirir. Beğenmediği bir esere birincilik verilmesine içerler. Ortalamanın altında kalan kitapların fazlalığı, bunlara yöneltilecek tenkide müsamaha gösterilmeyişi, jüri ücretlerinin sembolik düzeylerde seyretmesi Uyar'ın edebiyat jüri ve ödüllerine karşı gittikçe mesafeli bir tutum takınmasına yol açmıştır. O, 1975'te TDK Çeviri Ödülü'nü, 1980 ve 1987'de Sait Faik Hikâye Ödülü'nü iki kez kazanmış bir yazardır. 1986 – 1987 Avni Dilligil Tiyatro Ödülü'nü elde eder. 2002'de Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'nü alır. Yine aynı sene, Dünya Kitap Ödülleri'nde Yılın Telif Kitabı Ödülü'nü almıştır. Ödüllere alışık bir yazar olmakla beraber, 1987'de, Haldun Taner Hikâye Ödülü'nü reddeder. Şahsen katılmadığı bir yarışmanın birincisi olmayı etik bulmaz. Onun bu durumu, edebiyat çevrelerince uzun süre konuşulur. Uyar, edebiyata profesyonel yaklaştığı için, işin getirisinin altını çizmeyi ihmal etmez. Bu tip ödüllerin maddi kazanç boyutunun yok mesabesinde oluşu ve okur kitlesinin yaygınlaşmasına tam manasıyla hizmet edemeyişi, onun eleştirdiği hususlardır. Zamanla edebiyat ödüllerine soğukluğu artar. Hatta bunca ödül almış biri olarak, ödül sistemi-ne karşı olduğunu belirtir. Genç yazarları ödüller konusunda uyarır. Ödüllerin, genç yetenekleri ipotek altına almasından endişelenir. Onları ısmarlama eserleri yazmaya sevk edebileceğinden kaygı duyar.

Ona göre edebiyatçılık bir meslekse çalışma şartları, ödülleri, genel sistemin işleyiş mantığı bir düzen içermelidir. Günlüğünde içini döktüğü şu satırlar, Türkiye'de edebiyatı seven ve onu iş kolu olarak değerlendiren kişilerin serzenişini yansıtır:

“Edebiyat bir meslekse, aylığı ya da parça başına ücreti, çalışma koşulları belli bir meslek olmalı. Üstelik, anlayışsız bile sayılamayacak kadar kayıtsız yayınevi yöneticileri ile konuşmaya çabalamak, gönül verdiğin bir kitabı onların ayağına götürüp yanıt beklemek, çok daha onur kırıcı değil mi?.. Bazen hepten unutmak geliyor içimden; yazmayı da, yazı üstüne düşünmeyi de. İşgüzarlık gibi oluyor çabam. Ne yazık ki temel uğraşım yazmak...” (Uyar, 2016: 36).

Sanatçıya göre, edebiyat sahasında manevi bir hiyerarşi gözetilmelidir. Eski yazarlar kendilerini ulaşılmaz kılmıştır. Onlarla konuşmak cesaret ister. Yeni nesil yazarlar ise okurlarıyla buluşabilmektedir. Uyar kendi yaşam tecrübesinden yola çıkarak, ulaşılabilir olmanın bir süre sonra mesleki ve kişisel deformasyona yol açtığı kanısındadır. Kendine çeki düzen vermeden, muhatabına akranymış muamelesi yapan, konulara laubali yaklaşan insanlar onu hiddetlendirir. Böyle bir hatırasını *Yazılı Günler*'de dile getirdikten sonra, edebiyatçıların toplumdaki saygın konumlarını korumaları için manevi bir hiyerarşiye ihtiyaç duyulduğu

fikrini açıklar (Uyar, 2016: 526). Aksi takdirde, zihinlerde yer edecek olan “el altında” bir yazar imgesi, edebiyat sahasında ister istemez kıymet kaybına yol açacaktır. Devamında ise manen bir çöküş gelecektir.

Tomris Uyar’ın genel olarak edebiyata dair görüş ve eleştirilerinin yanında, bir de özel olarak ele aldığı isim ve eserler vardır. Bunların hepsine sınırlı bir çalışmada değinmek güçtür çünkü oldukça fazladır. Mamafih kronoloji gözeterek bazılarını kısaca temas edilebilir.

Sanatçının edebiyat eleştirisi konusunda iyi bir örnek sunduğu “Med, Mizan-cı Murad’a Karşı” başlıklı yazı, aslında günlüğünde yer alan bir kısımdır. Yazıda, *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* romanını basan yayınevinin yaptığı hatalar somut biçimde ortaya konur. Tamamen gereksiz dipnotlarla esere müdahale edilmiştir. Dahası dipnotlar, yazar ile romanı, okurun izanına bırakmadan yorumlamaktadır. Romanın, sanat ve teknik bakımından yazıldığı dönemin ilerisinde olduğunu ve dünya edebiyat tarihinde emsalinin bulunmadığını iddia eden Uyar, dipnotlu izahlar ve yayınevinin özensizliği yüzünden, eserin yazıldığı dönemin bile gerisine düşmesini eleştirir.

“Halit Ziya Eskidi mi?” başlıklı yazı, sanatçının Türk edebiyatını yüzeysel değerlendirdiği kısa bir kritiktir. Uyar, eski zarafet ve derinliğin şimdilerde bulunmadığını dile getirir. Yakup Kadri, sanatçının incelediği bir isimdir. Onu, fikirleri ile yazdıkları arasında mesafe olan bir yazar olarak görür. Bir çevirmen olarak Yakup Kadri’nin çeviri mantığını da beğenmez. Ona göre, Yakup Kadri’nin tercümelerindeki dil anlayışı hatalıdır ve mantığı yanlış işler. Ahmet Hamdi Tanpınar’ı beğenir ve onun kültürünün, şiirden ziyade romana yatkın olduğu kanaatini paylaşır. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* onun nazarında bir şaheserdir.

Uyar, Türk edebiyatında asıl birimin şiir olduğunu görüşündedir. Türk şiirinin macerasına ilgi gösterir. İnsanlığın ortak birikimine gönderme yapan çok az şiirimiz olduğunu kendi örnekleriyle anlatmaya çalışır. Melih Cevdet’i bu konuda başarılı bulur. Hatta onun edebiyatın tüm dallarında başarılı olduğu fikrindedir. Oktay Rıfat her zaman genç bir şairdir, yıllar sonra bile güncelliğini devam ettirir. O dönemden İlhan Berk’i, tüm eserlerini göz önünde tutarak inceler. Açmazlarını, başarısızlıklarını şiirinden örneklerle kanıtlamaya çalışır. Aynı zamanda eşi olan Turgut Uyar’dan söz ederken, Türk şiirinde teknoloji ile bu kadar barışık, ondan bu denli etkilenmiş bir şaire ender rastlanacağını ileri sürer.

Uyar’ın eleştirilerini yönelttiği bir konu da İkinci Yeni adlandırmasıdır. Bu adlandırmayla “birbirinden habersiz şairler yaftalanıp” bir gruba konmuştur. Muğlak bir tasnif yapılmıştır. O yüzden pek çok şair bu grubun içine dahil edilebilir. Bu kategorileştirmeyi doğru bulmaz fakat adları geçen şairlerin de buna karşı çıkmadıklarını ifade eder. Ona göre, bahsi geçen isimler, imge zenginliğinde ve “küçük insan”ın trajikini işlemede ortaktır. Eleştirilere pek cevap verme-

mişlerdir. Şiir yazmayı sürdürmüş ve dildeki tıkanıklığı açmışlardır. Sanatçı bir konuşma esnasında Ece Ayhan'ın, "otuz yıllık bir imge ve dil serüvenini birkaç yıla sığdırmayı denedik" dediğini nakleder (Uyar, 2016: 301).

Türkiye'de yayın hayatını sürdüren dergileri mercek altına alan sanatçı, onları kısa kısa değerlendirir. Bazen katıldığı jürilerde önüne çıkan romanları yazılarında incelediği, fikirlerini okurlarıyla paylaştığı olur. Polemiğe girdiği de vardır. Mesela Fethi Naci ile fikir ayrılığına düşer. Köşe yazarlığı meselesinde ona katılmaz. Bir vakitler köşe yazarlığı, toplumun ihtiyaçlarını karşılayan bir kurum vazifesi görürken, Uyar'a göre artık bu makam hükmünü yitirmiştir. Köşe yazarlığındaki tepeden inmeceli, buyurgan tavırlar Uyar'a sevimsiz gelmektedir.

Sanatçı, Türkiye'de, iyi romancıların yetiştiğini savunur. Adalet Ağaoğlu'nu, Orhan Pamuk, Sevgi Soysal ve Oğuz Atay'ı savunduğu fikre örnek olarak verir. Reşat Nuri, Halit Ziya, Sabahattin Ali, Leyla Erbil, Ferit Edgü de ona göre iyi edebiyatçılardır (Uyar, 2016: 1336). Türk edebiyatından en çok okuduğu isimler bunlardır.

Hikâye söz konusu olduğunda ise iki ismi daima önde tutar. Sait Faik, Türk hikâyeciliğine, Çehov ise dünya edebiyatına gelmiş iki kuyruklyıldızdır. Bilge Karasu, görüşlerine, eserlerine çok değer verdiği bir dost yazardır. Hikâyede basmakalıplığa düştüğü gerekçesiyle Behçet Necatigil'i eleştirir. *Cennet Yeryüzündedir* hikâyesinde, hikâye kurallarını ihlal ettiğini ve kendini yinelediğini anlatır. Kendini beğenmiş bir tarzda yazarak, okuyucuyu umursamadığı görüşündedir. Bir başka yerde ise Erhan Bener'le Necati Tosuner'i "ayak üstü felsefesi" ile yazdıklarından dolayı bayağı bulduğunu açıklar. Her zaman rastlanan temalar ve üslup kullanıldığından, eserleri başarısızdır hükmünü verir.

Dünya edebiyatından Dostoyevski, Çehov, Camus, Kundera, Berger Tomris Uyar'ı etkilemiştir. Ayrıca güncel olarak neleri okuduğunu da çeşitli edebî so- ruşturmalar ve söyleşilerde açıklar. Bizzat tanıştığı Cengiz Aytmatov'u günlüğünde konu eder. Onu, Türk okuruna verecek pek bir mesajı olmadığı ve toplumcu yazarların gerisinde kaldığı gerekçesiyle eleştirir. Yine günlüğünde eleştirdiği Bukowski'yi niye beğenmediğini serinkanlı biçimde izah eder. Bukowski'nin egosu yüksek, cinsiyetçi ve kaba olduğunu düşündüğü kişiliği metinlerine de yansımıştır. Bu kadar ben merkezli olan ve cinsiyet vurgusu içeren eserler, bir okur olarak ona itici gelir.

Tomris Uyar'ın roman konusundaki bir eleştirisine dikkat çekmelidir. O, 19. yüzyıl romanının gerek yazmak gerekse okumak yönüyle çağın hızıyla bağdaşmakta zorlandığı tespitini yapar. Bir asır öncesinin romanı bugüne elverişsizdir. Artık denemeye yaklaşan, tarihle yoğrulan yeni bir roman tarzının makbul olduğu ve eski roman anlayışının miadını doldurduğu iddiasındadır. Çağdaş insanın ihtiyaçları ve ifade dili değişmiştir. Romanın da buna göre tasarımı gereklidir.

Bugün en çok polisiye ve korku romanları tercih ediliyorsa, bu tercihlerin bireylerin yönelimleri dolayısıyla olduğu unutulmamalıdır. Günlük hayat çok kimse için sıkıcıdır. Polisiye ve korku romanları, günlük hayatın sıkıcılığından kurtulmak isteyenlerin bir tercihidir. Sanatçı, tematik gelişim ve çağın zaruretleri göz önünde bulundurularak romanın yeniden ele alınması gerektiğini düşünmektedir. Onun bu değerlendirmesi Gürsel Aytaç'ın edebî türler hakkında ifade ettikleri ile örtüşür. Aytaç (2009: 197), Wilhelm Vosskamp'ın kuramına istinaden, edebî türlerin “toplumsal problemlerin çözüm denemesi” anlamına geldiğini ve türlerdeki değişimin de sosyal ihtiyaçların değişimiyle alakalı olduğunu yazar. Toplumda edebiyattan beklenenle, edebiyatta yaşanan değişim birbiriyle bağlantılıdır. Bu doğrultuda Uyar'ın görüşleri dikkate değerdir.

Bir başka yerde, kadın yazarların Türkiye’de ve dünyada yazmaya daha hazırlıklı olduğu gözlemini paylaşır. İyi kitaplar okuyup, yazmadan önce çok iyi planlama yapmaları, Uyar’a göre, kadın yazarları açık sözlü ve beğenilir kılmaktadır.

Sanatçının edebiyat eleştirisi getirdiği bir mesele de etiğin sanatta, edebiyatta tuttuğu yerdir. Almanya’da Nazilerin egemen olduğu dönemde, toplumu arka plana atıp, sanatını icra etmeyi öne alan bir yönetmeni örnek veren Uyar, sanatçının estetik uğruna toplumun sorunlarını duymazdan gelmesini tasvip etmez. “Topluma sağırlaşmak” sanat namına da olsa kabul edilemez (Uyar, 2016: 839).

Uyar, edebiyatta kişisel sınırlara özen gösterilmesini ister. Behçet Necatigil’in vefatından sonra ailesi tarafından yeni basımı yapılan ve bu esnada güncellenen *Edebiyatımızdaki İsimler Sözlüğü*’ne kimlerle evlendiği yazılmıştır. Buna içerler. Onun gibi başından evlilik geçen diğer yazarlar hakkında ayrıntı verilmezken, kendisine dair ayrıntılar sunulması, canını sıkır. Sözlüğün “dedikodu kılavuzuna” döndüğü ithamında bulunur. Evliliklerinin böyle bir sözlükte konu edilmesine lüzum yokken, bunun niye yapıldığını anlamış değildir. Gelecek baskıda telefon numarasının da sözlüğe eklenme kaygısını yaşadığını mizahi bir dille belirtir.

Etik yönünden konu ettiği Selim İleri’ye ise yazdıklarında birkaç kez yer verir. Selim İleri izinsiz biçimde Tomris Uyar’ın bir hikayesini antolojisine almıştır. Uyar’ın başına daha önce de bu olayın bir benzeri gelmiştir. Ne var ki Selim İleri tarafından böyle bir hadisenin tekrarı, onu hem üzer hem öfkelerendirir. Yakını olan Selim İleri’den ağır bir darbe aldığını açıkça ifade eder. Hiçbir yasal izin olmadan, telif hakları ödenmeden bu gibi girişimlerin edebiyat camiasında yaygınlaşmasını etik kavramıyla bağdaştıramaz. Sırf bu yüzden edebî bir vasiyet bırakır. Yalnızca oğluna değil okurlarına da hitap ettiği bu vasiyette, izinsiz şekilde herhangi bir eserinin kullanılmasına rıza göstermediğini açıklar.

Genel olarak Tomris Uyar’ın edebiyat eleştirilerine bakıldığında; dili, yazarlığı, edebî mahfilleri, edebiyat jüri ve ödülleri, yazma işinin doğasını, edebî formasyonu, türleri, Türk ve dünya edebiyatının belli isim ve eserlerini kendi-

ne konu edindiği görülür. Temas ettiği hususlar doğrudan ya da dolaylı olarak yazarlık mesleğini, edebî kurumların sosyolojisini, yurttaki edebiyat ortamını aydınlatır niteliktedir. Edebî üretimin maddi boyutu, okurla kurulan ilişki, edebiyatta etiğe gösterilmesi gereken özen altını çizdiği hususlardır. İster edebiyat teorileri açısından ele alınsın isterse “kültürle bütünleşme” çerçevesinden ele alınsın Uyar'ın kaydettiklerinin ayrı ayrı önemi bulunur. Toplumun üyesi ve edebiyatın temsilcisi olarak yazar, edebî ve sosyal süreçler bakımından bilgi nesnesidir (Wellek-Warren, 2013: 109). Bu bakımdan, Tomris Uyar'ın tespit, görüş ve eleştirileri gerek kendi sanatına ışık tutması gerekse Türk edebiyatına katkı sağlaması itibarıyla dikkate değer bir rezerv teşkil eder.

Sonuç

Tomris Uyar, edebiyata ilgili bir aileden geldiğinden dolayı, erken yaşta bu sahaya yönelmiştir. Dedesi, edebiyat çevreleri ile içli dışlıdır. Babası Fuad Gedik, Halit Ziya ile mektuplaşır. Deneme kitapları vardır. Yetişme çağında ve sonrasında da edebiyat hep hayatının bir parçasıdır. Turgut Uyar'la yirmi yıl evli kalmıştır. İkinci Yeni şairlerinin çoğunu, 1960 ile 2000 yılları arasında kültür ve edebiyat dünyasının öne çıkan pek çok ismini şahsen tanır. Evinde misafir ettiği hikâye, roman, şiir, deneme yazarları, tiyatro oyuncularını Uyar'ın edebiyat ve sanatla kesintisiz bir bağ kurmasına yardımcı olduğu gibi, etrafında kültürel bir sinerji oluşturur. Uyar, profesyonel şekilde yazı hayatının içinde yer alır. O, öncelikle, bir hikâye yazarıdır. Günlük ve çeviri türünde de eserler vermiştir. Uyar'ın edebiyat kapsamındaki görüş ve değerlendirmeleri genellikle günlüklerindedir. Kendisi ile yapılmış röportajlarda da çeşitli beyanatları vardır. Farklı tarihlerde yapılan söyleşilerde belirttikleri, günlüklerinde dile getirdiği temel hususları biraz daha ayrıntıya döker. Onun edebiyat eksenindeki görüşlerini, en net biçimde günlüklerinden tespit etmek mümkündür. Uyar'ın günlükleri, kişisel biyografisini aydınlatmaktan öte, onun bir aydın olarak tavrını ve bir edebiyatçı olarak Türk ve dünya edebiyatına nasıl yaklaştığını gösterir. Sanatçı kimliğine, edebiyata bakışına dair somut bilgilerle dolu olan günlükleri, edebiyat araştırmacıları için zengin bir veri havuzudur.

Uyar'ın edebiyat kapsamındaki görüşlerini, yazmaya, edebî türlere ve eleştirilerine dair olmak üzere üç ana başlıkta özetlemek mümkündür. Sanatçı aslında, yazmak ve yazarlık kavramlarından yola çıkarak edebî üretimin mahiyetini yorumlar. Onun için yazmak, benliğin ifadesidir. Varlığını kanıtlamak ve misyonunu yerine getirmek, kendini, çizgisini ortaya koymak demektir. Edebî faaliyete geçecek kişi, kime yazacağını, ne diyeceğini saptamalıdır. Nitekim Uyar, bu soruları kendisine de sorar. Profesyonel anlamda yazmak, okur kitlesini tanımayı

gerektirir. Yazmanın bir amacı da okura, kolektif zihniyete yeni bir formasyon vermekse, her yazar okur kavramını irdelemeli; seslenmeyi düşündüğü okur profilini daha işe başlamadan çok iyi bilmelidir. Özellikleri tespit edilmiş bir kitleye neyin, nasıl söyleneceği bir diğer konudur. Yazı hayatının sonuna dek, “Ne için yazıyorum?” sorusunu kendine soran Uyar’ın, bu konuları sürekli aklında tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu da bir yazar olarak temel amaçlarını tayin edip, ölçüden şaşmadan ilerlediğini düşündürür.

Sanatçı üretim içinde olacak kişinin, devamlı surette kendini kritiğe tutması gerektiğini yineler. Özdenetim elden bırakılmamalıdır. Bir yazar, çok mu yoksa az mı yazdığını; belli konulara mı yoğunlaşması gerektiğini hesaplamalıdır. Uyar’a göre herkes yazar olamaz ve yazarlığın koşulları vardır. Yazarlık belli bir birikimin eseridir. Önce okuma macerasıdır. Sonra rahat bir ortam ister. Bu noktada sanatçının şahsına ait özel bilgilere ulaşırız. Profesyonel edebiyatçılarla iç içe olup, kendisi de sürekli edebiyatla meşgul olmasına rağmen Tomris Uyar’ın kendine ait bir çalışma odasının hiçbir zaman olmayışı enteresandır. Mutfak işlerinden arta kalan zamanda yazdığını söylemesi de yine bu bağlamda ilginç bir yazarlık ayrıntısıdır. Kısıtlı zamanlarda yazdığını söylemesine karşılık, bu kadar yazması ise başarıdır. Hikâyeleri haricinde, altmış kadar çevirisi ve tek kitap hâline getirilmiş olan iki bin sayfaya yakın günlük ve söyleşileri de işin içine katılırsa, Tomris Uyar’ın elverişli olmadığını söylediği yazı ortamına rağmen ne kadar üretken olduğu ortaya çıkar. Üretkenliğinde yeteneğinin payı görmezden gelinemez. Bulaşık yıkarken bile kurgu oluşturabileceğinden bahseden yazar, hikâye yazmadığında, kalem oynattığı diğer türlere de adapte olabilecek bir zihinsel yatkınlık geliştirmiştir. Yazarken özen gösterdiği bir husus ise yazdığı tür ne olursa olsun, her yazdığının öncekilerle tamamlanabilmesi ve anlamlı bir bütün teşkil edebilmesidir. Hikâyelerinin çevirilerini, günlüklerinin dergi yazılarını tamamlar bir düşünce ve kültür çemberi oluşturması için gayret eder.

Hikâye türüne dair görüşleri öğreticidir. Konuya olan teorik hakimiyeti barizdir. Bu konularda yazdıkları, türün serüvenini anlattığı gibi bir hikâyeci olarak kendisinin nasıl yazdığını da açıklar. Söyledikleri, bilhassa hikâye sanatına ilgi duyanlar için oldukça bilgilendiricidir. Başka bir yerde rastlayamadığımız “kemiksiz hikâye” kavramının, Uyar’ın türe olan vukufiyetine dair bir işaret olarak değerlendirilmesi uygun olacaktır. Uyar, yoğunluğu olmayan, gereksiz yere uzayan hikâyeyi, kemiksiz hikâye olarak niteler. Kavramlaştırmayı ve izahını kendisinin yapması mühimdir. Üniversitelerde ders vermiş Tomris Uyar’ın edebiyat üzerine anlattıklarının, derlenip kitaplaştırılmaması talihsizlik olmuştur. Edebiyatta teknik, okur ve yazar etkileşimi, edebiyat toplum ilişkisi vb. konularda yerli ve yabancı örneklerle anlattığı derslerin kayda alınmış olmasına rağmen

hâlâ bir kitaba dönüşmeyişi, Türk edebiyatı ve araştırmaları adına giderilmesi gereken bir eksikliktir.

Hangi edebî tür söz konusu olursa olsun sanatçının altını çizdiği bir husus, üsluptur. Üslup, yazarın kendisini ele verir. Uyar bazı sanatçıları sırf üslubundan dolayı beğenmez. Bu konuda daima uyanık bir dikkat içerisinde. Nitelikli bir kalem olmak için özeleştiriyi ihmal etmez. Anlatım biçimlerini, kullandığı teknikleri tekrarlamak, yazarlıkta kusurdur. Kendini yinelememek için daha fazla yazmadığını itiraf eder.

Üslup dil bilinci ile gelişir. Dil, yazarlığın temel kıstasıdır. O, yazar adaylarının henüz işe başlarken bu bilinci edinmesinden yanadır. Uyar, “Benim asıl derdim Türkçe” diyen bir sanatçıdır. Dil konusunda keskin bir duyarlılık içindedir. Türkçe onun için vatanın, milliyetin ta kendisidir. “Türkçesizlik” başlıklı yazısında, yurt dışında bile Türkçe ile kendini var kıldığını anlatır. Dile ontolojik bir cepheden bakar. Geleceğin edebiyatçılarına model olacak yüksek bir dil bilinci taşır. Çeviri konusundaki titizliğinin bu bilinçle bağı bulunur. Hangi yazarı, nasıl bir dil ve üslupla çevirmesi gerektiğine dair ne çok düşündüğü, söylediklerinden belli olur. Bu noktada belirtilmesi gereken bir husus vardır. Sanatçı 1990’larda iken Türkçenin hâlâ istikrarını bulamadığı görüşündedir. Türkçenin politik saiklerle şekillendiğine ve bunun dile zarar verdiğine hükmeder.

Profesyonel bir tarafı olsa da yazarlık Uyar için manevi tatmindir. Maddi olarak bu meslekle geçinmenin mümkün olmadığını açıkça belirtir. Türkiye’de yazarın statüsüne dair dile getirdikleri, edebî ve sosyal açıdan ayrı ayrı tahlile tabii tutulmalıdır. Dedesinin kat gelirleriyle geçindiğini söylemesi, politik konjonktürün baskısından bahsettiği ve yazarım demekten korktuğunu samimi biçimde satırlara dökmesi düşündürücüdür. Bunlara, kadın yazarlara olan yaklaşım biçimi de ilave edilebilir. Sanatçı, kadın yazarların hep bir dezavantaj içinde olduklarını düşünür. Uyar’ın tüm bu söz ettikleri, aslında Türkiye’de yazarın toplumsal koşullarıdır. Yazarlığın kitabevlerine kendini beğendirmek, imza günlerine katılmak, dizgi-düzeltiyle uğraşmak gibi zorunlulukları ya da istenmeyen formaliteleri bir yana, sosyal güvencesinin ve ekonomik getirisinin hiç mesabesinde oluşu oldukça yıpratıcıdır. Herhangi bir faaliyette sanatçıya teklif edilen ücretin cüzi oluşu, telif hakkının gözetilmeyişi, bir yazar olarak Uyar’a emeğinin küçümsendiğini hissettirir. Bu meseleler hâlen ciddi birer sorundur. Edebiyatla var olan, yazı yazmayı meslek edinen Uyar’ın Yazarlar Sendikası Üyeliği nedeniyle hukuki soruşturmaya uğraması onu karamsarlığa iter. Türkiye’de yazarların karşı karşıya kaldığı sosyal ve siyasi sorunları, Uyar’ın günlüklerindeki izdüşümlerinden takip etmek mümkündür. *Günlerin Tortusu*’nda, aniden alıkonulma ihtimaline binaen evini temiz bırakma çabasını anlatışı, çocuğuna yaptığı tembihler yürek burkar. Yaşadıkları onu örselemiştir ve bu yüzden sık sık toplum içindeki yerini sorgular.

Uyar, nasıl bir sanat çizgisi sürmeye çalıştığını gizlemez. Kimleri okuduğunu, nelerden hoşlanmadığını, ilkelerini tek tek bildirir. Eserlerinde hep toplumsal bir fon oluşturmaya dikkat ettiğini söyler. Türkiye’deki edebiyat ortamlarının kritiğini eder. Zayıflıkları, çelişkileri ve iyi bulduğu yönleri sıralar. Genel olarak yurttaki edebî kurumları, mahfilleri yetersiz görür.

Edebiyat eleştirilerine bakıldığında, sanatçının ideolojiye bir ağırlık verdiği fark edilir. Günlüklerinde kimlerin eserlerini okuduğunu sıralarken, kendi dünya görüşüyle bağdaşmadığı anlaşılan sanatçılardan tek kelime ile dahi bahsetmeyişi, ilgi çeker. Yine bu bağlamda, kendi ideolojisine yakın bulmadığı yazarları çevirmediğini söylemesi hatırlanmalıdır. Türkiye’de edebiyat sahasında, eleştiride hep aynı isimleri gördüğünü yakınlıkla söyleyen sanatçı, teşhis ettiği kısırlığa rağmen yine de sınırlarını belirlediği bir kültür – edebiyat çevresinden ayrılmamayı uygun bulur. Dar bir çember içinde kalsa da kendi kültür bloğunun etrafında ürün vermeyi yeğler. Niteliğin ya da verimin kendi edebiyat çevresi içinden çıkacağına kanidir. Bu sınırlamayı da salt edebiyat adına yaptığını ilan eder. Bununla beraber edebî kamu, Uyar’ın kendini ait hissettiği çevreden ibaret değildir. Aslında günlüklerine bakıldığında, onun da bu durumu bildiği anlaşılır. Pratikte ise bir paradoks yaşar.

Türkçeyi önemseyen, yazmayı varoluş gören, özgürlüğü savunan ve edebiyatı hayatının merkezi yapan, sıkça nitelikten bahseden Uyar’ın, verim alanı olan farklı edebî birikimlere mesafesi ve kendi kültürel kulvarının dışına çıkmamayı yeğleyen tavrı düşündürücüdür. Bahsedilen tavır, geliştirilmiş bir iradenin sonucudur. Bu tavrın, onun edebî yorum ve değerlendirmelerinde bir perspektif kaymasına neden olup olmadığı, ayrı bir araştırmanın konusudur. Yine de yabancı kültürlerle çok barışık, dünya edebiyatına bu kadar aşına bir yazarın Türkiye’deki edebiyat ufku bu boylesine sınırlaması, aslında Türkiye’nin yaşadığı kültürel handikaplar üzerine düşünmeye sevk eder.

Kaynakça

- Aytaç, G. (2009), *Genel Edebiyat Bilimi*, İstanbul: Say Yayınları
- İlhan, A. (2002), *Hangi Edebiyat*, İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lekesiz, Ö. (2000), Yeni Türk Edebiyatında Kadın Öykücüler, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, y. 4, S 46/47, s. 124 – 130.
- Özgül, M. K. (2000), Hikâyenin Romanı, *Hece Türk Öykücülüğü Özel Sayısı*, y. 4, S. 46/47, s. 33 – 41.
- Tolstoy, (2000), *Sanat Nedir?*, İstanbul: Şule Yayınları.
- Tosun, N. (2021), *Modern Öykü Kuramı*, Ankara: Hece Yayınları.
- Turna, M. (2020), Cemal Şakar’ın Hikâyeciliği, *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, c. 4, S. 2., s. 156 – 175.

Uşaklıgil, H. Z. (2019), *Sanata Dair-Sanat, Hayat ve Edebiyat*, İstanbul: Büyüyenay Yayınları.

Uyar, T. (2016), *Bütün Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yücel, T. (2017), *Eleştiri Kuramları*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

René Wellek-Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2013.

LEYLA ERBİL'İN CÜCE ADLI ROMANINDA ÜÇGEN ARZU MODELİ

Sema Özher Koç*

Giriş

Edebiyat hayatına 1956'da *Seçilmiş Hikâyeler Dergisi*'nde yayımlanan *Uğraşsız* adlı öyküsüyle giren Leyla Erbil, *Hallaç* (1959) adlı ilk öykü kitabının ardından *Gecede* (1968), *Eski Sevgili* (1977) adlı öykü ve *Tuhaf Bir Kadın* (1971), *Karanlığın Günü* (1985) ve *Mektup Aşkları* (1988) adlı romanlarını yayımlamıştır. Ancak sanatçı asıl dikkatleri *Cüce* ** (2001) adlı romanının yayımlanmasıyla üzerine çekmiş ve 2002 yılında Türkiye PEN Yazarlar Derneği tarafından Nobel Edebiyat Ödülüne aday gösterilen ilk kadın yazarımız olarak kayıtlara geçmiştir. Toplumsal konulara oldukça duyarlı olan sanatçı ***, genel olarak kadının kendi olma yolculuğunu anlattığı *Cüce*'yi Ahmet

* Doç. Dr., Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, sozherkoc@osmaniye.edu.tr, Orcid No: 0000-0001-8428-7763.

** 12 Nisan 2003 yılında, Kadın Eserleri Kütüphanesi ve Bilgi Merkezi Vakfınca Kuruluşunun 14. yılında İstanbul Kadın Eserleri Kütüphanesi, sunuculuğunu Gülsen Tuncer'in, açış konuşmasını Jale Baysal'ın, moderatörlüğünü Füsun Akatlı'nın yaptığı; Mahmut Temizyürek, Orhan Koçak, Üstün Akmen, Şenol Ayla ve Yıldız Cıbroğlu'nun katıldığı bir sempozyum düzenler. Daha sonra, yönetmen ve oyuncu olan Prof. Dr. Selma Köksal'ın oyunlaştırdığı Leyla Erbil'in *Cüce* adlı yapıtı Beyoğlu, Rumeli Han'da Oyuncular Tiyatro Kafe'de sergilenir. Leyla Erbil oyunu beğenmiş; Zenime rolündeki Selma Köksal'ı başarılı bulmuş; Cüce rolünü oynayan "Pınar'ın oğlu" dediği – Pınar Kür- Emrah Kolukısa'yı da rolün hakkını verdiği için övmüştür. (file:///C:/Users/semao/Desktop/LEYLA%20ERB%C4%B0L%20C%C3%9CCE/ANILARIMDAK%C4%B0-LEYLA-ERB%C4%B0L.pdf; 03.05.2022; saat: 23:36) Sanatçı, *Cüce*'den sonra *Üç Başlı Ejderha* (2005), *Kalan* (2011) ve *Tuhaf Bir Erkek* (2013) adlı yapıtlarını yayımlamıştır (Şahin, 2009:124-126).

*** Leyla Erbil, 2003 yılında adına düzenlenen sempozyumdaki teşekkür konuşmasında kendisini acı ve mutsuzluğun hasta ettiğini söylemiştir. Şöyle: "Gördüğünüz gibi rahatsızım. Hastalığımın adı Langerhans. 1800'lerde bulunmuş çok nadir bir hastalık, kadınlarda milyonda bir rastlanıyormuş, nedeni pek bilinmeyen bir hücre hastalığı. Ama ben nedenini biliyorum: Dünyaya gelmemle birlikte karşılaştığım ömrümce seyretmek zorunda bırakıldığım vahşet, haksızlıklar, insanlığın ödediği bedel, işte bu. Nasıl Baudelaire'i çıldırtan kapitalizm dedilerse beni hasta eden de acı ve mutsuzluk." (Oğuzertem, 2007: 270)

Oktay ve Tülay Börtecene'ye ithaf etmiştir. Eserdeki resimler ise Mustafa Horasan'a aittir.

Cüce (2001) gerek şiirle yaklaşan cümleleri, gerek farklı amaçla kullanılan fontlar* ve noktalama işaretleri**, gerekse roman türünün sınırlarını zorlayan bir yapıt*** olması bakımından oldukça ilginçtir. *Yazarın Notu* ve *Cüce* olmak üzere iki bölüm halinde kurgulanmış olan yapıtta *Yazarın Notu* bölümü *Cüce*'ye üstkurmaca bir özellik eklemiştir. Ahmet Oktay, birinci bölümün ikinci bölümde hiç değinilmeyecek olan bazı konulara yer vermesi bakımından bağımsız bir anlatı geliştirmesini engellemediğini belirtir. "Tam tersine, bu 'girizgâh', merkezi figür Zenîme'nin öykü boyunca bir daha değinilmeyecek kimi özelliklerini ortaya koyduğu gibi *Cüce* bölümünün kimi edimsel ve sözel göndermelerinin tanınmasını, açıklanmasını sağlayıcı bir işlev görüyor". (Oktay, 2001:10-13) Nurdan Gürbilek ise romanın iç hesaplaşma üzerine kurulmuş olduğunu ifade etmiştir. (Gürbilek, 2021:123)

Biz bu çalışmada Leyla Erbil'in *Cüce* romanını Girard'ın arzusun öykünme-i doğasını bir üçgen olarak düşündüğü ve "üçgen arzu kuramı" olarak adlandırdığı yöntemi kullanarak yorumlamaya çalışacağız.

1. Teorik Arka-Plan: Üçgen Arzu Modeli

1930'lu ve 1940'lı yıllarda İngiltere ve ABD'de edebî yapıtın çözümlemesiyle uğraşan ve eserlerin daha çok yapısıyla ilgilenen çağdaş eleştiri anlayışları

* Fatih Altuğ, "Cüce: Tek Sesli bir Feminist Anlatı" adlı makalesinde *Cüce*'deki anlatıcıyla ilgili olarak şunları söyler: "Bu anlatıda farklı yazı tipleriyle birbirinden ayrılan üç farklı düzlem vardır. Birinci düzlem anlatıcının (Zenîme'nin) kendisine hitap etmesi üzerine kurulu 2. tekil şahıs anlatısıdır, anlatının başından beri beklenen gazetecinin ortaya çıkması ile bu anlatı 1. tekil şahsa dönüşür. Bu düzlem normal hurufat ile dizilmiştir. İkinci düzlem ise toplumsal bağlamın anlatıyla ilişkilendirilmesini sağlayan daha çok Hatca'nın oğlu Yıldırım dolayısıyla aktarılan olayların, Zenîme'nin ağzından anlatıldığı koyu harflerle dizilmiş düzlemdir. Matbu harflerle değil de el yazısı ile basılan üçüncü düzlemde ise 2. Tekil şahıs anlatım vardır ve ancak birinci düzlemde farklı olarak burada Zenîme'nin konuşan ben'ine yönelik eleştireliliği artmıştır." (Altuğ, 2011: 127)

** Leyla Erbil, yapıtlarında virgüllü ünlem, virgüllü soru işareti gibi sadece kendinin türettiği noktalama işaretleri hakkında şunları söyler: "İnsana bakış açım, onların tümünün sakatlanmış, yaralanmış oldukları noktasında ısrarlı olunca (herkesin sakatlanmış olduğu bir toplumda -dünyada- sakat olmak "normallik" anlamına gelir), onları bilinen cümlelerle anlatmak ya da birinci tekille konuşturmak yeterli olmayabiliyor. Bunun gibi cümlelerin yapısını, anlamını oynatan, başkalaştıran bir söylem klasik işaretleri de değiştirmeye zorluyor.... Böylece bu açıklamaya çalıştığım son durumla anlatıcının da, anlattığı sakatlanmışlardan biri olduğunu -ya da normallerden-, yazarı yani anlatıcıyı mistifiye etmediğimi belirtmiş olurum." (Erbil, 2003:174-175)

*** *Cüce*'nin türüyle ilgili yapılan tartışmalar konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Mustafa Demirtaş Metnin Türle İmtihanı: Leyla Erbil ve Türsüzlüğün Dili. monograf Edebiyat Eleştirisi Dergisi. 2016/6: (41-51); Duygu Özakin. Leyla Erbil'in Karnavalesk Anlatısı "Cüce": Kendini Bozguna Uğratan ve Yeniden Kuran Bir Metin, Lacivert Dergisi, 87(2019); Lâle ARAS (2019). Leyla Erbil'in *Cüce* Novellasında Bilinç Akımı. Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Samsun.

ortaya çıkmıştır. 1960'larda Levi-Strauss'un etnolojiye uyguladığı yapısalcılık, şerhi değil, teoriyi önde tutar. Daha sonra pek çok bilim dalı gibi edebiyatı da etkileyecek olan bu yaklaşım, edebî yapıtı özetlemek yerine "edebiyat söyleminin yapısı ve işleyişine yönelerek edebiyata dair olanakların bir tablosunu oluşturma"yı amaç edinir. (Todorov, 2014:37) René Girard yapısalcılığın dil üzerinde yarattığı ortamın etkisiyle *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque** adıyla 1961 yılında yayımladığı kitapla XX. yüzyılın en önemli edebiyat kuramlarından birini edebiyat camiasına tanıtır. Sanatçı, Birleşik Devletlerde roman üzerine dersler vermeye başladığı sırada okuttuğu romanlarda bazı şeylerin ortak olduğunu fark etmiştir. Örneğin Stendhal'daki boş gurur, Proust'taki züppelik ve bunların Flaubert ile Dostoyevski'de olması gibi. Buradan hareketle Girard, aynı içindeki farklılıkların izini sürerek arzunun tarihini yazmayı amaçlamıştır. (Girard, 2010:28)

Girard arzunun öykünmeci bir doğaya sahip olduğunu, kurmaca yapıtların çoğunda kişilerin arzulayan özne ile arzulanan nesneden ibaret basit bir arzulama şekline sahip olduğunu belirtir. Düz bir çizgiye benzetilen bu şekil, özne ile nesne arasında yer alan ve arzunun kendisine yöneldiği dolayımlayıcı (mediateur) ile birlikte bir üçgen oluşturur. Girard, Don Kişot'tan yola çıkarak sözü geçen bu dolayımlayıcıyı Amadis de Gaule olarak örneklendirir. Girard, bütün şövalyelerin varoluşlarının Amadis'in taklidi olduğunu belirtir. Yine Don Kişot'tan örnek veren sanatçı, Sanço'nun bir adanın valisi, sevgilisinin ise düşes olduğu bir hayali kendi kendine kuramayacağını, bunları Sanço'ya Don Kişot'un telkin edeceğini söyleyerek yeni bir arzu üçgeninin varlığına işaret eder ve Don Kişot'un Sanço'nun dolayımlayıcısı olduğunu ifade eder. Yani edebî bir yapıtta birden fazla üçgene rastlamak mümkündür. Bununla birlikte dolayımlayıcının etkisi kendini gösterir göstermez gerçeklik kavramı yitirilir, sağduyu felce uğrar. (Girard, 2001:23-25) Mimetik arzu, *Öteki*'ne göre arzudur, *Öteki*'nden arzularını ödünç almaktır; nesne ise yalnızca dolayımlayıcıya ulaşmanın bir yoludur. (Girard, 2001:60) Arzunun hedeflediği, bu dolayımlayıcının varlığıdır. Girard, edebî yapıtlarda karşımıza çıkan mimetik arzunun edebiyatın dölleme işlevi aracılığıyla yayıldığını belirterek söz konusu işlevi Flaubert'in Emma Bovary, Stendal'ın Julien Sorel, Proust'un Jean Santeuil gibi roman kahramanlarından hareketle ayrıntılı bir biçimde örneklendirir.

Girard, mimetik arzu üçgeninin ortaya çıktığı yapıtlara romansal yapıt adını verir. Romansal yapıtlar iki temel grupta toplanırlar: Birinin merkezinde dolayımlayıcının diğerinin merkezindeyse öznenin bulunduğu iki olasılık küresi arasında teması önleyecek kadar mesafe olduğu vakalara dışsal dolayım;

* Bu kitap, 2001 yılında Metis Yayınları arasında *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki* adıyla Arzu Etensel İldem tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

iki kürenin az ya da çok iç içe geçmesine izin verildiği vakalara ise içsel dolayım denir. Burada mesafe ile kastedilen fiziksel bir uzaklık olmayıp ruhsal uzaklıktır. Bu bağlamda Don Kişot ile Sanço arasındaki mesafenin sosyal ve zihinsel olarak aşılması mümkün olamayacağı için dışsal dolayım örnek teşkil eder. (Girard, 2001:29)

Ötekilerin gerçeğinin kahramanın gerçeği hatta romancının kendi gerçeği olduğu kabul edildiğindeyse romansal deha işin içine girmiş demektir. Girard burada Proust'tan ve Dostoyevski'den örnekler verir. (Girard, 2001:49) Dostoyevski kahramanı, Proust kahramanı gibi dolayımlayıcının kişiliğini sahiplenmeyi yani *Öteki* olmayı ister. Bu şekilde *Öteki*'nin tözünde erimeyi istemek için kişinin kendi tözüne karşı giderilmez bir tiksinti duyması gerekir. (Girard, 2001:61)

Dolayımlayıcıyla özne arasındaki mesafe kısaldıkça, farklılık azalır, kavrayış keskinleşir ve nefret de yoğunlaşır. Öznenin *Öteki*'nde suçlu bulduğu her zaman kendi arzusudur, ama bunun farkında değildir. Örneğin Üç Karamazov kardeş arasında babalarına en çok benzeyen İvan, en az benzeyense Alyoşa'dır. Ondan en çok nefret eden İvan, en az nefret eden Alyoşa'dır. (Girard, 2001:75) Dostoyevski'de engellenmiş arzu öyle şiddetlidir ki cinayete kadar gidebilir. (Girard, 2001: 83)

Girard mitoslar üzerine yaptığı çalışmalarda mimetik arzunun köklerine rastlamış ve mimetik düzenek adını verdiği “mimetik arzuyla başlayan, mimetik rekabetle süren, mimetik ya da kurbansal bunalımla şiddetini artıran ve sonunda da günah keçisi çözümüne ulaşan bütün bir süreci gösteren” bir kavramla mimetik döngünün tamamlandığını ortaya koymuştur. (Girard, 2010:48) Mimetik düzenek şiddetli karşılıklılık içinde, yani ikili bir öykünme içinde işlediği zaman, kuşkusuz her tarafa yayılma eğiliminde olan çatışmacı bir enerji biriktirir; bunalımdan çıkmak ve topluluğun kendi kendini yok etmesini önlemek için bu öfke herkes tarafından benimsenen bir kurbanı doğru yönlendirilir. Bu kurbanın öldürülmesi ile toplumsal şiddet azalır. Toplum adına, toplumun tüm bireyleri tarafından öldürülen ama hiç kimsenin suçlanmadığı bu kurban *günah keçisi* adıyla anılır. (Girard, 2010:58)

2. Ben ve Öteki Bağlamında Leyla Erbil'in Cüce'si:

Leyla Erbil'in *Cüce'si*, *Yazarın Notu* başlıklı bölümde “Geçen yıl (2000), ara sıra kaldığımız yazlık köy evimizdeki komşularımdan biri; **tek başına yaşayan bir kadın öldü.**” (vii) cümlesiyle başlar. Tek başına yaşamak ve onun bir kadın olduğunun vurgulandığı bu ilk cümleden sonra, metnin ilerleyen kısımlarında

* Burada ve daha sonra yapılan vurgular (bolt yazımlar) bana aittir.

adının Zenîme olduğunu öğreneceğimiz kişinin, devlet* ve yönetime, eril düzene ve insanın kendine yabancılaşmasına bir çeşit tepki olarak köydeki eve çekildiğini, hayatında sadece üç kişiyle (bunlar Hatçaabla ve oğlu Yıldırım ile yazar) görüştüğünü öğreniriz. Bir de *Kaban* adında bir çoban köpeği vardır.

Yazarın Notu adını taşıyan birinci bölümde Zenîme Hanım'ın siyaset, edebiyat ve sanatla ilgilendiğini, divan şiirini çok iyi bildiğini, Lütü Akad'ı yönetmen olarak çok beğendiğini; gençliğinde *Ümraniye Musiki Mektebi Hümayununda Nazariye-yi Musikiye* dersleri aldığını ve yaşına göre sesinin billur gibi olduğunu öğreniriz. Zenime Hanım aynı zamanda akademisyendir. Boston'da *Aristatalls'te 'Hayvan İnsan' Sevgisi* konusunda doktora yapmış ve aynı üniversitede profesör olarak, *İslam'da Yalansızlığın Ürettiği Estetik Merhametin Dünya Hümanizmine Katkıları* üzerine ders vermiş, altmış yıl kadar önce Amerika'da Habsburg Yayınevi tarafından İngilizce olarak basılmış *Hiçlik* adlı felsefi bir roman yazmıştır. Zenîme Hanım'ın böylesine güçlü bir entelektüel birikime sahip olması düzene, yönetime, devlete ve yabancılaşmaya göstereceği tepkinin şiddetine arka-planda nedensellik zemini hazırlar. Birinci bölümde ayrıca Zenîme Hanım için bir çeşit sığınma mekânı niteliği kazanan bu evle ilgili dikkat çekici bazı ayrıntılara da yer verilmiştir. Şöyle:

“Pasaklı bir hanımdı oldukça; çok az eşyası vardı, yine de eşya yığılı darmadağın bir ev sezerdim boşlukların altında, koltuğa otururken toz kaplardı havayı, yapış yapıştı çay fincanları, duvarların asıl renginin yerini alan akneli akıntılar değişik bir manzara resminin önünde oturduğum duygusunu uyandırır. Acayip bir duvar saati zamanı geldiğinde beyin zonklatan perdelerde çalardı. Yukarı kata çıkan iki merdivenden birinin daracık sarmal ve dar olduğunu, artık onu iptal ettiğini söylemişti, berikinin kararmıştı limonlukları, basamakları yer yer erimiş, dimdikti. Koca kafalı ahşap tırabzanları, anımsatırdı sarıklı mezar taşlarını.” (vii)

Yazarın Notu'nda Türkçeyi kullanma biçimi ve anlatımın sürekli olarak başka bir anlamın varlığını olanaklı kılacak şekilde sözcüklerin sıralandığı dikkati çeker. Örneğin evdeki eşya az ama yazar, eşya yığılı darmadağın bir ev sezer; iki merdiven var ama biri iptal edilmiş; duvarların rengini akneli akıntılar almış, karıncalar ekmek ve yemek artıklarından dolayı evi basmış ama ev tertemiz kokmakta; Zenîme Hanım'ın bir oğlu var ama onun yaşayıp yaşamadığını bilmez; babası “Babai” şeyhidir ama diplomat sayılır; söylediğine göre, Dame de Sion mezunudur; “Zenime Hanım, bir ara babası Lamih Bey'le Amerika'ya gitmiş ya

* Leyla Erbil, Kafka'nın baba figürünün kendisinde devlet olarak yerini almış olabileceğini belirtir: “Kafka'nın babası oğlunu yaralamıştır. Bizim de ömür boyu karşımıza dikilen, şiddete şehvetle düşkün, sömüren, ürpertici olmaktan yılmayan, barış ve sevecenlikten nasibini almamış tanrı-devlettir. Size işkence etmesine gerek bile yok, kendini seyrettirerek verdiği gözdağı yeterlidir.” (Erbil, 2003:179)

da kaçmıştı; ...” (xi); “... ‘Hayvan İnsan Sevgisi’ konusunda doktora yapmış...” (xi); “ ‘Allah’ın varlığına inanmıyorum ama inanmışlar gibi yaşamak rahatlatıyor beni,’ dedi.” (xii) Alıntılanan cümlelerde vurgulandığı üzere *Cüce*’nin iki bölümden oluşması, numaralandırmak için her iki bölümde iki farklı işaretin kullanılmış olması; Zenîme Hanım’ın *Cüce*’yi yazara sayfa numaraları olmadan teslim etmesi sebebiyle okuyucu tarafından yapılacak farklı bir sıralama ile başka bir yapıtın ortaya çıkabilme olasılığı; yazarın esere, *Zenîme Hanım* adını vermek istemesine rağmen -satmayacağı endişesiyle- *Cüce* adını vermesi ikinci bir anlamın var olma ihtimalini güçlendirilmiştir. Leyla Erbil’in bu tercihinin kuantum felsefesiyle ilintilendirilebileceği düşüncesindeyiz. Kuantum mekaniğinin geliştirdiği fikirler özne ve nesne kavramlarını yeniden tanımlamıştır. Yalnızca nesnelerin değil öznelerin de bağlamsallığı konumlandırılmış, “Özne ve nesne, her zaman neyin özne neyin nesne olduğuna karar verilen bağlamsal bir sistemde, birbirleri dolayımında ve her deneyimde yeniden kurulurlar. Her defasında birini özne, diğerini nesne olarak belirlemenin koşulları bu ikisinin her gözlemin ardından birbirine yeniden bulaşmasında yatar.” (Işıklı, 2012:167) Birinci bölümde öne sürülen bu olasılıkların varlığı, leit-motive dönüşen “*Zenîme’ydi adı.*” (sayfa: vii, viii, xvi) cümlesinde **nesneliği** vurgulanan Zenîme’nin *Cüce*’nin son paragrafında cümlelerin **öznesi** olarak yer bulması özne ve nesnenin yer değiştirebilirliğini göstermesi açısından önemlidir. Son paragraf şöyledir:

“Neden sonra ulumalar, iniltiiler, çınlamalar, havlamalar ve ezan sesleriyle dolu uykumun arasında, kitarayla söylenen yaşlı bir şarkı eşliğinde patlama ve haykırışlar arasında ismimle çağrıldığımı işittim ama kalkıp bakmadım.” (Erbil, 2012:87)

Alıntıdan hareketle birinci bölümde eril düzen tarafından nesneleştirilen Zenîme’nin ikinci bölümde *Öteki* (Eserde gazeteci cüce ile temsil edilir.) ile girdiği ilişki sonrasında *Ben*’e dönüşmüş olduğu; *Cüce* adlı eserin de temelde Zenîme’nin yaşadığı bu değişimi anlattığı söylenebilir.

Girard, mimetik arzusun insanı “alışılmış ve hayvansal açlıklardan uzaklaşma ve hiç yoktan yaratılamayacak olan kendi öz kimliğimizi oluşturma olanağı veren şey” olduğunu; bu arzu sayesinde inanın kendi öz kültürüne katılabilmesi için bilmek zorunda olduğu her şeyi öğrenme olanağı kazandığını belirtir. İnsanın kültürlenmesine olanak sağlayan mimetik arzuyu insan icat etmez, kopya eder. (Girard, 2010:50) Köşelerinde yer alan şeyler değişse de bu arzu eşkenar üçgen şeklindedir. Bu bağlamda *Cüce*’deki arzu üçgenini aşağıdaki gibi gösterebiliriz:

Cüce (dolayımlayıcı)



Zenîme (özne)

kendilik (nesne)

Entelektüel birikimi zengin bir kadın olan Zenime'nin iç benliği oldukça hareketlidir. Bu durum *Yazarın Notu*'nda sürekli olarak söz edilen bir savaşla vurgulanır. Yazar, sayfalar dolusu “anlamsız savaş betimlemeleri”ne rastlamıştır. Ayrıca Zenîme Hanım “... karakalemle, bodur şövalyeler, kılıç ve kılıç boyunda erkeklik organı desenleriyle kenar süsleri de çiziktirmişti bazı sayfalara. Hangi savaştan söz ettiği hiç anlaşılmıyordu. Din savaşlarına benzettim ben biraz; acımasız, kıran kırana kanlı bir savaş! Ancak taraflar belli değildi -belki bir iç savaşı-, erler şalvarlı ve kalpaklı ama silahsız, elleri kılıç yerine erkeklik organlarıyla dolu gözü dönük cücemsî yaratıklardı. Bu ‘Savaşlar Bölümü’ nü bütünüyle çıkardım metinden.” (xv) Burada söz edilen savaş “daha çok varlığın kendiyile yaşadığı iç savaş izlenimi yaratır.” (viii) Zenime Hanım'ın savaşı kimlere karşı verdiği karınca simgesi ile açıklanır. Evin her yerinde dolaşan bu karıncalara yazar *Myrmidon*'lar* demekle onlara mitolojik bir arka-plan göndermesi yapar. Karıncaların Zenîme Hanım özelinde kadını nesneleştiren eril düzenin tahakküm kurduğu halkı temsil ettiği düşüncesindeyiz. *Öteki*'nin yaydığı kötülük her yerdedir. “... ilk gençlik röportajcısı ‘Alaaddin Abi’den beri arkalarında bir yabancı güç taşıyan karınca adamlar...” (Erbil, 2012:3) “... (Alaaddin Abi’yi de anlatma artık bütün okullu genç kızların başından geçmiş karanlık oda fotoğrafçısı).” (Erbil, 2012:6) Bu nedenle Zenîme Hanım “ ‘La-rahate-fi-d-dünya, la-rahate-fi-d-dünya,’ diye beş on kez yineledi” (xiii) der. Kötülüğün yayılımını Metin Göktepe cinayeti, Gazi olayları, Sivas olayları gibi siyasî olaylar karşısında halkın ve devletin takındığı tavrı eleştirerek izler. Eril düzenin kadın bedenini salt bir cinsel nesne olarak görmesi**, “Zenîme”-

* Azra Erhat, Myrmidonların öyküsünü Mitoloji Sözlüğü'nün “Aiakos” maddesinde şu şekilde anlatır: “Yunanlıların en dürüstü, en dindarı diye anılan Aiakos, Zeus’la su perisi Aigina’nın oğludur. Anasının adını alan Aigina adasında kral iken uyruklarının hepsi vebadan ölmüş, Aiakos da babası Zeus’a yalvarmış ki adada bol sayıda bulunan karıncaları insana dönüştürsün. Baştanrı oğlunun bu dileğini yerine getirmiş. Karıncalardan doğma bu adamlara Myrmidon’lar (Yunanca “myrmeks” karınca demektir) denmiş. Aiakos’un torunu Akhilleus sonraları Myrmidon’ları kendi ordusu olarak Troya seferine götürmüştür...” (Erhat, 1996:34)

** “Zenîme’nin üzerindeki elbisede yer alan balta desenleri, Freud’un psikanalizindeki erkek cinsel organıyla uyur. Bu balta desenleri, kadın bedenini cinsel nesne olarak gören erkek karşısında ezilen bir cinse çağrışımında bulunur.” (Şahin, 2009:218)

nin sözcük anlamının* iyi şeyler çağrıştırmaması özne olma sürecinde eleştirilen şeylerdendir. Varlığın içine düştüğü bu kaos hali sis ile simgesel bir anlam kazanır. Varlık, kendi olma yolculuğunda kendine göre bir yol arayışındadır. Leyla Erbil, “kendi olma”, “kendi için varlık” kavramını herkesin “kendince” (!) algıladığını; bu sözcük üzerinde “bilimsel, felsefi, mistik, pratik alanlarda iyice açılması, düşünülmesi” gerektiğini belirtir. (Erbil, 2003:112) Yazar, ikinci bölümde Zenîme’nin kendiliğe ulaşma arzusunu cüce ile karşılaşmasından hareketle şekillendirir.

Zenîme, kendi olma sürecinde dolayımlayıcı işlevi üstlenecek fotoğraf sanatçısı cüceyle ikinci bölümde yüz yüze gelecektir. *Öteki*’yle karşılaşma öncesinde *Ben* (Zenîme Hanım), nobran bir sese sahiptir, kibirlidir ve eril düzen kendisini “akorsuz iki kalp taşıyan insan”a dönüştürmüştür. (Erbil, 2012:20) Bu “iki kalbe sahip oluş” ifadesi, insan tabiatının temelinde bulunan ruh ve beden ikiliği ve bu ikilikten doğan bunaltı olarak yorumlanmıştır. (Erdem, 2020:753) Zenîme’nin cüceyi karşılama hazırlıkları şöyle anlatılmıştır:

“En göz alıcı giysi”si olan üzerinde stilize haç ve balta motifi bulunan upuzun elbisesini çıkarır sandıktan. Adeta bir Portugaliya imparatoriçesi edasına sahiptir”. Bu arada Zenîme, makyaj yaparken Frida Kahlo kaşlar çeker. (Erbil, 2012:2-3) Hayatı boyunca büyük acılar çekmiş bir ressam olan Frida Kahlo’ya gönderme yapılması Zenîme’nin de büyük bir mücadeleye hazırlandığı düşüncesini imler. Çünkü dünyada rahat yoktur/ “La-rahate-fi-d-dünya, la-rahate-fi-d-dünya,” Kahramanın bu hazırlığının savaş hazırlığı olduğu romanın devam eden paragraflarında da mevcuttur. “Ah, işte o gür saçların ki (öteki kadınlara örtturdüler üzerini sımsıkı korku kefenleriyle; korkunç birer cinsel organdan başka bir şey olmadığına ikrar getirttikleri bedenleriyle birlikte)” (Erbil, 2012:4) Bu savaş kadının kendi olma yolculuğundaki varoluş mücadelesidir. Bu mücadeledeki en büyük *Öteki* eril düzen sahipleridir. Aşağıdaki alıntı Zenîme’nin *Öteki* ile ilk kez karşı karşıya geldiği bölümden alınmıştır:

“... omzunda kendi boyunca bir **kamera bastığı yeri inleterek** bana doğru ilerleyen bir cüceydi. Elimde hazır beklettiğim ağızlıkla çakmak yere düştü! Ayağında yüksek ökçeli, **palet tabanlı postallar**. Yumru yumru, **tok kasları** hemen göze çarpıyor gövdenin. Gringo desenli pamuklu tişörtünün üzerinde bir **avcı yeleşti!** Yelekte birbirine paralel, sıra sıra fermuarlı cepler, cepler, cepler; silme

* Leylâ Erbil bir söyleşisinde, Zenime’nin sözcük anlamına değinir. “Zenime’nin sözcük anlamı, hiçbir kavme ait olmayan, o kavme sonradan katılan soyu bozuk gibi bir şey. Ülkemizdeki kadınların çoğu da bu durumdadır. “Zenime baba ocağına döndüğünde neler gördü: Kötü yönetim, emperyalizmin uygarlıklar arasında yarattığı sömürgeci farklılıklar. Dahası Sünni-İslam’ın eline fırsat geçtiğinde ülkeyi inananlar ve inanmayanlar diye bölmesi.” (Yavuzer, 2010:270)

cephanelik bir kalın adam!.. **Kalın bacaklarını** saran haki pantolonun üzeri bile ceplerle dolu ve omuzda kamera, **omuzlar güçlü, geniş...**

Çabucak toparladım kendimi:

— Buyurun! Siz O olmalısınız?

— Evet, ben O'yum!

Ses **erkek, sert.**" (Erbil, 2012:60)

Alıntıda vurgulanan "bastığı yeri inletmek", "palet tabanlı postallar", "tok kaslar", "avcı olmak", "kalın bacaklar", "omuzlar güçlü, geniş" gibi ibareler tamamen eril söylemin kaba gücüne vurgudur. İkinci bölümde cücenin "Geniş omuzların üstünde **sahra topu gibi yükselen kafası...**" (Erbil, 2012:60) (Bu ifade s. 61'de tekrarlanır.); "... kamerayı da tutuyor omzunda süngü gibi ..." (Erbil, 2012:64) benzetmeleri sözü edilen fiziksel gücün karşısındakini düşman olarak kavramsallaştırması sonucunda ortaya çıkan benzetmelerdir. Aşağıdaki alıntıda yer verilen cüce ile Zenîme Hanım'ın karşılaştıkları anda aralarında geçen diyalog *Ben* ve *Öteki* ilişkisi açısından yorumu muhtaçtır:

"**Ortaya çıkacak olan iş** **ikimizin yaratıcılığına kalmış bir şeydir**: seninle benim; **tek yanlı başarı olmaz!** Aaa!, bu da ne? **Bu ocak, bu ocak? Bu ocağın bacası** nereye çıkıyor?

— Gökyüzüne tabii ki! Çatıdan geçip gidiyor olmalı, her baca gibi ...

— Ben böyle **arayış içindeyimdir her an**: uyanık olmalıyım bu çalışma çok önemli benim için!

— Ebette benim için de öyle, **müteyakkız olmalı! dedim, hem de mütedennis!** Ve mütecevviz ve mütecessid, mütecezzi, mütedebbir, müteeddib, müteessir de olmalıyız diye saymayı sürdürdüm içimden, babamın karşısına alıp çocukken ezberlettiği ... *

Gözleri hep yükseklerde bir şeyler aramakta ..." (Erbil, 2012:64)

Devamında cücenin Zenîme Hanım'a söylediği "... benim başarıım sana seninki bana bağlıdır." (Erbil, 2012:65) cümlesiyle *Ben*'in var olabilmesi için *Öteki* ile ilişkiye girmesinin elzem olduğu vurgulanmıştır. Zira *Ben* sınırlarının farkına bundan sonra varacaktır. Bu ilişki karşılıklıdır. *Ben* ve *Öteki* ilişkisinde *Ben* kendi sınırlarını belirlerken *Öteki*'ye göre de bu geçerlidir. Hegel *Tinin Görüngübilimi* adlı kitabında buna bilinç/özbilinç kavramlarını kullanarak iki özbilincin çifte devimi adını verir. Bilinç ve özbilinç arasındaki eylemin *birinin* olduğu gibi *ötekinin* de *eylemi* olduğu için iki-anlamlı olduğunu belirtir. (Hegel, 2011:122-123) Benlik arayışı uyanık bir bilinci ge-

* Diyalogda geçen sözcüklerin Türkiye Türkçesindeki anlamları: mütedennis: pislenen; mütecevviz: caiz olmayan şeyi caiz gören; mütecessid: ceset haline gelen; mütecezzi: parça parça ayrılan; mütedebbir: tedbirli, ilerisini gören; müteeddib: edeplen; müteessir: hüznü, kederli. Ayrıntılı bilgi için bkz. Ferit Devellioğlu, Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ak Aydın Kitabevi Yay., Ankara 1993.

rekli kılar. Alıntı metinde geçen “ocak” *Ben* ve *Öteki*’nin kendi varoluşlarını gerçekleştirmelerinin aynı zamanda kültürün devam edebilmesi için gereklidir. (Girard, 2010:11) Metinde geçen “ocağın tütmesi”, kültürün devamlılığını simgeler.

Nurdan Gürbilek, “görme ayrıcalığı”nı erillikle, bakılıyor olmayı ise kadınsılıkla şekillendirmek gerektiğini belirtir. (Gürbilek, 2021:27) Zira *bakmak bir seçme edimidir*. (Berger, 2019:8) Eril düzen, seçim yapabilme ayrıcalığını erkeğe verir. Bakılmak ise nesne konumunda algılanmakla ilgilidir. Gazetecinin kamerasının vurgulanması, eril gücün karar verme hakimiyetine; Zenîme’nin fotoğraflarının çekilmesi kadının “bakılmasına” göndermedir. *Öteki*, *Ben*’e “Kimse kimsenin değerini bilemez, başkası neden uğraşacakmış seninle? Değerini, sen kendin biçeceksin kendine; kafalarına sokana dek ısrar edeceksin, yorulmak, çekilmek, beklemek olmaz!;” (Erbil, 2012:67) demek suretiyle kendi değerini kendisinin bilmesini; “... saat nasıl öyle zamansızcasına yaşıyorsa zamanla yüz yüze sen de öyle duymalısın kendini orada zamansız ve mekânsız olarak; ...” (Erbil, 2012:71) zaman ve mekâna mecbur ve mahkum olmadan sadece kendi olarak yaşamayı salık verir. *Ben*’in *Öteki* ile yakınlaşması kendi olma sürecinde bir ilerlemedir ki bu sebeple *Ben*’in farkındalığı artmıştır. *Cüce*’de Leyla Erbil’in söz ettiği kendilik, “önceki yazarlar kuşağının gelenekle, yerellikle, milliyetle ilişkilendirdiği ‘kendilik’ten çok farklı, kişinin çevresinde hazır bulunduğu koşulları olumsuzlayarak ulaşacağı bir farkındalık”tır. (Gürbilek, 2016:215) Zenîme dolayımlayıcısı olarak cücenin etkisi altına girdikçe gerçek ile düş, akıl ile delilik arasında gidip gelir. Aşağıdaki alıntı bu durumu örneklemektedir:

“Bu kadar şakacı bir adama rastlamadığıma şaşmıştım hayatımda, o hayat ki tanımadığı kalmamıştır muhteşem **deliler dünyasında** ve ikimiz de olur olmaz her şeye gülmeye başlamıştık işte ve **birleştiricidir kakhaha** sonunda. Avcı **yeleğine bakınca** ki duruyordu üzerinde kabarık, **birden Kaban’ın da yıllarca havlamadan yaşadığını anımsadım!**” (Erbil, 2012:73)

Terry Eagleton’a göre “Delilik ya da kaosun basit bir izi olan bir anlamlandırma şebekesi dolayında çözülen bir anlamın tanımlanamazlığı görüşü, sadece rasyonel ve düzenli bir anlam anlayışının öbür yüzüdür.” (Eagleton, 2012:44) Kendi olmayı aklın öteki yüzü olan delilik ile anlatan Erbil, kadını “bakılan” nesne değil, “gören” özne konumuna taşımıştır. Nasıl ki *Kaban* köpek olmanın doğasında yer alan en sıradan eylemi gerçekleştirmeden yaşamaya başladıysa *Ben* de insan olmanın en doğal hasletlerinden mahrum bir yaşam sürdürmekte, bunu da sonradan fark etmektedir. “Adem ile Havva’nın öyküsünü çağrıştıran Zenîme’nin elma ağacına tırmanmaya kışkırtılması” (Dündar, 2004:63) ve ağaçtan iniş sahnesi öznenin gururunu yenerek dolayımlayıcının büyük-

lüğünü aşması ve aslında *Öteki*'nin gerçeğinin kendi gerçeği olduğunu kabul etmesidir. Girard, “Eğer aynı nesne kendisi için önce bir büyülmüş miş, sonra basit bir tıraş kabı olmasaydı Cervantes de Don Kişot’u yazamazdı,” der. (Girard, 2001:189) Cüceyi şimdi sıradan bir cüce olarak algılayan, “ama eskiden onda baştan çıkarıcı bir Menipo, dev bir erkeklik organı, tanrıçayı kafasından yeniden yaratan bir Zeus, müritlerini iğdiş ederek de olsa onlara totem olmuş bir Tanrıça gördüğünü unutmayan Leyla Erbil için de öyle.” (Erbil, 2016:239) Cücenin *Ben* tarafından basit bir nesne olarak algılanmaya başlaması ses ile ifade edilir. Metin boyunca fiziksel gücü ve nobran erkek sesi ön plana çıkarılan cüceyi Zenîme ağaçtan inişinin ardından cılız bir sesle iştir. “... Menipo ağacın dibinde söbe bir ayla ile kendi çevresinde dönen bir **topaçtı**, asılmaktaydı kamerasına ve geliyordu sesi savsak bilyelerle: ‘yeter, ne oldu orada son şansımız,,, seni göremez oldum!.. Kamaştı gözlerim; hiçbir şey göremiyorum, dur artık! Ayna gibi parıltıyor orası! Dön, geri dön, dön geri!.. Göremez oldum seni!.. Söz vermeler / yeminler / öpüşlerimiz ...” (Erbil, 2012:77-78) Eril gücünü kaybeden cüce, artık alelade bir nesne (topaç) dir.

Nurdan Gürbilek, *Cüce*’de dinî-mitolojik göndermelere yer verilmesini “Erbil’in hem kendilik tarihini daha sert, daha kanlı bir inanç tarihinin parçası olarak yeniden kurmak, hem de ‘kendî’lik problemini dinlerin de merkezinde duran kutsallık ve aşkınlık, çilecilik ve nefis terbiyesi, dünya nimetlerine sırt çevirme ve tanrılaşma isteği gibi konularla, özellikle de dinin zahiri (dış görünüşle ilgili) yanından çok, batını yorumlarıyla (içsel anlamla, içsel hakikatle) ilişkilendirmek istediğini gösterir” (Gürbilek, 2014 :233-234) şeklinde yorumlar.

Üçgen arzu modelinin uygulandığı metinlerde yazarın romantiklerin anladığı manada özgün olmak gibi bir endişesi yoktur. Batı’dan etkilendiklerini gizleme ihtiyacı duymazlar. Batılı eserlerden alıntı yaptığını söyleyebilmek, “doğrudan doğruya okuyucuya seslenebilmek Ben’le Öteki arasındaki duvarın yıkıldığının işareti”dir. (Şenocak, 2011:65-69) *Cüce*’de “hiçlik” ve “bunaltı” kavramlarına yapılan gönderme Jean-Paul Sartre’ye; Diego Velazquez’in *Las Meninas* (Nedimeler) tablosuna; ressam Frida Kahlo’ya yapılan açık göndermeler; yazarın “sevgili okuyucular” hitabıyla okuyucuya seslenişi bu bağlamda kayda değerdir. Sıraladığımız bu özellikler Leyla Erbil’in etkilendiği Batılı sanatçıları gizlemeye ihtiyaç duymadığını göstermektedir. Başka bir deyişle Batılı sanatçılara yapılan göndermeler, dolayımın varlığını ortaya çıkarmaktadır. Bu nedenle *Cüce*’ye romansal yapıtlar arasında yer vermek doğru olacaktır.

Son olarak *Cüce*’nin içerisinde önemli bir yer tutan Mustafa Horasan’a ait resimlerin *Ben* ve *Öteki* ilişkisini açıklamada önemli bir işlev üstlendiği dü-

şüncesindeyiz.* Zenîme'nin sanata ilgisinin oluşu; metin içerisinde Frida Kahlo, *Nedimeler* gibi resim sanatıyla ilgili göndermelere yer verilmesinden hareketle *Cüce*'ye yerleştirilen resimlerin dil, imlâ-noktalama, yazım şekilleriyle desteklenen kendi olma yolculuğunda başka bir anlatı düzlemini oluşturduğu düşüncesindeyiz. Kadının ben olma/kendi olma yolculuğunda *Öteki* tarafından nasıl bir yabancılaştırma sürecine maruz bırakıldığı resim sanatının insan üzerindeki etkisinden faydalanarak anlatılmıştır diyebiliriz.

Sonuç:

Girard, roman üzerine verdiği derslerde arzunun öykünmecî bir doğası olduğunu; öznenin bir nesneyi arzularken temelde onu arzulayan diğer kişiyi taklit ettiğini fark etmiş; daha sonra mitler ve ritüeller üzerine yaptığı çalışmalarda bu mimetik arzunun farklı şekillere bürünerek varlığını sürdürdüğünü ortaya koymuştur. Öykünmecî arzunun bulaşıcı özelliği dolayısıyla topluma yayılarak mimetik şiddeti açığa çıkarması, sonuçta toplumda huzurun sağlanması için toplumdan seçilen bir kişinin kurban edilmesiyle toplumu tehdit eden bu şiddetin ortadan kaldırılmasını Girard, “mimetik döngü” kavramıyla karşılar. Girard'ın

* Örneğin s:15'teki resimde temel iki figür dikkati çeker. Birisi kaslı ve güçlü bir erkek figürü. Yer yer bacağına ve cinsel organının bulunduğu bölgelerde koyu renkli bir görünüm hâkim. Diğer figür bir vücudun üst tarafına benzer. Erkek anatomisine aittir. Boyundan ipe benzer bir şeyle asılmış objeler dikkati çeker. Bu objelerden birisi erkek cinsel organına benzemektedir. Bu resimde genel olarak Eril düzenin eleştirildiği düşüncesindeyiz. s. 25'teki resimde bacasından duman tüten bir ev vardır. Evden dışarı taşmış bir balık kuyruğu dikkati çeker. Bunun uzun ve sivri olmasından hareketle erkek cinsel organını temsil ettiği düşüncesindeyiz. Evin tamamıyla içinde başını havaya kaldırmış, acı çektiği hissedilen bir kadın, ayaklarını yere uzatmış gibidir. Bacaklar koyu renkte, balık pulu veya kıl izlenimi yaratır. Ama vücut kaslıdır, memelerden biri açıkta bırakılmıştır. Kılı veya pullu değil, rengi açık; diğeri yaralı gibidir. Resmin altında ve evin dışında, yan yana dizilmiş beş objeye yer verilmiştir. Şekilleri sivri olan bu nesnelerin de erkek cinsel organını temsil ettiği düşüncesindeyiz. Erkek dışarda, kadın içeridedir. s. 41'deki resimde kadın erkeğe sırtını dönmüştür. Erkeğin kadından daha güçlü ve baskın olduğu hissedilmektedir. Erkek, adeta kadını yatağa yatmaya zorluyor gibidir. Kocaman ağzılı erkek, şişman ve kalın bir boyuna sahiptir. s. 69'daki resimde memelerinden kadın olduğu anlaşılan biri, piyanonun başına oturmuştur. Yüzünde acı hissedilen kadının vücudu kaslıdır. Piyanonun açılmış kapağından erkek organı olduğunu düşündüren bir şey asılıdır. s. 63'deki resimde ön planda kaslı bir kadın ayakta durmaktadır. Kadının bir bacağına diz kapağından aşağısı yoktur, bunun yerine tahta bir sopa takılmıştır. Kadının bir memesi belirgin olup açıkta bırakılmıştır. Kadın biraz öne eğilmiştir ve sırtında bir derviş hırkası olduğunu düşündürecek bir giysi durmaktadır. Ayrıca kadın derviş külahını hissettiren bir başlık giymiştir. Fonda bir ipe asılmış dört tane dikdörtgen görülmektedir. Dört çift sayıdır, tamamlanmayı işaret eder. Sivri çıkıntıları olmadığı için dikdörtgenin dişil olduğu düşünülebilir. Asılan şeylerin dış mekânda olduğundan hareketle ipe asılanın evin dışında kalan kadınlık olup olmadığı sorusu akla gelmektedir. Bu resimde ana figür olarak sakat bir kadına yer verilmesi, Leyla Erbil'in eserlerinde ruhu sakatlanmış kadınları anlattığı tespitiyle açıkça örtüşmektedir.

romanlara uyarlandığında bir romanın neden iyi olduğu sorusunun cevabını açığa çıkarabilen üçgen arzu kuramının izleri Leyla Erbil'in *Cüce* adlı yapıtında aranmıştır. *Ben*'in gururundan vaz geçerek *Öteki*'nin değersizliğini fark edişiyle sona ermesi *Cüce*'nin neden iyi bir yapıt olduğu sorusunun da cevabını ortaya koymuştur. Leyla Erbil'in büyük bir dil işçiliği ile ve kurgudaki bütün ayrıntıları ince ince hesap ederek yazdığı *Cüce*, son cümlede kadının özneye dönüştüğünün vurgulanmasıyla nihayete erer. Çünkü kadının da tıpkı Sisifos gibi yazgısı kendisindir artık. Albert Camus "Kişisel bir yazgı varsa, üstün alınyazısı yoktur, hiç değilse tek bir alınyazısı vardır, onu da kaçınılmaz bulur ve küçümser. Gerisine gelince, günlerini istediği gibi geçireceğini bilir. İnsanın kendi yaşamına yöneldiği bu yüce anda, Sisifos, kayasına dönerken, kendisince yaratılan, belleğinin bakışı altında birleşen, hemen sonra da ölümüyle kapanan yazgısı olan bu bağsız eylemler dizisini seyrederek." (Camus, 2022:140) *Cüce*'nin sonunda Zenîme'nin tavrında hissedilen rahatlık, böyle bir kendi yazgısını görmekten kaynaklanıyor olsa gerek.

Kaynakça:

- Altuğ, F. "Cüce: Tek Sesli Bir Feminist Anlatı". *Yeniyazı*. 11 (Eylül 2012): 124- 134.
- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. (Çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yay.
- Camus, A. (2022). *Sisifos Söyleni*. (Çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Can Yay.
- Dündar, H. (2004). *Leyla Erbil'in Romanlarında Cinsellik Sorunsalı*. Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Y. L. Tezi), Ankara.
- Eagleton, T. (2012). *Tatlı Şiddet Trajik Kavramı*. (Çev. Kutlu Tunca). İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Erbil, L. (2003). *Zihin Kuşları*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay.
- Erdem, M. Y. (2020). *Leyla Erbil'in "Cüce" Romanında Varoluşsal İzler*. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 4 (4), s. 747-771.
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi. 6. Baskı.
- Girard, R. (2001). *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat Edebî Yapıda Ben ve Öteki*. (Çev. Arzu Etensel İldem), İstanbul: Metis Yay.
- (2010). *Kültürün Kökenleri*. (Çev. Mükremin Yaman, Ayten Er). Ankara: Dost Kitabevi Yay.
- Gürbilek, N. (2016). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları. 5. Baskı.
- (2021). *Mağdurun Dili*. İstanbul: Metis Yay.
- Hegel (2011). *Tinin Görüngübilimi*. (Çev. Aziz Yardımlı). İstanbul: İdea Yay.
- İşıklı, Ş. (2012). *Kuantum Felsefesi Postmodern Bilimin Doğuşu*. Ankara: Birleşik Yay.
- Leyla Erbil'de Etik ve Estetik". (Yay. Haz. Süha Oğuzertem). İstanbul: Kanat Kitap. 2007.

- Oktay, A. Leyla Erbil'den Çetrefil Bir Kitap Cüce Girdap Bir Metin. Cumhuriyet Kitap. 13.12.2001.
- Şahin, E. (2009). Leyla Erbil'in Eserlerine Feminist Bir Yaklaşım. Atatürk Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Doktora Tezi), Erzurum.
- Şenocak, A. E. (2011). Girard'ın Roman Kuramı Işığında Bir Oğuz Atay Uyarlaması: Tehlikeli Oyunlar. İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Anabilim Dalı (Y. L. Tezi), İstanbul.
- Todorov, T. (2014). Poetikaya Giriş. (Çev. Kaya Şahin). İstanbul: Metis Yayınları. 3. Baskı.
- Yavuzer, M. Ş. (2010). Leylâ Erbil'in Romanlarının Psikanalitik Açıdan İncelenmesi. Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. (Y. L. Tezi), Van.

Elektronik Kaynaklar:

(file:///C:/Users/semao/Desktop/LEYLA%20ERB%C4%B0L%20C%C3%9CCE/ANILARIMDAK%C4%B0-LEYLA-ERB%C4%B0L.pdf; 03.05.2022; saat: 23:36)

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYATTA YÖNTEM BELİRLEME SORUNU ÜZERİNE ANGLOFON ELEŞTİRİ KAYNAKLI BİR ARAŞTIRMA*

M. Metin Barlık**

Giriş

*Karşılaştırmacı bilim adamlarının eğitim bağlamında
günümüzün en sağlam habercileri olduğuna inanıyorum.*

(Balakian, 1983, s. 23)

Bir nesneden anlam çıkarmak için onu başka bir nesneyle karşılaştırmak insanın akli melekesinin doğal bir yönlendirmesi ve bireyin kendini başkalarıyla karşılaştırarak anlaması, öz bilincin oluşmasında rol alan temel kanallardan biri olarak kabul edilir. Birey, saygı, duygudaşlık ve/ya imrenme gibi karşılaştırma kıstaslarıyla benzerlik ve/ya farklılığın bireysel gelişim ölçeğini oluşturur; türler, diller ve kültürler arasında sürekli bağlantılar kurma çabası aslında bir tür karşılaştırma deneyimidir. Bu ölçek, bir insanın kendi deneyimlerinin ötesine bakarak oluşturduğu bir öğrenme yöntemidir ve söz konusu ölçek bilimsel karşılaştırma biçimlerinin de referans noktası niteliğindedir. Etienne, iki nesnenin içerdiği değerler keşfedilmeye çalışılırken, karşılaştır-

* Çalışmanın özeti 26-28 Mayıs 2022 tarihlerinde Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi'nin 40. Yıldönümü münasebetiyle, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü ve Yabancı Diller Yüksekokulu tarafından düzenlenen Uluslararası Edebiyat, Kültür ve Dil Sempozyumu'nda sunulmuştur.

** Doç. Dr. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, drbarlık@yyu.edu.tr

malı yaklaşımın doğru ve tam bir bilgiye ulaşmanın en güvenilir yolu olduğunu savunur (Etiemble, 1958: s. 166).

Edebiyata karşılaştırmalı olarak bakmak, kısaca, araştırmacının kendi edebi geleneklerinin ufkundan farklı edebi geleneklere bakarak neler öğrenebileceğini keşfetmek olarak tanımlanabilir. Bu yaklaşım, yalnızca farklı edebi kültürler hakkında değil, aynı zamanda araştırmacının ait olduğu edebi kültür hakkında da daha fazlasını keşfetmek ve kültürler arası iletişim ve etkileşim alanının kapsadığı bilgi dağarcığına ulaşmak anlamına gelir. Edebiyatın sosyal bir ürün olduğunu ve edebiyat incelemeleri, sosyoloji ve tarih araştırmalarının ortak bir buluşma noktasına sahip olduğunun altını çizen Malcolm Bradbury, bu alanların merkezinde kültür araştırmalarının yattığını belirtir (Bradbury, 1972; xii). Söz konusu inceleme, aynı zamanda toplumların sosyolojik dokularını karşılaştırmayı da kapsamaktadır; çünkü edebiyat toplumsal bir kurum, sanatsal eser ve değerlerin mirası, yazar ve okuyucuların bulunduğu bir etkileşim noktası, sosyal ve çevresel bir iletişim ve merak ve hayal gücünün ifadesidir. Edebi eserleri karşılaştıran araştırmacı, karşılaştırılan eserlerin aydınlattığı hayatı, karakterleri, çağrıştırdığı toplumsal deneyimleri ve yaşanmışlık duygusunu inceleyerek, ortak payda ve/ya zıtlıklardan belirli sonuçlara ulaşmaya çalışır.

Edebi alanda karşılaştırma yapmanın faydalı olacağı fikrinin yaklaşık iki asırdan bu yana var olduğunu belirten Prof. Kinghorn, konuyla ilgili kayıtlara dayalı detaylı bir araştırmanın bu süreyi iki kat daha geriye götürebileceğini iddia eder. Kinghorn, Rönesans öncesi dönemde, Sanskritçe, Arapça ve Çince gibi dillerin, kozmopolit, uluslarüstü ifade biçimleri olarak Yunanca ve Latince ile rekabet halinde olmasının, diller arası iletişimin karşılaştırmalı olarak dikkate alınmış olduğunu gösterdiğini belirtir. (Kinghorn, 1982, s. 1) Edebi karşılaştırmının ilk örneklerinin Yunan ve Roma edebiyatındaki karşılıklı referans çalışmalarında görüldüğünü, henüz modern diller ortaya çıkmadan, James Russell Lowell ve Lane Cooper gibi edebiyatçıların Dante, Cervantes, Chaucer ve Elizabeth dönemine ait edebi eserleri karşılaştırarak edebiyat dersleri verdiğini aktaran Levin, karşılaştırmalı yaklaşımın Milman Parry'nin sözlü edebiyat alanında, Homeros ile Sırp ozanlarının üslup analizleriyle günümüze kadar ulaştığını aktarır (Levin, 1972, s. 78). Saussy, “Karşılaştırmalı Edebiyatın, on dokuzuncu yüzyılın bir ürünü olduğunu, ancak tüm edebiyatın bir anlamda her zaman karşılaştırmalı olduğunu ve birçok kaynaktan beslendiğini savunur” (Saussy, 2006, s. 5).

Aslında her edebiyat eseri belirli özgün öğelerle benzersiz olma özelliğine sahiptir, ancak diğer eserlerde de kullanılan paydaş birtakım unsurlar taşıması ona göreli yani karşılaştırmalı olarak yaklaşmayı gerektirir; “mutlak benzersizliğe inanmak, karşılaştırmayı yasaklamak, dolayısıyla eleştiriye engellemek an-

lamına gelir” (Levin, 1972, s. 75). Balakian, “her ulusal birimin veya bölgenin edebi ürünü belirgin bir şekilde benzersiz olsaydı, Karşılaştırmalı Edebiyat BİR disiplin olarak var olmazdı” der. (Balakian, 1983; s. 23) Edebiyatın kendisinin de karşılaştırmalı olarak var olduğu savından hareket edildiğinde, Doğu des-tanlarından Batı klasiklerine, Antik çağ tiyatro eserlerinden Modern dönem ro-manlarına, edebiyat tarihinde tam anlamıyla kendi kendine yeten bir metnin olmadığı anlaşılır. (Hutchinson, 2018, s. 2) Çünkü okuma ve yazma ekseninde ortaya çıkan yeni temalar, olay örgüleri, karakter kadrosu ve yazım gelenekleri önceki akımların oluşturduğu ilkelerle karşılaştırılarak gündeme gelir. Diğer bir deyişle, bir edebiyat eserini nasıl anladığımız, başka bir edebiyat eserini anla-mamız ile ilintili bir incelemedir. Karşılaştırılan edebi eserler ile ilgili bilgi da-ğarcığının düzeyi, bağlamsallaştırma oranını, dolayısıyla, karşılaştırma kapsam ve detaylarını genişleten bir öğedir. Karşılaştırmalı bir ölçekle elde edilen bilgi nasıl okunduğunun ya da nasıl yazıldığının ötesinde bir bilgidir. Ancak Edebi-yat ile Karşılaştırmalı Edebiyat arasındaki öğretici gücün farkını öğrenmek, söz konusu çalışma alanının tarihini, teorisini ve uygulama biçimini araştırmayı ge-rektirir. Çünkü edebi kültürleri esas alan araştırmalara, Balakian’ın işaret ettiği gibi, “arkeolojik kalıntılar [olarak] değil, yaşayan insanı ayakta tutan ve nesilden nesile aktarılan irfanın genetik bir kalıntısı” olarak bakmak gerekir (Balakian, 1983; s. 23). Öyle ise, Karşılaştırmalı Edebiyatın tarih ve teorisi, edebi kültürler arasında keşfedilen etkileşim noktalarında, farklı ifade biçimleriyle ortaya çıkan anlayışların, değerlendirme ölçütlerinin ve ayrıcalıklı paralellik ve zıtlıkların ge-lişim süreci olarak ele alınmalıdır (Hutchinson, 2018, s. 6).

Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmacılarının, bir disiplin olarak günümüze kadar gelen karşılaştırmalı yaklaşımın fikirsel altyapısının, Goethe’nin kapsamlı bir kültür sekülerliğini işaret eden *Weltliteratur* ideali (Prendergast, 2004, s. 2) (Gifford, 1969, s. 72; O’Sullivan, 2005, s. 4) (Saussy, 2006, s. 6) ve sahada bulunan eleştirmenlerin, (Leo Spitzer, Eric Auerbach gibi) farklı edebi kültürlere ulusüstü bir yaklaşımla bakmakla olduğu görüşünde hemfikir olduğu gözlenmektedir (Apter, 2003, s. 253;). Saussy, Karşılaştırmalı Edebiyat alanının mitolojisinin oluşum evresinde, Madame de Staël, Goethe ve Hugo Meltzl de Lomnitz’in isimleri-nin de anılması gerektiğini iddia eder. (Saussy, 2006, s. 6) Strich, *Goethe ve Dün-ya Edebiyatı* başlıklı eserde, Goethe’nin Dünya şiiri anlayışındaki çabalarının, yaşadığı etkilerle uyguladıkları etkilerin ortak paydası olduğunu ve onu teşvik eden esas unsurlardan olan Dünya şiiri yaklaşımının uluslararası bir iletişim ve etkileşim aracı olarak etkin olarak kullanıldığını belirtir (Strich, 1998, s. 307).

Birçok modern bilim insanı için Goethe’nin ütöpik vizyonunun, gelecekte karşılaştırmalı edebiyat alanı haline gelecek olan disiplinin temelini oluşturdu-ğunu aktaran Edward Said, (Said, 2003, p. xvi) Karşılaştırmalı Edebiyatın ilk

uygulayıcılarının ilhamlarını, milliyetçiliği geçici olarak gören ve Modernitenin küresel boyutlarını kabul eden Goethe ve Herder gibi entelektüel isimlerden aldığı ve bu amaçla yapılan çalışmaların, edebi ürünlere ulus ötesi bir yaklaşım kazandırabileceğini öngörür. Said, ilk karşılaştırmacılar için, Karşılaştırmalı Edebiyat fikrinin, yalnızca evrenselliği ve dilbilimcilerin dil aileleri ile ilgili edindikleri ulusötesi anlayışı ifade etmekle kalmadığını, aynı zamanda ideal bir alanın ortaya çıkışını da sembolize ettiğini belirtir (Said, 1993: s. 45). Ğurişin, edebiyatın karşılaştırmalı incelenme amacının, (bireysel anlamda) ulusal-edebi fenomenler ve süreçlerinin özgünlüğünü keşfetmenin yanı sıra, (genel anlamda) uluslararası varoluş boyutunda, dünya edebiyatı kavramına yol açan bilgiyi edinme çabası olduğunun altını çizer (Ğurişin, 1997, s. 132). Dünyadaki tüm edebi kültürlerin bir bütün olarak düşünüldüğü ve kısıtlayıcı ulusal ve dilsel sınırları aşan evrenselci kavramın, Goethe'nin 1820'lerde Weltliteratur (Dünya Edebiyatı) kavramını ilan etmesinden yaklaşık iki yüzyıl sonra bile, birçok araştırmacı için son derece çekici bir kavram olmaya devam ettiği görülmektedir (Chow, 2004, s. 289).

Bassnett, "Karşılaştırmalı edebiyatın, yazıyı siyasetten arındıran ve evrensel uzlaşmaya talip olan bakış açısında "iletişim, katılım ve paylaşım" kelimelerinin anahtar kelimeler olduğunu belirtir (Bassnett, 1993, s. 21). Modern iletişim ve bilgi teknolojisinin teşvikiyle değişen küresel ekonomi, politik sınırların düşüşü ve savaşların zorunlu kıldığı göç ve yoksulluk, ulusal paradigmaları etkileyen ve geleneksel kimliklerin daha geniş bir boyuta taşınmasını sağlayan etkin faktörler olduğu gözlenmektedir. Ulusötesi anlayışın mesafe kat etmesinde Modern zihniyetin evrilme aşamalarının önemli bir role sahip olduğunu dile getiren araştırmacılar, Modernitenin, sömürgecilik, milliyetçilik ve uluslararası yaklaşım evrelerinin ve savaş sonrası yılların iyimser enternasyonalizminin etkisi olduğunu ve aynı dinamiklerin Karşılaştırmalı Edebiyatın, kültürler arası ilişkileri inceleyen bir alan olarak ortaya çıkışının altyapısını hazırladığını savunmaktadır (Hutchinson, 2018, s. 7). (Damrosch, 1995, s. 130).

Koloni ve koloni sonrası dönem, politik ve kültürel altyapısıyla kalem ehline çok dilli, dolayısıyla çok kültürlü bir ifade tarzı kazandırır; bu gerçeklik, çok dilli bir bağlamda yetişen yazarlara yeni bir bakış açısı kazandırarak, miras dillerin dağarcığındaki ifadelerin de anlatılarında yer almasını sağlar. Eserlerinde ana dilleri olamayan dille yazmayı tercih eden yazarlar, çoklu dilli kültürü bir avantaj olarak değerlendirir ve kendilerini ifade etme yeteneğini elde ettikleri baskın dili, yerli kültür sınırlarını aşan, diller ve kültürler arasında köprü kuran bir araç olarak kullanırlar. Örneğin, Kanada'da çeşitli etnik kökenlerden gelen Mistry, Vassanji, Goto ve Michelut gibi çok dilli kültürle yetişen yazarların, kültürel farklılıkları sorgulayan eserler aracılığıyla varlıklarını hissettirirler. Deborah

Saidero, ABD ve farklı ülkelerde yaşayan diğer meslektaşları gibi bu yazarların, bilinçli tercihleriyle, gerçekliğin tek dilli perspektifinin sınırlarını aşan kültürler arası bir iletişim modelini teşvik ettiklerini, böylece diller ve kültürler arası ve ötesinde karşılıklı iletişime dayalı bir temas alanı açtıklarını iddia eder (Saidero, 2018, s. 199-200).

Bu tür küresel yaklaşımların Amerika’da 1950’lerden bu yana Yeni Eleştiri’nin edebi/sanatsal öncelikleriyle uyumlu disiplinler arası çalışmalarla başladığını aktaran Remak, sonraki dönemlerde, Felsefe, Teolojik Araştırmalar, Kültürel Antropoloji ve Tarih gibi Beşeri Bilimlerde ve özellikle 1960’ların ikinci yarısından itibaren, Sosyal Bilimler alanında da yer aldığını belirtir. Remak, günümüzde Amerika’da, disiplinler arası çalışmaların ve karşılaştırmalı edebiyatın bir bilim dalı olarak üretken fikirlerle sorgulandığını, diyalektikleştirilerek zenginleştirildiğini savunur (Remak, 2002; s. 245-249). Yirminci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Karşılaştırmalı Edebiyatın, beşeri bilimlerden farklı bir konuma sahip olduğu, beşeri ve sosyal bilimler genelinde fikir alışverişi açısından merkezi bir rol oynadığı ve bir araştırma alanı olarak modern dil ve edebiyat incelemelerinde hızla geliştiği anlaşılmaktadır (Palumbo-Liu, 2011, s. 1). Günümüzde, ulusal edebiyat bölümlerinin milliyetçi değerler dizininden, küreselleşmiş edebiyat araştırmaları modeline doğru hareket etmesi, edebiyatta karşılaştırmalı yaklaşımların akademik dünyada bir istisna değil, bir norm olduğunu göstermektedir. Haun Saussy, Karşılaştırmalı edebiyatın karakteristik özellikleri ve protokollerinin dersler, yayıncılık, istihdam ve gündelik edebi tartışmalara kadar indiğini belirtmektedir” (Saussy, 2006: s. 3).

René Wellek, Karşılaştırmalı Edebiyatın, ulusal edebiyat tarihlerinin yanlış izolasyonuyla mücadele etme konusunda muazzam bir değere sahip olduğunu, ancak bu çalışma alanının belirgin bir konu ve belirli bir metodoloji oluşturamamış olmasının, içinde bulunduğu istikrarsız durumun ciddi bir göstergesi olduğu iddia etmişti (Wellek, 1963, s. 282). Karşılaştırmalı Edebiyatın modern duayenlerinden Prof. Hutchinson, René Wellek’in dikkat çektiği yöntem istikrarsızlığının günümüzde de devam ettiğinin altını çizerek, “hemen her karşılaştırma uzmanının neyin nasıl karşılaştırılacağı konusunda farklı bir öncelikler dizisine sahip olduğunu, tek fikir birliğinin, terimin doğasında var olan istikrarsızlıkta olduğunu ve bu istikrarsızlığın karşılaştırmalı edebiyatın özünde var olan bir sorun olduğunu belirtir Hutchinson, 2018, s. 1). Amerikan Karşılaştırmalı Edebiyat Derneği’nin yayınlanan raporları da, bu disiplin alanının henüz teoride, metodoloji veya pedagojide bir “disiplin” oluşturmadığı görüşünü desteklemektedir. (Gasperi, Pivato, 2018, s. 19) Bu çalışmada, Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmacılarının dikkat çektiği ‘yöntem’ sorunu tartışılarak, alanda adından söz ettiren karşılaştırmacıların görüş ve önerileri doğrultusunda, karşı-

laştırma kriterlerinin oluşturulması ve geliştirilmesi kapsamında önerilen yöntemsel ilkeler belirlenmeye çalışıldı.

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYATTA YÖNTEM BELİRLEME SORUNU

Karşılaştırmalı Edebiyat Kapsam

“Karşılaştırma” eylemi iki farklı edebi referansı işaret ettiğinden, karşılaştırma yapılmadan önce, incelencek edebi kültürlere aşina olmak karşılaştırmacı için öncelikli koşuldur. “Edebiyat” kelimesi ise, yalnızca değişken tanımları değil, aynı zamanda psikolojik etkileri de içeren bir ifadedir. Eoyang, bu nedenle araştırmacının, karşılaştırılacak edebi metinlerin içerdiği kültürel dağarcığa, yazarların niteliğine, özellikle sosyal ve kültürel konumlarını yansıtan öğelere hakim olmasının kaçınılmaz olduğunu savunur (Eoyang, 2012, s. 33-34). Bu anlamda Karşılaştırmalı Edebiyat, “*edebiyatın* tanımını, estetik normlarını, tür tanımlarını ve edebi-tarihsel kalıpları vs. örnekler ve karşı örneklerle genişleten bir kapsama sahiptir” (Saussy, 2006, s. 10-11).

Ulusal dil ve edebiyat çalışmalarının kültürel ve entelektüel sınırları aşan ve hedeflerini genişleten bir disiplin olarak ortaya çıkan Karşılaştırmalı Edebiyat, genellikle ulusötesi alanlarda üretilen edebi kültürlerin sistematik olarak ayırt edilmesini, incelenmesini ve kuramlaştırılmasını içeren edebi bir araştırma alanı olarak kabul edilmektedir. (Guillén, 1993, s. 3), (Kadir, 2001, s. 25), (O’Sullivan, 2005, s. 4), (Chow, 2004, s. 301). Başlangıç noktası ulusal edebiyat olan karşılaştırmacı, hem ulusal hem de dünya edebiyatına göstereceği ilgi ve katılımı, birden fazla edebi kültüre ulaşarak değerlendirme hedefini gerçekleştirebilir (Dev, 1993; s. 25-28). Böylece, “dünya edebiyatında baştan beri var olduğu düşünülen ortak bir paydanın” (Saussy, 2011, s. 60-63), diğer bir deyişle, “medeniyetin otobi-yografisi” olarak tanımlanan bilgi dağarcığının keşfedilmesi mümkün olacaktır (Prendergast, 2004, p. 3).

Prendergast, tarihsel perspektiften yola çıkarak ‘dünya edebiyatları’ başlığının “sözlü olarak aktarılan ‘halk edebiyatları,’ ‘geleneksel edebiyatlar’ ve ‘modern kozmopolit edebiyatlar’” alt başlıklarıyla incelenebileceğini savunur (Prendergast, 2004, s. 6). Moretti ise, ‘dünya edebiyatını’ iki farklı tarihsel döneme ayırarak, söz konusu dönemlerin kapsamı ile ilgili şu unsurlara dikkat çeker:

Biri on sekizinci yüzyıldan önceki dönem ve diğeri de onu izleyen dönem olmak üzere iki farklı dünya edebiyatı vardır. “İlk” Weltliteratur, ayrı “yerel” kültürlerin bir mozaığıdır; güçlü iç çeşitlilik ile karakterize edilir; çoğunlukla farklılaşma yoluyla yeni biçimler üretir ve en iyi (bazı versiyonları) evrim teorisi tarafından açıklanır. “İkinci” Weltliteratur (ki buna dünya edebiyat sistemi demeyi tercih ederim) birleşik bir pazarın

ürünüdür; büyüyen ve zaman zaman şoke edici derecede bir aynılık gösterir; çoğunlukla yakınsama yoluyla yeni biçimler üretir; ve en iyi (bazı versiyonları) dünya sistemleri analizi ile açıklanır. (Moretti, 2005, s. 228)

Herhangi bir edebi kültür kapsamında, kültürel alt yapısı bulunmayan bir esere ait verileri ele almanın, çok nesnel ya da çok genel olma riskinin olduğunu ve her iki tercihin de, araştırmancının güvenilirliğini yitirmesine neden olabileceğini iddia eden Dev, doğru bir değerlendirmeyi hedefleyen karşılaştırmacının, “milli edebiyat”, “dünya edebiyatı” ve “karşılaştırmalı edebiyat” arasında bir denge kurarak çalışması gerektiğini savunur (Dev, 1993; s. 24). Hutchinson’a göre, bu amaçla yola çıkan karşılaştırmacı bir tür “entelektüel göçmendir”; edebi kültürler arasındaki bağlantıları keşfederken, paradoksal bir şekilde kültürler arası farklılıkları da güçlendirir, bu nedenle, onun için paralellikler kadar zıtlık ve kopukluklar da önem arz eder (Hutchinson, 2018, s. 12).

Karşılaştırmalı Edebiyatı bir yöntem etrafında fikir birliği oluşmamasının nedeninin ulusal dil ve kültüre bağlılıktan kaynaklandığını savunan karşılaştırmacılar, araştırmacının “kendini her türlü şovenist tutumdan arındırması gerektiğinin” önemine dikkat çekmektedirler (Etiemble, 1958: s. 157). (Eoyang, 2012, s. 37). Dünyanın birçok ülkesinde zemin kazanmaya başlayan karşılaştırmalı çalışmaların, bu (şovenist) tutumdan dolayı, henüz ideal/evrensel bir boyuta ulaşmadığı belirtilmektedir (Bassnett, 1993, s. 5). Dünya edebiyatını çalışmanın ne anlama geldiği sorgulanırken, asıl sorunun ne yapılması değil, nasıl yapılacağı olduğunu belirten Apter, küresel edebiyat, kozmopolitlik, Dünya edebiyatı, edebi ulusötesicilik, karşılaştırmalı post-kolonyal ve diaspora çalışmaları gibi kategorilerin temsilcilerinin, kökten farklı diller ve edebiyatlar arasında güvenilir bir karşılaştırmancının nasıl yapılacağına dair tatmin edici bir metodolojik çözüm sunmadığı görüşündedir (Apter, 2003, s. 254).

Belirli Bir Yöntemin Oluşmasını Sağlayabilecek Yaklaşımlar

Gasperi, *Yeni Yüzyıl için Karşılaştırmalı Edebiyat (Comparative Literature for the New Century)* adlı eserde, akademik bir disiplin olarak Karşılaştırmalı Edebiyatın bulanık ve tanımsız sınırlara sahip olduğunu, ancak hareketlilik ve esnekliğinin gelecekte daha fazla değişim ve büyüme için umut vadettiğini iddia eder (Gasperi, Pivato, 2018, s. 3). Karşılaştırmalı incelemelerin yeni sürümünün tarih ve sosyolojiyi kapsayan bir çerçeve edindiğinin altını çizen Palumbo-Lui, bu alandaki “yöntem” belirleme girişiminin, “tarihsel bir kapsama ve iddialı düzeyde geniş bir çerçeveye” sahip olduğunu belirtir (Palumbo - Liu, 2011, s. 51). Alandaki yöntem sorununa “çerçevesi geniş” olan “çok yönlü” bir yaklaşımın çözüm olabileceği görüşü farklı araştırmacılar tarafından da desteklenmektedir (Jay, 2001: s. 42 – 3).

Tematik ve teknik incelemelerde, genellikle kaynaklar, etkiler, motifler, türler ve mitler gibi kapsayıcı kategorileri, dikkate alarak, araştırmacıların argümanlarını “olabildiğince geniş bir örnek ve karşı-örnek yelpazesi aralığında” inşa etmeleri gerektiği görüşüyle Palumbo-Lui’yi destekleyen Hutchinson, bakış açısındaki çeşitliliğin, yalnızca okuyucunun değil aynı zamanda yazarın yaratıcı bakış açısı için de geçerli olduğunu ve bu anlamda yapılan çalışmaların bir teori olduğu kadar teknik bir yaklaşım gerektirdiğini savunur (Hutchinson, 2018, s. 13). Remak da, Hutchinson’ın savunduğu temalar ve teknikler konusunun önemine dikkat çekerek, asıl amacın, metinler arası ortak değerleri, benzerlik ve farklılıkları belirlemek ve analiz etmek olduğunu altını çizer (Remak, 2002; s. 246). Ancak Damrosch, Dünya edebiyatını okurken, egzotizm ve asimilasyonun tehlikelerinden, farklılık ve benzerlik yelpazesindeki uç noktalardan sakınılması gerektiği konusunda uyarır (Damrosch, 2018, s. 18).

Karşılaştırmacının asıl hedefinin edebi eserlerde bulunan özel nesneleri keşfetme veya adlandırma girişimi olduğunu ve bu girişimin, henüz keşfedilemeyen öge ve ilişkileri içeren projelerde yer açması gerektiğini savunan Saussy, “ortak paydada buluşmanın özgür bir tutumla değil, araştırmaların sürdürülebilirliğini sağlayan bir yöntemle oluşabileceğini” belirtir (Saussy, 2011, s. 60-63). Karşılaştırmalı yöntemin, “edebi değişmezler” olarak adlandırılabilir, her çağda ve her yerde geçerli olan değer yargılarının keşfedilmesiyle oluşabileceğini iddia eden Etiemble, (Etiemble, 1958: s. 166) söz konusu “edebi değişmezlerin” keşfedilip incelenmesinde, tarihi kayıtlar, dillerin farklı yapısı ve dini dogmalardan kaynaklanan farklılıklara rağmen, “ortak paydada İnsanın var olduğu gerçeğinin” bilinciyle ele alınması gerektiğini dile getirir (Etiemble, 1988: s. 182 – 183). Diğer bir deyişle, keşfedilmeye çalışılan ortak payda “insan deneyiminin evrenselliğidir” (Saussy, 2006, s. 13).

Karşılaştırmacı için önemli olan yaklaşımın, yerel ve evrensel veya özel ve genel arasında var olan dikkat çekici öğelerin farkındalığı olduğunu savunan Guillén, kendisinin bu farklılığı tanımlamada “ulus-milliyet, ülke, bölge, şehir yerine ‘yerel’ ifadesini” kullanmayı tercih ettiğini, çünkü ‘yerel’ tanımının, farklı durumlara uygulanabilen ve bir dizi genel karşıtlığı kapsayan kavramsal uç noktaları vurguladığını belirtir. Guillén, söz konusu karşıtlıkları, “özel koşul ve dünya (dünyalar), şimdi ve mevcut olmayan, deneyim ve yaşanmışlık (anlam), Ben ve Ben’e yabancı olan, algılanan ve özlenen, olan ve olması gereken, bugün var olan ile sonsuz olan” şeklinde tanımlar (Guillén, 1993, s. 5).

Karşılaştırmalı araştırmalara tam olarak dahil edilen hangi yeni yöntemlerin başarılı olabileceği tartışılan 1973 Kanada Kongresinde ve karşılaştırmalı çalışmalar çemberine hangi yeni edebi ürünlerin çekilmesi gerektiğini sorgulayan 1976 Budapeşte Kongresinde, karşılaştırmalı edebiyat tarihindeki son birkaç

yılın deney, değişim ve evrim yılları olduğu ve bu değişiklikler dizisinin bir aşama kat ettiği sonucuna varılır (Vajda, 1977, s. 276). Levin (1965), Greene (1975), Bernheimer (1993) ve Saussy (2004) tarafından belirlenen ve Amerikan Karşılaştırmalı Edebiyat Derneği'nin (ACLA) tüzüğü tarafından uyulması öngörülen standartlar, Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmacı ve akademisyenlerini, disiplinin entelektüel amacını dönüştürmeye ve yeni bilimsel projeler üretmeye teşvik eden kriterlerdir: Söz konusu ilkelerin belirlenme sürecinde, Levin ve Green ulusal sınırları aşan edebi değerlere odaklanmayı ve ulusal disiplinin sınırlarını aşmanın önemini; Bernheimer, “karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının kültürel kapsamının genişletilmesini;” (Bernheimer, 1995: s. 45) Saussy ise, dünya edebiyatı idealini detaylandıran “çok sesli bir öneri metni” sunulması gerektiğini savunur (Saussy, 2006: s. viii). Yöntem oluşturma sürecinde, benzersiz, heterojen ve özel unsurları belirlemenin öncel evrensel kurallarının olmadığını belirten Chow, yargının başlı başına temsil etme ve değerlendirme yeteneğine bağlı olması gerektiğini; evrensel olana ve belirli bir olgunun değerine ulaşmanın, doğru terimleri açığa çıkarma çabasıyla oluşacağını iddia eder. (Chow, 2004, s. 303).

1990'ların başındaki Bernheimer Raporu'na yanıt olarak, dünya edebiyatı yaklaşımının nasıl küreselleştirileceği, demokratikleştirileceği ve ulusçu tutumun, yazı dilinin ve yüksek kültürün edebiyat araştırmaları üzerindeki hakimiyetinin nasıl gevşeteceği tartışıldı. Örneğin, 2000 yılında Franco Moretti, “milliyetçilik karşıtlığını” vurgulayarak (Apter, 1933. s. 254) dünya edebiyatının bir tür “uzaktan okuma” (Distant Reading) metoduyla incelenebileceğini önerdi: Moretti, edebi tür ve temaların, sayısal araçlarla değil, belirli dillerde ve bölgelerde uzman karşılaştırmacılar tarafından geliştirilen analizler yoluyla, bir tür sentetik okumayla incelenebileceğini savundu (Moretti, 2013. pp. 47-49). David Damrosch ise, *Dünya Edebiyatı Nedir?* (2003) (What is World Literature?) başlıklı eserinde, dünya edebiyatını belirli bir kanondan ziyade, “bir sirkülasyon tarzıyla”, özgün kültürün ötesinde, bir metnin algılanmasına özel önem veren bir okuma biçimiyle incelenebileceğini önerdi (Damrosch, 2003, s. 26).

Moretti, Damrosch ve Pascale Casanova tarafından yapılan analizlerin ardından, Dünya Edebiyatı Enstitüsü'nün kurulması ve konuyla ilgili birçok eserin yayınlanmasıyla, dünya edebiyatı, son on yılda karşılaştırmalı edebiyat için üretken kavramlardan biri haline geldi. Bu teori ve analiz önerileri, edebi metinlerin üretimi, göçü, çevirisi, kültürler arası kabulü ve değerlendirilmesinin anlaşılmasına katkıda bulundu (Heise, 2017, s. 3). Ancak dünya edebiyatı paradigması, karşılaştırmalı edebiyatta sıklıkla neyin nasıl karşılaştırılacağını gündeme getiren şüphecilğe ve/ya eleştiriye de yol açtı: Örneğin Emily Apter, çeviri çalışmalarını metinlerin çoğunun veya tamamının çevrilebileceğini varsaymakla eleştirir. Apter, çevrilemez olana edebiyatta önemli bir yer, hatta bir hak olarak gereken özeni

göstermeden, çevirinin ulusötesi iletişimi, anlayışı ve dünya barışını ilerlettiğini hayal etmenin doğru olmadığını savunur (Apter, 2013, s. 46-47).

Edebi eserlerin karşılaştırılmasında kullanılan yöntemlerden birinin, eserin “özünü” keşfetmeyi, yani, eserlerin altyapısında yatan fikrîsel altyapıyı yansıtırma araçlarını ve yöntemlerini açıklamayı amaç edinen ‘fenomenolojik’ yöntem olduğu görüşünün karşılaştırmacı araştırmacılar tarafından benimsendiği gözlenmektedir. Vajda, bir edebi türün fenomenolojik anlamda incelenmesini, “türün öze indirgenmesi ve temel yapısının ortaya çıkarılması” olarak tanımlar (Vajda, 1983, s.137). Ingarden’ın edebi analiz modelinde, farklı fenomenolojik katmanların analizinin farklı yöntemlerle yapılması gerektirdiği vurgulanır: Birincil katman, eserlerdeki aksiyonun, karakterlerin ve davranışlarının estetik analizinin yapıldığı, diğer bir deyişle, eserlerdeki aksiyonun kurucu unsurlarının belirlendiği ve karakterlerin gerçek hayatla yüzleştirilip, içsel gerçekliklerinin araştırıldığı katmandır. (Dziemidok, McCormick, 1989, s. 56-57) Dilbilimsel bir analiz gerektiren ikinci katmanda ise, araştırmacının edebi analizin estetik ve “biçimsel” yöntemlerine eşit düzeyde aşına olacak şekilde donanımlı olması söz konusudur. Balakian, eğer edebi incelemelerde estetik faktör göz ardı edilirse, karşılaştırmalı çalışmaların olabileceğini ama Karşılaştırmalı Edebiyatın olmayacağını savunur (Balakian, 1983; s. 23).

Edebi metinlerin doğasında var olan ideolojik, sosyal ve psikolojik doğruların belirlenmesinde estetik faktörün altını çizen Balakian, (Balakian, 1983; s. 9-10) edebi değer yapısının evrensel bir mutabakatla desteklendiğini ancak ölçüm çubuğunun sosyolojik güvenilirlik, psikolojik geçerlilik, hatta ahlaki kabul edilebilirlik olmaması gerektiğini savunur. Balakian’a göre, Karşılaştırmalı Edebiyat akademisyeni karşıtlıklar ve ortak eşitliklerden yola çıkar. Bu yaklaşım, edebiyatı tanımlamak için ikinci bir hermeneutik dili değil, aranan ve iletmek istenen karşılaştırmalı değerlendirmenin tutarlılığını sürdüren bir incelemeyi gerektirir. Karşılaştırmalı Edebiyat çalışmaları, özerk alan iddialarının ötesinde ortak bir mirası benimseyen birkaç güçten birini oluşturmaktadır. Bu anlamda Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmacılarının, disiplinin içsel anlamını korumak için, giderek daha çok çaba göstermeleri; temaslar, bağlantılar yaparak, sürekliliği ve bu edebi bilimin hayatta kalmasını ve genişlemesini sağlamaları gerekmektedir (Balakian, 1983; s. 21-24).

Karşılaştırmalı Edebiyat, doğal olarak teori ve uygulamada hermeneutik çalışmaların temel sorunlarıyla ilgilidir; örneğin, bir edebi metnin doğası ve tefsiri, dilsel ve estetik yapısı, okuyucu üzerindeki etkisi, okurun ona tepkisi ve etkilerinin tarihsel açıdan incelenmesi gibi. Romantik çağda modern hermeneutiğin başlangıcı, Karşılaştırmalı Edebiyatın yükselişinde belirleyici bir itici güç olmuştur. Ayrıca, on dokuzuncu ve yirminci yüzyıllarda da, tıpkı Karşılaştırmalı

Edebiyatın hermeneutikte anlayış ufkunun açılmasına katkıda bulunması gibi, hermeneutiğin Karşılaştırmalı Edebiyatın gelişimi üzerinde yararlı bir etkiye sahip olduğu gözlenmiştir (Behler, 1983, s. 25).

Tür çalışmalarındaki farklılığa dikkat çeken Vajda, eşit derecede önem arz eden edebi türlerin tarihsel açıdan özdeş olmadığı ve uluslararası tarihlerinin nadiren özdeş olabildiğinin altını çizer. Vajda, karşılaştırmalı bir tema çalışmasında, temanın yapısının dayandığı temelin ortaya çıkmasını sağlayan ulusüstü bakış açısının arşetiplerle belirlenebileceğini, ancak farklı çağları ve farklı edebi yapıtları birbirine bağlayan derin katmanlarında bulunan içsel uyumun keşfedilmesi gerektiğini belirtir. Vajda'ya göre, bir edebi ve/ya sanatsal akımın yapısı hakkında bir fikir vermek, onu tanımlamak ve yapısal bileşenlerini ayırt etmek için yeterlidir. Çünkü her akımın, onu diğer edebi ve sanatsal akımlardan farklı kılan bir üslup katmanı vardır. Diğer bir deyişle, bir akımın ifade veya dil üslubunu belirleyen tarihsel, toplumsal, bilimsel ve/ya felsefi katmanı vardır. Temel ile üslup arasında aracılık eden üçüncü katman ise, akımın sanatsal yöntemini veya poetikasını gösterir; bu katman akımın temelindeki felsefi altyapıdan aldığı ilkeleri onun üslup görünümüne uygular. (Vajda, 1983, s.144).

Karşılaştırmalı Edebiyatın, komşu disiplinlerin ötesinde bir ilerleme vaat etmesi, talebin daha fazla olması anlamına gelmektedir; bu konum, uygulayıcıların bir meslek sorumluluğuyla hareket etmelerini ve kalitenin sürdürülebilirliğini sağlayan bir yöntemle inceleme yapmalarını gerektirmektedir. Örneğin çevirinin, üslup ve kültürel özellikleri ortaya çıkarmak için bir araç olarak yeniden keşfedilmesi, karşılaştırma yapan araştırmacıların çeviriyi edebi kültür karşılaştırmalarında titizlikle uygulanmaları konusunda özel bir sorumluluğa sahip olmalarını gerektirir (Levin, 1972, s. 87-90). Ancak Emily Apter, çeviri ve dünya edebiyatı çalışmalarını, metinlerin çoğunun veya tamamının çevrilebileceği ve çevirinin ulusötesi iletişimi, anlayışı ve dünya barışını ilerleteceği varsayımını eleştirir. Apter bu yaklaşımın edebiyatta çevrilemez olana önemli bir form, hatta bir hak olarak gereken özeni göstermediğini savunur (Heise, 2017, s. 3).

Yeni görüşlerin istişare edilmesi gerektiği ve yöntemler tartışılmadan sağlıklı sonuçlara ulaşılamayacağını belirten Levin, yerleşik disiplinlerle ilişkilerini sürdürmekte olan bir disiplinin (Karşılaştırmalı Edebiyatın) normal koşullarda eleştiri ve özeleştirisi ile gelişeceğini savunur (Levin, 1972, s. 89). Paul de Man, Karşılaştırmalı Edebiyatın, okuma metaforları, diller ve milletler arasında metinlerin ve kültürlerin nasıl yorumlanacağına dair modeller oluşturduğunu ve bu metaforların, bağlantı veya benzerlik ve kopukluk veya farklılık belirten metaforlar olduğunu ileri sürer (Hutchinson, 2018, s. 8). Hutchinson'a göre, bir karşılaştırmanın kesin doğasını belirleyen metinler mi yoksa metinlere yaklaşım mı sorusu, konular veya yöntemlerle takip edilebilir. Yazma biçim-

lerini karşılaştırmak, hem belirli bir temanın içeriğindeki çeşitli bağlamların varyasyonlarının izini sürmek, hem de onları izleme yollarının karşılaştırılması anlamına gelir. Bu anlamda muhtemel karşılaştırma biçimi, yinelenen bir soruya verilen farklı yanıtları tanımlamayı içerir. Bu soru bir motif ya da bir mit, bir olay ya da bir fikir biçimi olabilir, ancak her zaman herhangi bir sayıda çeşitlemede izlenebilecek ortak bir konuyu varsayar. En yaygın karşılaştırma biçimi çeşitli dillerde önemli imgelerin veya öykülerin, bir tür ana motif veya mitlerin tekrarı gibi konular karşılaştırma için hazır bir yapı sunabilir. (Hutchinson, 2018, s. 18).

Pratikte edebi-tarihsel teoriye dönüş, bir tür kuşatma ve genişletme anlayışı içermektedir; bu yaklaşım, bir yandan dönemin trendlerine uygun bir disiplinler arası yaklaşımın kapısını açarken, diğer yandan karşılaştırmalı edebi araştırmaların sınırlarının keyfi olarak aşılmasını sağlamaktadır (Đurišin, 1997, s. 135-136). Kadir'e göre Mevcut tarihsel koşullar altında, Karşılaştırmalı Edebiyat, entelektüel ve kurumsal uygulamalarında, yalnızca farklılaştırılmış dilsel yapıları, tanımlanabilir lokal estetiği, ulusal edebiyatları ve/ya yarı küresel kültürleri sınırlamaktan, izlemekten, çözümlemekten, analiz etmekten ve aracılık etmekten daha fazlasını yapabilme potansiyeline sahiptir. Bir disiplin olarak Karşılaştırmalı Edebiyat, küresel karışıklıkların, küresel ve küreselleşen oluşumların, çok dilli estetiğin ve heterojen yapıların, kökten iç içe geçmiş metinselliklerin ve tarihsel bağlamların akışını ve geri akışını destekleyen bir hedef belirlemiştir. (Kadir, 2001, s. 28) Çünkü karşılaştırmalı çalışma konusu tek bir literatürün ötesine geçer; farklı edebiyatların ortak noktaları olduğu kadar, çeşitli edebiyatların özgün özellikleri de ancak başkalarıyla ilişkili olarak görüldüğünde gün ışığına çıkar (O'Sullivan, 2005, s. 4).

Karşılaştırmalı Edebiyat, zaman içinde ve çoğu zaman örtük olarak, diller ve kültürler arasında karşılıklı bir ilişki olduğunu ve çoğu zaman edebi fenomenler arasındaki değişmezlerin evrensel kriterlere işaret edebileceğini varsaymıştır. (Kushner, 2001, s. 4) Günümüzde karşılaştırma alanı genellikle farklı disiplinler tarafından incelenen sanatsal üretimler arasındaki karşılaştırmaları içermektedir: Örneğin, paydaş disiplinlerin çeşitli kültürel yapıları arasında; hem yüksek hem de popüler olan Batı kültürel gelenekleri arasında; Batılı olmayan edebi kültür eserleri arasında; sömürgeleştirilmiş halkların temas öncesi ve sonrası kültürel üretimleri arasında; dişil olarak tanımlanan toplumsal cinsiyet yapıları ile erkeksi olarak tanımlananlar arasında, ya da heteroseksüel olarak tanımlanan cinsel yönelimler ile gey olarak tanımlananlar arasında; ırksal ve etnik anlamlandırma biçimleri arasında; anlamın hermeneutik ifadeleri ile üretim ve dolaşım tarzlarının materyalist analizi vs. arasında karşılaştırmalı çalışmalar yapılmaktadır (Bernheimer ve diğerleri 1995, s. 41).

Yöntem belirlemede ‘Dünya edebiyatı’ paydasına birtakım eleştirilerin olduğu gözlenmektedir: Örneğin, post kolonyal eleştirmenler, dünya edebiyatının jeopolitik sınıf, servet ve iktidar farklılıklarını göz ardı ettiği konusunda çekincelerini dile getirirler; eko-eleştirmenler, kaynakların kısıtlı olduğu bir dünyada metin üretimi ve dağıtımının maddi koşullar ve maliyetlerin dikkate alınması gerektiğini savunurlar; Wang, Damrosh ve Moraru gibi karşılaştırmacılar, bir “dünya edebiyatı” inşasında ulusal ve kültürel farklılıkların göz ardı edilebileceği eleştirisini yaparlar; Beebee, çalışma nesnelerinin çeşitliliğine karşılık gelebilecek düzeyde karşılaştırmalı yaklaşımlar için teorik kaynakların çeşitlendirilmesi gerektiğini savunur; Apter, dünya edebiyatı çalışmalarının ulusötesi kalıplar üzerindeki vurgusunun, edebi yaratım, bilim ve pedagojide öngörülemeyen ve sistematik olmayan yaklaşımlara neden olduğu konusunda eleştirir; Brennan, daha genel bir bakış açısıyla, filolojinin merkeziliğini ve karşılaştırmalı edebiyatın yakın okuma yaklaşımına dikkat çekerek (Heise, 2017, s. 3-4).

Wellek, hem edebiyat eleştirisi hem de edebiyat tarihinin, bir eserin, bir yazarın, bir dönemin veya bir ulusal edebiyatın bireyselliğini karakterize etmeye çalıştığını, ancak bu tür bir nitelendirmenin, “yalnızca evrensel terimlerle bir edebiyat kuramı temelinde gerçekleştirilebileceğini iddia eder” (Wellek, 1984, s. 19). Kushner, eleştirel teorinin geçmişte ve günümüzde hala, hem edebi çalışmaların, hem de genel anlamda beşeri bilimlerin entelektüel “destekçisi” olduğunu ve bu tür bir bağdan uzak olmadığını savunur (Kushner, 2001, s. 4). Tarih ve eleştiri arasındaki ortak zeminin, felsefi bir ifade aracı olarak, fikirlerin tarihi ve edebi açıdan incelenmesine ilişkin anlayışı yeniden yapılandırıldığını iddia eden Levin, bu iddiayı, bir zamanlar elit edebiyatın dışında bırakılan folklorun, şimdi onun modeli, hatta bağlamsal ağı haline gelmesiyle örnekendirir (Levin, 1972, s. 88).

Iser’a göre, Karşılaştırmalı Edebiyatın fikirsel altyapısını oluşturan temel ilke “Bir metnin analiz metodunun, dilsel bir modelden fazlasını gerektirdiği” savıdır (Iser, 1980; s. 32). Karşılaştırmalı çalışmaların eleştirmen ve tarihçi açısından bir ufuk sorunu, modern kültürün bir koşulu ve nihai bir yansıması olduğunu savunan Guillen, tüm eleştirel dikkatin yerel ve evrensel kutupluluğa, birlik ve çokluk ya da tekçilik ve çoğulculuk arasındaki tartışmaya yöneltilmesi gerektiğini belirtir (Guillén, 1993, s. 13). Edebiyatın, tek yöntemin ve tek teoriyi benimseyen eleştirmenin dar görüşüne ya da tek bir dönemin, tek bir türün uzmanının görüşüne teslim olamayacağını belirten Guillén, edebiyatın, bir avuç Batı Avrupa ve Amerika ülkesinin üretip öğrettiğiyle sınırlandırılmayacağını ve belirli bir dönem ve belli bir kitlenin beğenisiyle edebi ya da edebi olmayan olarak kabul edilerek ölçeklenemeyeceğini iddia eder (Guillén, 1993, s. 21).

Edebiyat tarihinin geçmişi, yirminci yüzyıl bireylerine yabancı bir ülke gibi görünecek kadar eskidir, bu nedenle edebi inceleme metinlerini küreselleştirme-

yi hedefleyen bir yaklaşım olarak ‘dünya edebiyatı’ anlayışının eleştiri ve alternatif önerilerle karşı karşıya kalması şaşırtıcı değildir. Öyle ise, karşılaştırmacının zaman içinde okuma becerilerini geliştirmesi gerekir. (Damrosch, 2018, s. 31) Birçok büyük antik eser günümüz okurlarına hem son derece yabancı hem de garip bir şekilde tanındık gelir. Bu nedenle, zaman içinde okuma yapılırken, bu iki yönün canlı tutulması gerekir; okuyucu ne kendini antika döneminin ayrıntılarına kaptırmalı ne de tamamen kendi dünyasındaki değerlerden yola çıkmalı; çünkü antik bir eserde modern bir romandan beklenen unsurlar aranmaz. Zaman içinde okumanın kazanımlarından biri, klasik dönem yazarlarını tanıyan ve onlara yanıt veren yazarların eserlerinde yüzyıllar boyunca yer alan olay örgülerinin, karakterlerin, temaların ve görüntülerin gelişiminin izini sürme fırsatıdır. Edebiyatın varlığının dille doğrudan ilişkili olduğunun altını çizen Damrosch, özellikle egzotik halkların ürettiği edebi kültürü de dahil etmek adına, Karşılaştırmalı Edebiyatın, felsefe, estetik, etnoloji ve antropoloji alanlarını kapsamaması gerektiğini belirtir (Damrosch, Natalie, Mbongiseni, 2009, s. 42).

Karşılaştırmalı Edebiyatın metodolojik altyapısını oluşturan ilke, karşılaştırılacak eserlerin edebi eserler olduğu için değil, yoğun metinsel incelemeyi, meydan okumayı ve tematik-teorik bir farkındalık içeren bir yaklaşımla okunması olduğunun altını çizen Saussy, (Saussy, 2006, s. 23) Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmalarında “teorinin” artık özel bir kimlik rozeti ya da bir kötü şöhret göstergesi olmadığını ve araştırmacıların, az ya da çok, yapması gerekeni yaptığını savunur. (Saussy, 2006, s. 3) Bu bilgiden hareketle, gerçek anlamda küresel bir çalışmanın hangi metodolojik yenilikleri gerektirdiği konusundaki tartışmaların, Karşılaştırmalı Edebiyat alanı ile sınırlı ve bu disiplin için yeni bir tartışma konusu olmadığı anlaşılmaktadır (Heise, 2017, s. 4).

SONUÇ

Dört bin yılı aşan bir geçmişe sahip olan ve bugün dünyanın hemen her yerleşim bölgesinde izlerine rastlanan sözlü ve yazılı edebiyat, okuyuculara renkli bir edebi zevk ve kültürel deneyim çeşitliliği sunmaktadır. Ancak bu çeşitlilik anlaşılabilirlik sıkıntılarını da beraberinde getirmektedir; çünkü tüm bu eserlerde yazarların okurlarla paylaştığı kültürel bilginin tek bir gelenek yaklaşımıyla aktarıldığı beklentisi vardır, yani, edebi geleneklerin çoğunlukla kültüre özgü olduğu anlayışı hâkimdir. Farklı edebi referansların yanı sıra kültürel bağlamlar, edebiyatın yansıtılış tarzı ve nasıl anlaşılması gerektiği konusunda farklı varsayımlar geliştirir. Kültür bağlamına yabancı olduğumuz bir edebi metni okuduğumuzda, yazarının varsayımlarını ve önemseddiği değerleri bilmeden, onu zaten bildiğimiz bazı edebi biçimlerin solgun bir nüshasına indirgeme riskine gireriz.

Bu sorun yalnızca bir kapsam veya ölçek meselesi değil, aynı zamanda bir hayata bakış meselesidir. Günümüzün küresel kültüründe, ulusal gelenekleri tüm dünyayı kapsayan tek bir sistemin parçası olarak düşünmek mümkün olabilir, ancak bu sistem derin eşitsizliklerle işaretlenmiş kodlar içerir. Örneğin, kültürel açıdan iniş çıkışlarla dolu farklı tarihsel dönemler ve günümüzde tanık olduğumuz yaşam koşullarındaki eşitsizlikler, eser seçimini ve onların nasıl okunması gerektiğini etkileyen unsurlardır.

Geçmiş dönemlere bakıldığında, özgünlük açısından büyük ölçüde birbirinden ayrı ya da çok az bağı olan edebi kültürlerle karşılaşılır. Ancak iyi tercüme edilen ve özenle okunan edebi eserler yeni ufuklar açabilir, sorgulanmayan varsayımların tartışılmasını ve edebi kültürler arasındaki iletişim ve etkileşimi keşfetmeyi sağlayabilir. Çünkü yazarlar her zaman kendi kültürel sınırlarının ötesinde çağdaşları ve öncülleri ile etkileşim içinde olmuşlardır; dolayısıyla ulusal bir geleneği anlamak bile, ulusal sınırları aşan bir perspektiften okumayı gerektirir. Söz konusu okumayı dar bir pusulayla sınırlamak, bir dizi uzak zaman ve mekânın edebi ürünlerinden yararlanmanın yollarını kısıtlamak anlamına gelir.

Farklı ulusal edebi kültürlerde ve/ya tarihin farklı dönemlerinde bulunan edebi türlerin karşılaştırmalı incelemesini yapmak, edebiyatın bugünkü konumuna geliş sürecinde, benzerlik ve farklılıklardan yola çıkarak genel bir ilkenin veya ilkelerin işleyişinin izini sürmek anlamına gelmektedir. Geçmişten bugüne edebiyatların karşılıklı iletişim ve etkileşimini incelemek için uygun materyal, hem özgün değerleri korunabilmiş veya kısmen korunmuş eski kayıtlardan, hem de günümüzün kozmopolit edebiyat ürünlerinden seçilebilir. Ancak materyalin erişilebilir ve anlaşılabilirliği ve araştırmacının incelenecek edebi kültürler ile ilgili bilgi dağarcığı gibi unsurların dikkate alınmasını gerektirir. Çünkü farklılık arayışıyla yapılan çalışmaların önündeki ilk engel, olabildiğince özgün olması beklenen ve bilgi edinmenin en zor olduğu izole ve/ya uzak halkların ‘sözlü’ edebiyatıdır. Edebiyatın yazıyla ayrılmaz bir şekilde bağı olduğu düşünülse de, gerçekte ‘yazı’ edebiyat tarihinde yalnızca ikincil bir aşamasıdır; nitekim yazı sanatıyla asırlardır tanışmış olmalarına rağmen, yakın zamana kadar yazıdan edebi amaçlarla çok az yararlanmış ve oldukça gelişmiş edebiyatları olan toplumlar vardır.

Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmasının metodolojik hedefi, zengin edebi-tarihsel malzemeyi birleştirmek ve edebi bilimin kavramlarının niceliği içinde bilişsel işlevselliğini göstermektir. Karşılaştırmacı, farklı edebi kültürlerin kapsadığı uluslararası bağlamları kültürler arası ilişkiler açısından analiz ederken, onları anlama perspektifini genişleterek, farklı üsluplar, akımlar, eğilimler ve dönemler gibi birçok edebi kültürde ortak olan süreç ve sistemleri inceler ve daha detaylı bilgi edinilmesine önderlik eder. Tıpkı ulusal edebiyatlarda olduğu gibi,

Karşılaştırmalı Edebiyat, edebi araştırmalarda, edebiyat tarihi ve eleştiri, sosyal, kültürel, psikolojik ve diğer ilgili alanları aynı düzeyde dikkate alarak sonuçlara varır. Dolayısıyla Karşılaştırmalı Edebiyatın amacı, ulusal edebiyatları inceleyen disiplinlerinkinden farklı olmadığı gibi, yöntemi de özünde farklı değildir. Ancak temel farkın kavramsal başlangıç noktalarında olduğu anlaşılmaktadır: Ulusal edebiyat, ait olan edebiyatı diğerlerinden daha değerli ve anlamlı görür ve kapsam olarak tek bir kültürden yola çıkar ve keşfettiği tüm edebi unsurları o edebi kültür açısından değerlendirir. Karşılaştırmalı edebiyat ise, mümkün olduğu kadar ulus üstü edebi kültürleri bir potada değerlendirmeyi hedefler; araştırmacının geçmişinden ve kişisel duygularından bağımsız olarak, genel bir bakış açısıyla başlar ve ilke olarak bir edebi eser ile diğeri arasındaki önem farklılıklarını dikkate almaz. Karşılaştırmalı Edebiyata özgü bir yöntemin ‘değişmezleri’ henüz belirlenmiş değildir, ancak yöntem açısından, tek bir ulusal dizideki ve/ya çeşitli ulusal dizilerdeki olguları karşılaştırmak arasında önemli bir fark yoktur.

Edebi metin ya da gelenekler arası karşılaştırma, araştırmacının edebi boyutta merakını cezbeden konularla ilgili bilgi dağarcığını genişletme çabasıdır; araştırmacı, kendi eğilim ve/ya bilgisini karşılaştırdığı metinler kapsamında paralel ya da zıt kavram ve olguları bağlamsallaştırarak kendince anlam ifade eden bilgiyi keşfetmeye çalışır. Bu anlamda edebi kültürleri karşılaştırmak farklı bir edebi okumayı işaret eder; incelenen edebi eserler arasında kurulan bağ belirli bir ölçeğe dönüştüğünde, entelektüel bir inceleme şekli olan karşılaştırmalı metodun oluştuğu anlamına gelir ve Karşılaştırmalı edebiyat, karşılaştırılacak edebiyatın gerekli muadilini oluşturmuş olur. Bir metnin diğere benzediğini söylemek, onun neye benzemediğini de üstü kapalı olarak söylemeyi işaret eder. Bu yaklaşımdan yola çıkıldığında, Karşılaştırmalı Edebiyatın, karşılaştırmaları yapmak kadar yeniden yapılandırmakla da ilgili olduğu anlaşılır.

Bir dilde karşılaştırma yapmak ciddi bir bilgi dağarcığını ve muhakeme gücünü gerektirir; tek bir eserde bile çok sayıda bileşen vardır ve bu bileşenlerin karşılaştırmacı tarafından tanımlanması gerekir; bu anlamda karşılaştırmacının farklı sürümleri olan fikirler arasındaki sınırı belirlemesi, onları bir araya getiren ancak aynı zamanda ayrı tutan unsurları ayıklaması önem arz etmektedir. Benzerlikleri ve farklılıkları bir potada eritme yönteminin bir sınır noktasının olması, analiz sürecinde karşılaştırmacıya büyük bir katkı sağlayacaktır. Karşılaştırmacı, böylece, keşfedilen benzerlik ve farklılığın sınırsal ayarını kontrol edebilecek, sıra dışı içerik ile ilgili tanımlama yetkisini kullanabilecektir; gerektiğinde liberal ve/ya yeri geldiğinde müdahale sınırlarını bilerek, vardığı sonuçlar üzerinde yargıda bulunabilecektir. Böylece karşılaştırma yönteminin estetik ve etik boyutlarının farkındalığını da değerlendirmelerine yansıtmiş olacaktır.

Karşılaştırmacının tarafsızlığının, gönüllü bir tutumla, kendi yerli edebi kültürünü esas almamaktan geçtiği anlaşılmaktadır. Bu aitsizlik, aynı zamanda, karşılaştırmacının tanımlayıcı özelliğini yansıtan bir unsurdur. Karşılaştırmacının birincil odak noktalarından biri kültürler arasında bağlantılar kurmaktır, ancak onun için zıtlıklar kadar, bağlantılar ve kopukluklar da önemlidir. Karşılaştırmacı farklı edebi kültürleri irdeleme anlayışını sürekli yenilemeli ve edebiyatların neden ve nasıl karşılaştırılması gerektiğine dair yeni yaklaşımlar keşfetmelidir; örneğin, karşılaştırmalı edebiyatla bağı olan ya da onu etkileyen disiplinler ile ilgili değişen entelektüel anlayışları dikkate almalıdır. Diğer bir deyişle, değişim odaklı ve bağlam merkezli bir yöntemi benimsemelidir. Çünkü edebiyatla doğrudan bağlantılı olan karşılaştırma fikri, onun uygulaması kadar önemlidir; söz konusu uygulama, yalnızca farklı veya benzer edebi ifade biçimlerini belirlemek ve/ya diller arası geniş bir bakış açısı elde etmek değil, aynı zamanda, estetik, etik, hatta politik görüşlerle yüklü olan eserleri analiz ederek bir sonuca varma girişimidir.

Karşılaştırmalı Edebiyat akademisyenleri, alanın teorik varsayımlarını, eleştirel yöntemlerini ve çalışma nesnelerini sürekli olarak dönüştüren dinamik ve çoğul bir çalışma alanı olduğu konusunda hemfikirdir. Bu görüş birliği, ortak anlayışa yönelik bir dizi indeks oluşturan değişmez (invariant) model yaklaşımlar oluşturmak için bir yöntem geliştirebilir; söz konusu yöntem, adların nesnelerle olan ilişkisini, ya da farklı edebi fenomenler arasındaki bağlamsallığı düzeltmekten çok, benzer estetik ve temsili sorunlar üzerinde çalışmak için farklı girişimleri karşılaştırmakla ilintili olmalıdır. Araştırmacının benzerlik ve farklılıkları karşılaştırma ve analiz algısı iç ve dış boyutlu bir çifte odaklanmayı gerektirir ve bu yaklaşımla, özdeş olmayan unsurlara rağmen, farklılık boyutunun ötesinde, uyumlu zeminleri görmeyi sağlayan temel bir yöntem oluşturulabilir.

İçinde bulunduğumuz çok kültürlü çağın talepleri, benzerlik ve farklılıklara uyum sağlayan eleştirel bir yöntemin oluşturulmasını gerekli kılmaktadır. Bu anlamda, farklı edebi kültürlerle ilgili çalışmalarda, karşılamaya çalışılan kurumsal ve entelektüel taleplerin desteklenmesi söz konusu çalışmalara ivme kazandıracaktır. Kuşkusuz bu çaba, olumlu getirilerin yanında, risk de içeren bir konumdur, çünkü Karşılaştırmalı Edebiyat araştırmacıları, yöntem oluşturma çabalarında, tarihsel ve kültürel evrilmeye ortaya çıkan kaynak, teori ve hipotezlerden yola çıkmaktadır. Elbette bu disiplinle ilgili yöntem çalışmalarının belirli bir zemine oturtulması ve konu ile ilgili eğitimin sürdürülmesi ciddi bir tarihsel çalışmayı ve farklı yazarların bir dizi değişmez problemi hem uyumlu hem de uyumsuz yollarla betimledikleri yolların yakından okunmasını içermektedir.

Karşılaştırmalı Edebiyat, diğer disiplinlere ulaşma ve işbirliği yapma becerisini göstermiş bir alan olarak, disiplinler arası çalışmayı, çok disiplinli ve çok

dilli yaklaşımı önemli ayırt edici özellikler olarak benimsemiştir. Ancak, araştırmacıların henüz tüm dilleri kapsayan yapısal, içeriksel ve tarihsel edebi bir bilgiye sahip olmamaları ve değişmez (invariant) olarak belirlenen genel ilkelere eşit düzeyde hakim olmamaları, karşılaştırma için belirli bir yöntemin oluşturulmasına engel görülmektedir.

Araştırmacılar, Karşılaştırmalı Edebiyatın bir felsefe veya ideoloji belirleyen bir el kitabına ihtiyaç duymadığı, ancak kendi alanındaki araştırmalara uygulandığı şekliyle, inceleme sanatını tanımlayan bir poetikaya ihtiyacı olduğu görüşünü savunmaktadır. Diğer bir deyişle, çalışılmış projelerin sonuçları, gelenekselleşen bir hukuk bütünü oluşturmaz, yani gelecekteki çalışmalar için X ve Y ögesinin karşılaştırılabilirliğini ölçen ilkeler oluşturmaz ve bu nedenle, benzer açıklamalara göre bir disiplin oluşturma anlayışı ile hareket etmez. Özgünlük ve ilişki ile uğraşı ile yola çıkan Karşılaştırmalı edebiyat, yerleşik söylem modellerini aşan eserlerin özgünlüğünü ve yeni bir okuma modeliyle eserler arasındaki ilişkileri keşfetmeyi hedefler. Bu anlamda, her karşılaştırmalı proje, bir bakıma, yeni bir deneyim olarak kabul edilir ve herhangi bir belirsizliği düzeltmek için doğruluğunu ölçebilecek veya bu olmazsa, karşılaştırmalı projenin tamamen iptal edilmesini gerektirecek kesin bir yöntemin olmadığı anlaşılmaktadır. Sonuç olarak, bu disipline katkıda bulunan akademisyenlerin, Karşılaştırmalı Edebiyatın teorik varsayımlarının, eleştirel yöntemlerinin ve çalışma kriterlerinin sürekli olarak dönüştürülebilen dinamik ve çoğulcu bir çalışma alanı olduğunun benimsendiği anlaşılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Apter, Emily. (2003). "Global Translatio: The "Invention" of Comparative Literature", Istanbul, 1933" Critical Inquiry, Winter-2003. Vol. 29, No. 2 pp. 253-281.
- Apter, Emily. (2013). *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. London, New York: Verso.
- Balakian, Anna. (1983). "Comparative Literature and Aesthetic Value" Neohelicon Vol. 10 issue. 2. 1983. pp. 9-24.
- Bassnett, Susan. (1993). *Comparative Literature: An Introduction* Oxford: Blackwell Publishers.
- Behler, Ernst. (1983). "The New Hermeneutics and Comparative Literature" Neohelicon Vol. 10. Issue. 2. pp. 25-45.
- Bernheimer, Charles. (ed.) (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press.
- Bradbury, M. (1972). *The Social Context of Modern English Literature* Basil Blackwell, Oxford.
- Chow, Rey. (2004). The Old/New Question of Comparison in Literary Studies: A Post European Perspective. ELH Summer 2004, Volume 71. Number 2., pp. 289-311. John Hopkins University Press.

- Damrosch, David. (2018). *How to Read World Literature*, Second Edition. Oxford: John Wiley & Sons Ltd.
- Damrosch, David. (2003). *What Is World Literature?* Princeton, Oxford: Princeton University Press.
- Damrosch, David. (1995). "Literary Study in an elliptical Age" In Bernheimer, Charles. (Ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- Dev, Amiya. (1993). "Literary history, literary theory and comparative literature" *Neohelicon* vol. 20 issue. 2., 1993. 23-29.
- Đurišin, Dionýz. (1997). "Comparative investigation in literature and in Art" *Neohelicon*, 1977, Vol: 5. Issue.1., pp. 125-140.
- Dziemidok, Bohdan. McCormick, Peter. (eds.) (1989). *On the Aesthetics of Roman Ingarden: Interpretations and Assessments*, Boston, London: Kluwer Academic Publishers.
- Etiemble, René. (1966). *The Crisis in Comparative Literature*. (Translated by Georges Joyaux and Herbert Weisinger). East Lansing, Michigan: Michigan State University.
- Eoyang, Eugene. (2012). *The Promise and Premise of Creativity: Why Comparative Literature Matters*. London and New York: Bloomsbury Academic Continuum.
- Gasperi, G. De, Pivato, J. (eds) (2018). *Comparative Literature for the New Century*. London, Chicago: McGill-Queen's University Press.
- Gifford, Henry. (1969). *Comparative Literature*. New York: Routledge.
- Guillén, Claudio. (1993). (Trans. Cola Franzen) *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge: Harvard University Press.
- Heise, Ursula K. (2017). *Futures of Comparative Literature: ACLA State of The Discipline Report*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group.
- Hutchinson, Ben. (2018). *Comparative Literature: a Very Short Introduction* Oxford University Press Oxford.
- Iser, Wolfgang. (1980). *The Act of Reading*, Johns Hopkins University Press, London & Henley.
- Jay, Paul. (2001). Beyond Discipline? Globalization and the Future of English. Special Topic: Globalizing Literary Studies. *PML*, 116, pp. 42-3.
- Kadir, Djelal. (2001). "Comparative Literature, the Transnational, and the Global" *Neohelicon* 2001 Vol. 28., Issue. pp. 25-29.
- Kinghorn, A. M. (1982). "Comparative Literature and The Universal Ideal" *Neophilologus* vol. 66 issue. 1. 1982. pp. 1-15.
- Kushner, Eva. (2001). *The Living Prism: Itineraries in Comparative Literature* London: McGill-Queen's University Press.
- Levin, Harry. (1972). *Grounds for Comparison* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Meltzl, Hugo. (2009) "Present Tasks of Comparative Literature" in Damrosch, David., Melas, Natalie., Buthelesi, Mbongiseni. (Eds.) *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*. Princeton: Princeton University Press.

- Moretti, Franco. (2000). "Conjectures on World Literature" *New Left Review* 2000, Vol. 1., pp. 54-69.
- Moretti, Franco. (2005). "World-Systems Analysis, Evolutionary Theory, "Weltliteratur"" *Review* (Fernand Braudel Center), Vol. 28, No. 3 (2005), pp. 217-228.
- Moretti, Franco. (2013). *Distant Reading*. London, New York: Verso.
- O'Sullivan, Emer. (2005). *Comparative Children's Literature*. London and New York: Routledge.
- Palumbo - Liu, David. (2011) "Method and Congruity: The Odious Business of Comparative Literature". In Behdad, A. Thomas, D. (eds) *A Companion to Comparative Literature*, (pp. 46-59) Oxford: Wiley-Blackwell.
- Prendergast, Christopher. (Ed.) (2004). *Debating World Literature*. London, New York: Verso.
- Remak, Henry H. H. (2002). "Origins and Evolution of Comparative Literature and Its Interdisciplinary Studies", *Neohelicon* vol. 29 issue 1., pp. 245-250.
- Said, Edward W. (2003). "Introduction to the Fiftieth-Anniversary Edition" in Erich Auerbach, *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*, Trans. Willard R. Trask, Fiftieth Anniversary Edition Princeton: Princeton Univ. Press, (1953, 2003) p. xvi.
- Said, Edward W. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.
- Saidero, Deborah. (2018) "A many-Tongued Babel: Translingualism in Canadian multicultural Writing". In Gasperi, G. De, Pivato, J. (eds.) (2018). *Comparative Literature for the New Century*. London, Chicago: McGill-Queen's University Press.
- Saussy, Haun. (2006). (ed.) *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Saussy, Haun. (2011). "Comparisons, World Literature, and the Common Denominator". In Behdad, A. Thomas, D. (eds) *A Companion to Comparative Literature*, (pp. 60-64) Oxford: Wiley-Blackwell.
- Siebers, Tobin. (1995). "Sincerely Yours". In Charles Bernheimer, (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, pp. 195 – 203. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Strich, Fritz. (1998). *Goethe and World Literature*. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Wellek, R. (1963). "The Crisis in Comparative Literature". In Stephen Nichols, (ed.), *Concepts of Criticism*, pp. 282 – 95. New Haven: Yale University Press.
- Wellek, R Warren, A. (1984). *Theory of Literature*. 3rd edition. New York: Harcourt Brace & Company.
- Bernheimer, C., Arac, J., Hirsch, M., Jones, A.R., Judy, R., Krupat, R., La Capra, D., Nichols, S. and Suleri May, S. (1995). 'Bernheimer Report 1993: Comparative Literature at the Turn of the Century', in Bernheimer C. (ed.) (1995). *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore, London: Johns Hopkins University Press, pp. 39–48.
- Vajda, György M. (1983). "Phenomenology and Comparative Literature" *Neohelicon*, Vol. 10 Issue. 2., pp. 134-146.
- Vajda, György M. (1977). "Present Perspectives of Comparative Literature" *Neohelicon*, 1977, Vol. 5 Issue 1. pp. 267-281.

TÜRK VE ALMAN MİLLİ MARŞLARINA METAFORLAR EKSENİNDE BİR BAKIŞ

*Sabri Balta**

Giriş

Dünya üzerinde her ulus devletin kendi milli kültürlerini, yaşayış tarzlarını, gelenek yapılarını, hissediş biçimlerini, geçmişten geleceğe doğru akan zemin üzerinde yaşamış oldukları coğrafyadaki diğer komşu devletlerle olan münasebetlerini, savaş hallerini, mücadelelerini; aynı zamanda birbirleriyle olan mukavemet etme biçimlerini dile getirdikleri, bayraklarının ve başkentlerinin temsilcisi durumunda olan ve adeta birer milli yemin metni formunda bulunan; bununla birlikte gelecek nesillerini belli bir perspektifte şekillendirecek olan milli marşları vardır.

Aydınlanma, akıl çağı, modern dönem, endüstri toplumu, ulus ve ulusalcılık çağı olarak nitelendirilen, toplumda zihnen ve sosyal olarak değişimin iklimini yansıtan, fert ve topluma dair yepyeni yaklaşımları içinde barındıran, ulus inşa etme anlayışının zihinsel dizaynı olan 18. yüzyıl, şüphesiz batı ve doğu milletlerinin geleceğini büyük bir etki altında bırakmıştır. (İnaç ve Yaman, 2015: 17-18). Kapitalizmin gelişimine paralel olarak milli duyguların da uyanmasıyla ulus hayatının başladığı bu dönemden itibaren milli marşlar da belirmeye başlamıştır (Sağır, 2010: 214). Özellikle 1789 Fransız İhtilali sonrası, devletlerin kendi bünyelerinde kendi anayasalarının ortaya çıkışıyla beraber, kendi milletlerinin karakterini yansıtan milli marşları da yavaş yavaş ortaya çıkarak tesirini göstermeye başlamıştır (Bilgin, 2012: 23-24).

* Dr. Öğretim Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Dilbilimi Bölümü, sabri55balta@hotmail.com, ORCID: 0000-0002-7357-0560.

Milli marşlar, tabiatıyla insanları bir arada tutan, onlara millet olma bilinci ni aşılayan ve sosyal dayanışma bilincini diri tutan bir zamm hükümündedir. Bir devletin milli marşının taşımış olduğu değerlerin bilinmesi açısından öncelikli olarak tarihi geçmişinin bilinmesi gerekmektedir (Yılmaz, 2021: 18). Türk Milli Marşı da (*İstiklal Marşı*) büyük cephe savaşlarının yaşandığı ve milletin varlık ve yokluk arasındaki bir çizgide gidip geldiği bir dönemde milletin zaferlerini, fedakârlıklarını, acı hadiselerini, hayallerini ve düşüncelerini, bağımsızlığını, özgürlüğünü, hak arayışını içermesi bakımından milletin ortak paydasından doğmuş; aynı zamanda millet olma bilincinin en derin şekliyle işlenmiş olduğu bir değerler metnidir. O, Türk milletinin yüce değerlerini, var olma ve yaşama amacını bütün dünyaya haykıran, bir edebi değer; şiir anlamında ise kalitesi ve söyleyiş güzelliği bakımından diğer milli marşlarla ölçülemeyecek kadar üstün ve derin manalı; hürlik vasıflarıyla yaratılmış bir milletin istiklal mücadelesini destan ruhlu bir sanatkârın heybetli bir terennümüyle dile getirmiş olduğu bir bildiridir (Arslan, 2013: 736-737). Bir metin olarak Türk Milli Marşı sanki bir hayat kovanının içinden sızarak bugünün hayatına yön veren ortak bir şuurun ifade ediliş biçimidir (Alev, 2014: 14). Ulusların tarihinde ve geleneklerinde var olan milli marşlar aşiret savaşları dâhil olmak üzere, savaşanlara cesaret verme amacıyla musiki çalan ve destan söyleyen kadınlar korusu tarafından kullanılmıştır (Demir, 2019: 314). Türkçe’de Milli Marş denildiğinde özgün ismiyle “İstiklâl Marşı” akla gelmektedir ve “İstiklâl Marşı” müziksel yönden ulusal marş çeşitlerinden de yalnızca birisidir. Kavram olarak (Almanca “Nationalhymne”, İngilizce “national anthems”) Latince “Hymne” kelimesine dayanan ulusal marş kavramı, törenlerde müzik eşliğinde söylenen, tanrıları, kahramanları övme ve yüceltme şarkıları olarak da bilinmektedir (Tepebaşı, 2005: 384).

İstiklâl Marşı’nın yazılmış olduğu dönem, Türk ordusunun düşman karşısında henüz üstünlük kuramadığı ve bir milli bilincin aşılanması zorunluluğunun doğduğu bir dönemdir. 25 Ekim 1920’de Hakimiyet-i Milliye gazetesinde duyurulan 500 lira ödüllü bir beste ve güfte yarışmasına 724 eser gönderilmiş, ancak hiçbir eser kabule layık görülmemiştir. Vatan ve millet sevdalı bir şair olan; İslâm’ı referans kabul edip içinde yaşamış olduğu hadiselerle kayıtsız kalamayan; bir fikir ve eylem insanı olan Mehmet Akif (Taştan, 2018: 808) ise bu yarışmaya para ödülü verilmesi münasebetiyle katılmamıştır. Dönemin Milli Eğitim Bakanı Hamdullah Suphi’nin bir ikna mektubu vesilesiyle yazılan ve ödüllü bir hayır kurumuna bağışlanan “İstiklal Marşı” şiiri Milli Eğitim Bakanlığına tesliminden on gün sonra *Hakimiyet-i Milliye* gazetesinin baş sayfasında “Kahraman Ordumuza” ithafıyla yayınlanmış ve ordu üzerinde büyük bir tesir uyandırmıştır (Yücel, 2021: 395). Türk milletinin işgalden kurtulma kararlılığına olan ihtiyaçtan doğan ve şairin *Safahat* adlı şiir kitabına almadığı; orduya ve

milletine ithaf ettiği bu şiir, Burdur Milletvekili Mehmet Akif Ersoy (1873-1936) (Acar, 2018: 372) tarafından kaleme alınmış, 12 Mart 1921'de TBMM'de kabul edilmiş ve 1930'da Osman Zeki Üngör (1880-1958) tarafından batı tarzı formuyla bestelenmiştir. İstiklâl Marşı, aynı zamanda Kurtuluş Savaşı'nın amacını dile getiren, milletin karakter yapısını ortaya koyan, hürriyet, istiklâl, cesaret, vatan, millet, bayrak sevgisi, din ve iman duygusu gibi öğeleri içinde barındıran somut bir belge (Zavotçu, 2017: 2414-2416) niteliği taşımaktadır. Yukarıda dile getirilen ifadeleri içinde barındırması münasebetiyle apayrı bir yere sahip olan Türk Milli Marşı ses, söz, ahenk, his, hayal ve fikri yapısıyla, lirizm, vezin, kafiye ve nazım şekliyle, dil, üslup ve estetik yapısıyla Türk Milleti'ni ebediyete taşıyacak; içerisinde inanç ve hareket programı sunan mükemmel bir edebi şaheserdir (Gür, 1998: 207). 10 kıta ve 41 dize şeklinde yazılmış olan şiir ilk dizeden son dizeye kadar içinde büyük bir inancın unsurlarını taşımaktadır (Karabulut, 2018: 9). İstiklâl Marşı Türk İslam tarihi bakış açısıyla görülebilecek Atatürk'ün ifadesiyle de hürriyet ve bağımsızlığı resmeden tablo şiirdir (Emeksiz, 2020: 6). "İstiklâl Marşı", Akif'i ölümsüzleştiren, onu ismiyle hep yâd ederek hatırdan tutan, milli mücadele dönemini en derin duygu ve hassasiyetlerle ortaya koyan, bir asırdır bütün ülkede okunan, ezberlenen ve gündemde tutulan bir marştır (Koçyiğit, 2014: 214).

Alman Milli Marşı (*Deutschlandlied*) Alman Dil Bilimci ve şair August Heinrich Hoffmann von Fallersleben'in (1798-1874) 1841 yılında, bestekâr Franz Joseph Hayd'ın (1732-1809) 1797'de bestelediği bir melodisinden (Riethmüller, 1987: 245) esinlenerek Helgoland'da kaleme almış olduğu bir şiiridir (Quarg, 1993: 134). Marş cumhuriyetçiler ve devrimcilerin onayı ile Weimer döneminde 1922 yılında Almanya Milli Marşı olarak seçilmiştir (Yener ve Duran, 2000: 197). Alman Milli Marşı ilk yazılışı itibarıyla orta uzunlukta bir metin olmakla beraber sekizer dizelik üç bentten oluşmaktaydı ve başlangıçta bu haliyle söylenmekteydi (Asiltürk, 2021: 276). Ancak, Nazi dönemini hatırlattığı gerekçesiyle daha sonra ilk iki bölüm şiirden çıkarılmış ve şiirin yalnızca üçüncü kıtası Alman halkı tarafından benimsenmiştir. Üçüncü kıta, 1952 yılında Batı-Doğu Almanya ayrımı nedeniyle, yalnızca Batı Almanya tarafından resmi marş olarak kabul görmüş, ancak 1991 yılında iki Almanya'nın birleşmesiyle Alman Milli Marşı olarak kabul edilmiştir (Yener ve Duran, 2010: 197). Bestelendikten sonra milli marşların tüm metinleri icra edilmemekle birlikte sadece belirli kıtaları okunmaktadır. Tıpkı, Türk Milli Marşı'nın sadece iki kıtasının okunuşu gibi, Alman Milli Marşı'nın da üçüncü kıtası benimsenerek okunmuştur (Demir, 2019: 315). Bir sembol olan Alman Milli Marşı, kimin ve kim için sembol olduğu, yani kimi ve neyi temsil ettiği konusunda bir belirsizlik de yaşamıştır (Ulmann, 1984: 223). Bununla birlikte Alman Milli Marşı tıpkı Fransızlardaki gibi "birlik, hak

ve özgürlük” çağrısında bulunurken (Spindel, 1988: 749), aynı zamanda “vatan, kardeşlik, çaba, adalet, mutluluk, Alman vatanının parlaması, onun her şeyin üstünde olması” (Demir, 2019: 315) gibi kavramları da içermektedir.

Edebiyat, şiir, musiki, mimari, siyaset, reklamcılık, sosyoloji, nöroloji, psikoloji gibi pek çok disiplinde benzetmeler yapmak maksadıyla kullanılagelen ve dilin sanat açısından şekillenmesinde beşerî, sosyal ve coğrafi izler taşıyan; aynı zamanda dile bir açılım ve genişleme sağlamak amacıyla okuyucunun zihnin dünyasında farklı düşünme, farklı algılama imkânları sağlayan metafor ise, bir algılama, bir düşünce tarzı ve gerçek anlamının dışında bir anlama biçimidir. Yazarın bir nesneyi, düşünceyi, duyguyu nasıl ve ne ile kavramsallaştırdığı, bakış açısını ve anlayışını çözümleyerek sunup ortaya koyduğu bir haritalama biçimidir. O hem zihni şekillendirir hem de kültürel mirasın etkisinin taşıyıcısı durumundadır (Şahan, 2018: 1821). Kavram olarak Yunancada *öte* manasında kullanılan “meta” ile *taşımak, aktarmak, götürmek* manasında kullanılan “phoros” kelimelerinin birleşmesi sonucu “metapherein” kelimesine dayanmakta ve “gerçek anlamının dışında bir anlam ile kullanılması” anlamına geldiği ifade edilmektedir (Daşcıoğlu, 2015: 169). Berat Açıl (2013: 94) metafor kavramının mecazla eş anlamlı olarak kullanılmasından hareketle onun *Büyük Türkçe Sözlük*’te “Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan söz” ve “Bir kelimeyi veya kavramı kabul edilenin dışında başka anlamlara gelecek biçimde kullanma” manalarına geldiğini ifade etmekte, günümüzde ise “değişmece” kavramı şeklinde kullanıldığını söylemektedir. Nagehan Uçan Eke (2019: 246) G. Lakoff ve M. Johnson’un görüşlerinden hareketle metaforun kelimelerin değil, kavramların niteliği olduğunu, fonksiyonunun sadece sanatsal ve estetik kaygılar değil, belirli kavramları daha iyi anlamak olduğunu, genellikle benzerliğe dayanmadığını, günlük hayatta büyük bir zihni faaliyet gerektirmeden kullanıldığını; yine onun linguistik bir süs ve gereksiz bir dekor olmadığını, bilakis insan düşüncesinin, akıl yürütmenin ayrılmaz bir unsuru olduğunu bildirmektedir. Metaforun geleneksel anlayışta bir mecaz olduğunu ve benzerlik esasına dayalı olarak bir kelimenin yerine başka bir kelimeyi koyma eylemi olduğunu ifade eden Nihal Çalışkan (2009: 88)’a göre, sanatsal ve retorik amaçlı kullanılan metafor, kelimelere has bir nitelik olup, karşılaşılan iki şey arasındaki benzerliğe dayanmakta, kelimelerin iradi ve düşünülmüş kullanımı olmakla birlikte özel bir yetenek gerektirmektedir.

Dilin sanatsal olarak şekillenmesinde beşerî, coğrafi ve sosyal izler de taşıyan metaforlar kullanıldıkları dile bir genişleme, bir açılım getirmek suretiyle okurun zihnin dünyasında farklı düşünme ve algılama biçimlerine ulaşma imkânı da sağlamıştır. Türk ve Alman milli marşlarını konu edinen bu çalışmamızda her iki milli marştaki teşbihler, mecazlar, istiareler, imgeler ve alegorik ifadeler genel

itibarıyla ‘metafor’ kavramı adı altında toplanarak iki milli marş karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

1. Türk Milli Marşı’nda Kullanılan Metaforlar

İstiklal marşları, milletlerin bir daha yaşanması mümkün olmayan tarihi anlarında doğarlar. Bu anlar ‘ebediyete kadar derinlik’ ifade eden trajik anlardır. Mana, ruh, heyecan, ıstırap, ümit ve bekleyiş bir sonraki zamanlara ve nesillere ve milletlerin ebediliğine istiklal marşlarıyla intikal ederler (Emil, 2021: 26). Türk milletine dair milli değerleri ve hissiyatı içerisinde barındıran, milletin geleceğine dair yol gösterici hedefler belirleyen ve bir kader manifestosu hükmünde olan İstiklâl Marşı da, kabul edildiği andan beri her okunduğunda hitap ettiği millette büyük bir heyecan, coşku, saygı uyandırmış ve uyandırmaktadır. Geçmiş, an ve âtiye dâir unsurları çok estetik bir biçimde harmanlayan İstiklal Marşı, milletin ortak inancını, istiklâl ve istikbâl beklentisini açık bir biçimde niteleyen bir muhtevayı içermektedir. O, sanki şair tarafından geleceğe atılmış bir oktur. Muhteviyatı bakımından manen gizli kalmış bir hazine, yol gösterici bir rehber, uygulanması gereken bir mektup ve bütün dünyaya kafa tutan bir manifesto çağrısı niteliği taşımaktadır. Şiirde, milletin şahsında kendi duygu, düşünce ve beklentilerini dile getiren Akif, sanki şiirin bütünlüğü içerisinde baştan sona kadar muhtemel bir gizli “ikinci şahsa” seslenmekte ve o’nu yönlendirmeye çalışmaktadır. Hem kendi diliyle hem şehitlerin diliyle hem de muhtemel şahsın diliyle şiiri konuşturmakta ve milleti yönlendirmektedir. Daha ilk dördünlüğün başında “Korkma!” nidası metaforuyla başlayan şiir, Türk milletine muazzam bir umut ve yüreklilik aşılarken, sanki o ikinci muhtemel şahsa da seslenerek, onun hiçbir zaman ve mekânda asla endişeye kapılmamasını öğütlemekte ve tek bir nida ile bütün korkularını bertaraf etmekte, ortadan kaldırmakta ve ona yol göstermektedir. Şiirin bütünlüğü içerisinde milletin, inancın, vatanın, toprağın, hakkın, hukukun, medeniyetin, bayrağın ne olduğunun ve ne olması gerektiğinin çerçevesi muazzam bir biçimde çizilerek, şair tarafından millet adına istikbâl dair adeta bir ok fırlatılarak, bir yönlendirme yapılmıştır. Millete ise, atılan bu ok doğrultusunda hareket etme şuuru aşılandıktan sonra, bu şuurla hedefinden asla sapmaksızın, geleceğe doğru, emin bir biçimde adım atması yönünde hem açık hem de gizli bir mesajla yol gösterilmiştir.

Mehmet Akif millete hediye ettiği bu şiirinde pek çok kavramı zengin bir muhteviyatla harmanlayarak, yüreğinde milleti adına hissettiği duyguları yine pek çok metaforlar kullanmak suretiyle aktarmaya çalışmıştır. Dolayısıyla İstiklal Marşı metaforik açıdan çok zengin bir içeriğe sahiptir. Giriş bölümünün sonunda da ifade ettiğimiz gibi ,bu çalışmada neredeyse her bir kelimesi bir ‘meta-

for' olan şiirin her bir dörtlüğünü ayrı ayrı ele almak suretiyle, onun ihtiva etmiş olduğu 'metaforları' belirleyip inceleyeceğiz:

Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak;

Sönmeden yurdumun üstünde tüten en son ocak.

O benim milletimin yıldızıdır, parlayacak;

O benimdir, o benim milletimindir ancak.

İstiklâl marşının ilk kıt'asında şairin ifade etmiş olduğu "Korkma!" nidası, adeta Türk milletine cesaret ve ümit aşılایıcı bir manifesto, bir ayağa kalkış çağrısıdır. Ancak, şair milletin şahsında bizzat sanki olacak olan hadiselerin karşısında zayıf kalınacağı, endişeye düşüleceği düşüncesiyle hem millete, hem de milletin müstakbel temsilcilerine de seslenip "Korkma!" mesajı vererek, milleti ve gelecek nesilleri olan ve olacak hadiseler karşısında dik durmaya davet etmektedir. Bu seslenişle birlikte şair, şiirin devamında bayrağının, vatanının niteliklerini sıralamıştır. Şair ilk kıtada "sönmeyen şafak, şafakta yüzen al sancak, yurdun üstünde tüten en son ocak ve milletin parlayan yıldızı" 'metaforlarını' kullanmıştır. Bağımsızlığın henüz kazanılmadığı o dönemde, istiklâlin sembolü olan al bayrağın dalgalanışının tehlikeye girmiş olması, bağımsızlığın da tehlikeye girmesi anlamını taşımaktadır. Karanlıktan sonra gelen ve güzel bir aydınlık vaktini temsil eden şafak vakti ise, şaire göre varlığını ilelebet devam ettirmelidir. Bağımsızlığın sembolü olan bayrağın da tıpkı sönmeyen bu şafak gibi aydınlıkta devamlı yüzmesi gerekmektedir. Nitekim o günkü şartlarda mücadele edenlere ve gelecekteki milletin temsilcilerine seslenerek, bağımsızlığı tehlikeye sokmadan, bayrağın devamlı yüzdürülmesi gerekliliğini ifade etmektedir. Böylece, şair, bayrağı şafakta yüzdürerek, "sönmeden" metaforuyla onu devamlılığı olan bir niteliğe büründürmüştür. "Yurdumun üstünde" ifadesiyle de vatan toprağına dikkat çekmiş ve vatanın yekpare kalması gerekliliği üzerinde durmuştur. "En son ocak" metaforuna da vurgu yaparak, Anadolu'nun Türk milleti için en son sığınak olduğunu ve onun üzerinde yaşayan ve devletin devamlılığını sağlayacak unsurların yaşaması ve yaşatılması gerektiği fikrini işlemiştir. "Milletin yıldızı ve parlamak" metaforuyla bir yandan Anadolu kıtasının üstünde kıyamete kadar varlığını sönmeden sürdüreceğ olan bayrağı kastederken; milletin yıldızı olan bu bayrağı gönülden sahip çıkılmasını istemiş, diğer yandan da sanki milletin henüz bilinmeyen, bilahare ortaya çıkacak olan temsilcilerine de dikkat çekmiştir. Nitekim "o benimdir, o benim milletimindir" ifadesinde bu düşüncesini saklamış ve onun parlayan bir yıldız gibi ortaya çıkacağı düşüncesini muhafaza etmiş gibidir. Başka hiçbir millete nasip olmayacak olan bu parlayan yıldızı hem kendisi sahiplenmiş hem de ona milletin sahip çıkmasını dilemiştir. Dolayısıyla Mehmet Akif bu dörtlükte şafak, sancak, ocak,

yurt, millet ve yıldız metaforlarına çok derin anlamlar yükleyerek, onlar arasında muazzam bir irtibat kurmuştur.

*Çatma, kurban olayım, çehreni ey nazlı hilâl!
Kahraman ırkıma bir gül... ne bu şiddet, bu celâl?
Sana olmaz dökülen kanlarımız sonra helâl,
Hakkıdır, Hakk'a tapan, milletimin istiklâl.*

Şiirin ikinci kıt'ası da yine bir nida ifadesi olan "Çatma!" metaforuyla başlamaktadır. Şair, bu kıtada "çehresini çatan hilâl, hilâle kurban olmak, nazlı hilâl, kahraman ırka gülmek, şiddetli ve celâlli hilâl, dökülen kanın helâllığı, Hakk'a tapan millet ve milletin istiklâli" metaforlarını kullanmak suretiyle şiiri açmaktadır. "Çatma!" metaforu adeta bir kızgınlığı ifade eder gibidir. Şair, kızarak ve nazlanarak yüzünü asan hilâle seslenip: "Ne olur kurbanın olayım, böyle davranma, yüzünü asma!" diye adeta yalvarmaktadır. "Kahraman ırka gülmek" metaforuyla da Türk milletinin tüm güzelliklerini kastederek, onu yüceltmekte ve hilâlden böyle yüce bir milletin yüzünü güldürmesini beklemektedir. Ayrıca şair hilâl ve gül arasında bir bağlantı kurmak münasebetiyle de hilâli güle benzetmiştir. Onu milletin gülü olarak görmüştür. Ayrıca hilâl, İslam milletini temsil etmesi bakımından da ilginç bir motiftir. Şair birinci kıt'ada kullandığı "yıldız" metaforunu, ikinci kıt'ada kullanmış olduğu "hilâl"le peş peşe getirmek suretiyle de hem bayrağın motifini çizmiş hem de millet ve devlet birlikteliğini daha en baştan sıkı bir şekilde kurmuştur. Bu yüzden çehresi gülen ve gül gibi yumuşak olması gereken hilâlden millete karşı yüzünü asmamasını ve onlara karşı şiddetli ve kızgın davranmamasını, aksine şefkatli olmasını istemektedir. Zira aziz olan bu millet zaten geçmişten itibaren sürekli vatan toprağı ve bağımsızlığı uğruna pek çok fedakârlık göstermiş ve bu uğurda –şiirin ileri safhalarında anlatıldığı gibi- kan dökmüş, şehitler vermiştir. Böyle bir millete karşı şefkatli olunması gerektiğini ifade eden şair, sanki gelecekte de bu tarzdaki hadiselerle karşılaşacak olan millete, daima şefkatli davranılması gerektiğini dile getirmiştir. Millete karşı yapılacak muhtemel saldırılar karşısında hilâlin dik durması istenmiştir. Bağımsızlığın temsilcisi makamındaki hilâl ise, milletinden mustarip bir durumdadır. Şair, hilâlden kahraman milletinden mustarip olmamasını, zira onun uğrunda ve öncülüğünde akıtılmış olan şehit kanlarının aksi takdirde helâl olmayacağını; hilâlin böyle bir tutum sergilemesinin yanlış olduğu düşüncesini ifade etmiştir. "Hakkıdır, Hakk'a tapan, milletin istiklâli" metaforlarıyla da bağımsızlığın Türk milletinin hakkı olduğunu hiç uzatmadan, tek bir kelimeyle noktalamış, bilahare "Hakk" kavramını "Hakk'a tapan" metaforuyla açarak Türk milletinin İslam'ın son temsilcisi bir millet olduğu düşüncesini şiire yedirmiştir.

*Ben ezelden beridir hür yaşadım, hür yaşarım.
 Hangi çılgın bana zincir vuracakmış? Şaşarım!
 Kükremiş sel gibiyim, bendimi çiğner, aşarım;
 Yırtarım dağları, enginlere sığmam, taşarım.*

Şiirin üçüncü kıt'asına Türk milletinin ezeli hürriyet sevdasından dem vurularak ve bu sevdasını birtakım doğa unsurlarıyla harmanlayarak giriş yapılmıştır. Şair burada "ben, ezelden beri, hür yaşarım, çılgının zincir vurması, kükreyen sel, bendi çiğnemek, dağları yırtmak, enginlere sığmamak" metaforlarını kullanarak, Türk milletinin neler yapabileceği konusunu gündeme taşımıştır. Türk milleti ve hürriyet kavramları arasında ezeli ve ebedi bir bağ olduğundan bahsederek, onun asla zapt edilemeyeceği düşüncesini haykırarak ifade etmiş; hiç kimsenin bu uğurda bir çılgınlığa girişmemesi gereğini salık vermiştir. Aksi takdirde, şayet ona karşı böyle bir girişimde bulunulacak olunursa, "çılgının zincir vurması" metaforunu kullanarak, Türk milletinin bu uğurda kükreyen bir sele dönüşeceğini, hiçbir engeli tanımayacağını; gerekirse bu uğurda dağları da uçsuz bucaksız ufukları da aşacağını belirtmiş, "dağları yırtmak ve enginlere sığmamak" benzetmesiyle ifadesini tamamlamıştır. Ayrıca dörtlüğün ilk girişindeki "Ben" kavramına da vurgu yaparak hem kendisinin hem de milletinin ezeli ve ebedi hürriyetine dikkat çekmiştir. Milletin hürriyetine olan düşkünlüğünü zincire vurup engellemeye kalkışmak ve böyle bir çılgınlığa yeltenmek, şair tarafından şaşılacak ve hayret edilecek bir unsur olarak görülmüştür. Zira Türk milleti azimli, kararlı, kendine güvenen, karşısında hiçbir engelin duramayacağı, bir takım dünyevi nimetler karşısında minnetsiz, her şeye ve herkese meydan okuyan, asla yılmayan, engel tanımayan bir millet olarak görülmektedir.

*Garb'ın âfâkını sarmışsa çelik zırhlı duvar;
 Benim iman dolu göğsüm gibi serhaddim var.
 Ulusun, korkma! Nasıl böyle bir imânı boğar,
 'Medeniyet!' dediğin tek dişi kalmış canavar?*

Dördüncü kıt'aya Anadolu insanıyla Batı tarzı insan modelini mukayese etmek suretiyle giriş yapan Akif, şiirin bu dörtlüğünde "garbın âfâkını sarmak, çelik zırhlı duvar, iman dolu göğüs, imânı boğmak ve tek dişli canavar" metaforlarını işlemektedir. Ona göre Batı milleti silah gücüne güvenen ve dört bir yanını çelikten örülmüş bir duvarla çevirmiş bir millettir. Yani, Akif bu ifadesinde Batı milletinin hakikatte korkak olduğu düşüncesini işlemektedir. Böyle bir millet silahların ardına saklanarak Müslüman Türk milletini sürekli tehdit etmektedir. Anadolu insanı ise mü'min kişiliğiyle, iman dolu kalbiyle, mümin askerleriyle buna karşı mukavemet edecektir. Müslüman olan Anadolu insanına silah gücü-

nün etki edemeyeceğini, iman gücü karşısında onun âciz kalacağını hatırlatan şair, iman gücünü hiçbir şeyin yenemeyeceğini, mananın maddeye galip geleceğini ve insanımızın cesur olması gerektiğini ifade etmektedir. “Çelik zırhla Batının ufuklarını kaplayan bu duvar” benzetmesi karşısında iman dolu göğüsle ve imanlı askerler sayesinde ümmetin asla yıldıırılamayacağı düşüncesini açıkça dile getirmiştir. Şiirin devamında “Ulusun” ifadesi kullanılarak, düşman askerlerinin vahşi nitelikler taşıdığı benzetmesi yapılmış; yine “korkma!” ifadesi hatırlatılarak, onların karşısında hiçbir şekilde endişeye kapılmamak gerekliliği bir kez daha vurgulanmıştır. “İmanı boğma” benzetmesiyle de Batı uygarlığının Anadolu insanı karşısında tutunamayacağı, zayıf kalacağı ifade edilmiştir. Mehmet Akif medeniyet kelimesini tırnak içinde kullanmak suretiyle, medeniyet ve uygarlık arasındaki farka vurgu yapmıştır. Batının artık hakiki manâda gücünün kalmadığını, zayıfladığını ifade ederek, onu tek dişli canavara indirgemiş ve bu benzetmesiyle onun hiçbir millete, hele Türk milletine asla diş geçiremeyeceği hususunu hatırlatmıştır. Zira her dişini gösterenin karşısında herhangi bir acziyet gösterilmemesi gerektiği fikrini milletin zihnine işlemeye çalışmıştır. Yine “tek diş ve canavar” metaforuyla günümüze seslenerek, Batının yenedünya düzeninde tek dünya düşüncesiyle vahşice hareket edebileceğini, buna yeltenebileceğini, bunun karşısında da ancak imanın durabileceği gerçeğini Türk milletine ve onun temsilcilerine hatırlatmaya çalışmıştır.

*Arkadaş! Yurduma alçakları uğratma, sakın;
Siper et gövdeni, dursun bu hayâsızca akın.
Doğacaktır sana va'dettiği günler Hakk'ın...
Kim bilir, belki yarın... belki yarından da yakın.*

Beşinci dörtlüğe mesafesiz bir eda kavramı olan “Arkadaş” metaforuna vurgu yaparak başlamış olan Mehmet Akif hem o günün savaşıanlarına hem de gelecekteki nesle seslenmektedir. Bu dörtlükte şair “Arkadaş” metaforunun yanında “yurda uğrayan alçaklar, gövdeni siper et, hayâsızca akın, Hakk'ın va'dinin doğması” metaforlarını da kullanmıştır. Burada “yurda uğrayan alçaklar” kavramı düşman askerlerini, işgalcileri ifade etmektedir. “Gövdeni siper et” metaforuyla da Mehmetçiğin canını verme pahasına düşman askeri karşısında dik durması gerektiği düşüncesini vurgulamaktadır. Ancak sanki ileride ortaya çıkacak ikinci bir şahsa da sesleniyormuşçasına o'ndan düşmanların her türlü saldırı şekline müdahale etmek suretiyle engel olmasını istemektedir. “Hayâsızca akın” ifadesiyle de onların dört bir koldan saldıracaklarını, hukuk tanımayacaklarını bildirmektedir. Bütün bunların karşısında samimi bir şekilde mücadele edilirse, “Hakk'ın va'dinin doğması” metaforunu şiire işlemek suretiyle, Allah'ın samimi kullarına söz vermiş olduğu zaman dilimine de vurgu yapılmıştır. “Sana” ifade-

siyle ise, yine hem o günkü milleti hem de gelecekte ortaya çıkacak muhtemel bir şahsı kastetmiş olmalıdır. Zira bütün bunların, milletin ve dolayısıyla o'nun bu samimi gayretleri sayesinde vuku bulacağını söylemiş ve bunun vaktinin ise çok yakın olduğunun müjdesini vermiştir.

Bastığın yerleri “toprak!” diyerek geçme, tanı!

Düşün altında binlerce kefensiz yatanı.

Sen şehid oğlusun, incitme, yazıktır, atanı:

Verme, dünyaları alsan da, bu cennet vatanı.

Altıncı dörtlüğe şair yine “bastığın yerler” ve “toprak” ifadesine vurgu yaparak hem milletini hem de gelecekteki muhtemel şahsı uyarmak suretiyle girmiştir. Üstünde gezilen bu vatan parçasının alelâde bir toprak parçası olmadığı; onun kutsal olduğu ve inceden inceye, farkına vararak tanınması gerektiği fikri ileri sürülmüştür. Toprak metaforu tırnak içerisinde kullanılmış ve “tanı!” nidasıyla da hem millete hem de gelecekteki muhtemel şahsa seslenilmiştir. “Düşün” metaforuyla âdeta zamanın akışı içerisinde unutulmuş olan ve hatırlanması gereken bir unsur hatırlatılmak istenmiştir. “Altında kefensiz yatan” ifadesiyle de vatan uğruna canını veren mukaddes şehitlere dikkat çekilmiştir. Yine “şehid oğlu “kavramıyla millet tek tek şehitlerin şahsında kutsanmış ve bu milletin sıradan bir millet olmadığı düşüncesi ortaya konmuştur. Yine “sen” ifadesi kullanılarak hem milletin tek tek şehit çocuğu olduğu fikri, hem de gelecekteki muhtemel şahsın da bir şehit evladı olduğu ve âdeta bunun farkına varması gerektiği düşüncesi hatırlatılmıştır. Yine bir emir cümlesi olan “incitme, atanı” metaforuyla da milletin, kendi ceddine lâyük olması gerekliliği fikri vurgulanmıştır. Öyle günler gelecektir ki, belki de bu millet ve muhtemel şahıs şehit evladı olduğunu unutacak, “atasını” ve onun şahsında bu toprakları kendisine bırakanları hatırlamayacak duruma da gelebilecektir. Şair burada çok önemli bir hatırlatmada bulunarak, bir farkındalık oluşturmak istemiştir. Yine burada “verme” emriyle, vatanın herhangi bir dünyalık karşısında, belki de bütün değerler unutulurken elden gideceği düşüncesine “Dünyaları alsan da” metaforunu kullanarak dikkat çekmiştir. Bu “cennet vatan”ın hiçbir şey karşılığında verilemeyeceği fikri bir emir telakki edilmelidir. Yine “cennet vatan” ifadesiyle Türk yurdu, içinde huzurla yaşanan ve mukaddes bir yurt olan ebedi cennete benzetilmiştir. Şairin bu dörtlükte “tanı, düşün, incitme, verme” metaforları da yine emir telakki edilmelidir.

Kim bu cennet vatanın uğruna olmaz ki fedâ?

Şühedâ fıskırarak, toprağı sıksan, şühedâ!

Cânı, cânânı, bütün varımı alsın da Hudâ,

Etmesin tek vatanımdan beni dünyâda cüdâ.

Yedinci dürtlükte yine “cennet vatan” ifadesine vurgu yapılarak giriş yapılmıştır. “Fedâ” kavramıyla yurdu korumak için can verilmesi hususu dile getirilmektedir. “Şühedâ fıskırarak” metaforuyla da vatan toprağının her bir parçasının en ince ayrıntısına kadar Allah uğrunda can veren şehit kanı ve bedeniyle dolu olduğu benzetmesi yapılmış, bunun için de “toprağı sıkmak” ifadesi kullanılmıştır. Zira toprak sıkıldığında milletin her bir ferdinin avucunun içine şehitlerden bir parça gelecektir. Şiirin devamında “cân ve cânân” metaforları da kullanılmıştır. Belki hem şiirin yazıldığı zamanlarda hem de muhtemel gelecekte vatanın yekpare kalabilmesi için cân ve cânândan geçilme ihtimali bile olabilecektir. Burada şair hem kendi adına hem de milleti adına Allah’a yalvarmakta ve yeter ki vatanından ayrı kalmamasını dileyerek, “Tek vatan” metaforunu kullanmak suretiyle “Anadolu Kitasına” adeta vurgu yapmıştır. Zira cânın ve cânânın kutsal Anadolu toprağı yanında hiçbir değerin olmadığı düşüncesini burada hatırlatmakta ve yalvarmaktadır. Ayrıca şiirde “fedâ, şühedâ, Hudâ ve cüdâ” kavramları arasında da birbiriyle eş değeri bağlantılar kurulmuştur.

*Ruhumun senden, ilâhî, şudur ancak emeli:
Değmesin ma’bedimin göğsüne nâ-mahrem eli!
Bu ezanlar-ki şehâdetleri dînin temeli-
Ebedî yurdumun üstünde benim inlemeli.*

Sevizinci kıt’ada şair Allah’a bir yakarış içerisinde giriş yaparak Türk milleti adına O’ndan bir dilekte bulunmaktadır. “Ma’bedin göğsüne değmek” benzetmesiyle düşmanın yurdun her tarafındaki kutsal ibadet mahallerine ilişmesi arzusunu ifade etmektedir. “Nâ-mahrem eli” metaforuyla iman etmemiş ve inançlı Türk milletin sîrına vâkıf olmaması gereken yabancı düşman askerler kastedilmektedir. “Dinin temeli olan ezanlar” metaforuyla ezanlar Türk yurdunun üzerinde okunduğu müddetçe, İslâm dininin ebediyete kadar Türk yurdunun üzerinde yaşayacağı gerçeğı vurgulanmıştır. “Ebedî yurdun üstünde inlemek” ifadesiyle de hem vatanın kıyamete kadar ayakta kalması unsuru, hem de Türk yurdunun ezanların şehadetleriyle yine ebediyen Müslüman kalması düşüncesi dile getirilmiştir.

*O zaman vecd ile bin secde eder -varsa- taşım;
Her cerîhamdan, ilâhî, boşanıp kanlı yaşım,
Fıskırır rûh-i mücerred gibi yerden na’şım;
O zaman yükselerek Arş’a değeri, belki başım.*

Dokuzuncu dürtlükte şair, Allah’ın dualarını kabul etmesi durumundaki temennilerini dile getirmektedir. Duaları kabul görürse, o zaman sanki mezarından bile coşku içerisinde binlerce şükür ifadesinde bulunacaktır. Bunun için

şair “vecd ile bin secde” metaforunu kullanmıştır. Bunu “-varsa-taşım” ifadesiyle de desteklemektedir. “Cerîhadan boşalan kanlı yaş” metaforuyla şehit Mehmet-çiğin hissiyatına aracılık etmektedir. “Yerden fışkıran rûh-i mücerred gibi na’ş” benzetmesiyle cisimsiz bir ruh gibi yaralı cesetten çıkan kanlarla birleşen sevinç gözyaşlarını kastetmektedir. “Arş’a değen baş” ifadesiyle de hem insanın başının yüceliğine dikkat çekilmiş, hem de bu yüce başın göğün en yüksek mertebesine layık olduğu düşüncesi işlenmiştir, şair ancak o şekilde mutlu olacaktır.

*Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilâl;
Olsun artık dökülen kanlarımın hepsi helâl.
Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlâl:
Hakkıdır, hür yaşamış, bayrağımın hürriyet;
Hakkıdır, Hakk’a tapan, milletimin istiklâl!*

Onuncu ve son kıt’a, diğer kıt’aların aksine beş mısra olarak yazılmıştır. Şiirin tamamındaki heyecan, coşku, akıcılık en can alıcı bir şekilde bu beşlikte dile getirilmektedir. İstiklâl ve hürriyet kavramlarına dikkat çeken Akif, sanki burada ezelden ebediyete bir ok fırlatarak devletin bekasının devamlılığı hususunu dikkatlere celp etmektedir. “Şafaklar gibi dalgalanmak” metaforunu kullanarak, hilâle benzeyen şanlı bayrağın yeniden doğuşu muştulayan sabah aydınlığı gibi dalgalanması gerektiğini; “dökülen kanlar” benzetmesiyle de vatan uğrunda akıtılan kanların boşa gitmediği hususunu dillendirmektedir. “Hür yaşayan bayrak” kavramıyla Türk bayrağının şahsında yine Türk milletinin ezeli ve ebedi hürriyetine ve bağımsızlığına vurgu yapmaktadır. Bunun Türk milletinin hakkı olduğunu, hakkı ve hakikati üstün tuttuğu müddetçe bağımsızlığın ve hürriyetin daimî olacağını “Hakkıdır, Hakk’a tapan, milletimin istiklâl” şah cümlesi benzetmesiyle dile getirmiştir. Ayrıca ilk kıt’adaki “Korkma, sönmez bu şafaklarda yüzen al sancak” metaforu ile, son kıt’adaki “Dalgalan sen de şafaklar gibi ey şanlı hilâl” metaforu arasında kopmayan bir irtibat vardır. Bitmeyen ve dalga dalga büyüyen bir aydınlığa dikkat çekilmektedir. Al sancak artık aydınlık sayesinde şanlı hale gelmiştir. Yine “Ebediyen sana yok, ırkıma yok izmihlâl” metaforuyla devletin ilelebet yaşayacağı “El muzaffer daima” ifadesine vurgu yapılmıştır. “Hakk’a tapan” metaforuyla da tarih boyunca asla pagan bir anlayışa sahip olmayan Müslüman Türk milletinin bayrağıyla birlikte tam bir hürriyet ve inanç içerisinde yaşadığına ve yaşayacağına dikkat çekilmiştir.

2. Alman Milli Marşında Kullanılan Metaforlar

Belirsizliklerinden ötürü ilk iki bölümü şiirden çıkarılarak yalnızca son kıt’ası okuna gelen Alman milli marşı, metaforik açıdan daha ziyade birlik, bera-

berlik, özgürlük, hak,, vatan, kardeşlik, çaba, adalet, mutluluk, mutluluk simgesi, mutluluk içerisinde parlamak, Almanya'nın parlaması, gibi unsurlar temeline dayalı bir çağrı metni niteliği taşımaktadır. Her ne kadar metnin içerisinde vatan olan sevgi dile getirilmiş olsa bile, bu sevgi tam olarak baskın bir karakter unsuru olarak görülmemektedir. Formel açıdan ve kurgusu bakımından çok sade bir metin özelliği taşıyan marş, metnin kendi içerisinde akıcılığı bakımından gayet sakin bir özelliğe sahiptir. Ancak, keskin bir niteliğe sahip bir tarzda da birden bir yükseliş özelliği taşımaktadır. İçerisinde tam olarak net olmayan muğlak ifadeler kullanılmakla beraber, metinde ayrıca yiğitlik, cesaret gibi ifadeler bildiren unsurlara yer verilmemiştir. Metin daha ziyade ılımlı ve içe dönük bir vatan sevgisini dile getirmektedir (Asiltürk, 2021: 279).

Das Lied der Deutschen/ Deutschlandlied*	Almanya'nın Şarkısı (Almanya Milli Marşı)
<i>Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt, wenn es stets zu Schutz und Trutze brüderlich zusammen hält. Von der Maas bis an die Memel, von der Etsch bis an den Belt. Deutschland, Deutschland über alles, über alles in der Welt.</i> <i>Deutsche Frauen, deutsche Treue, deutscher Wein und deutscher Sang, sollen in der Welt behalten ihren alten schönen Klang. Uns zu edler Tat begeistern unser ganzes Leben lang. Deutsche Frauen, deutsche Treue, deutscher Wein und deutscher Sang.</i> <i>Einigkeit und Recht und Freiheit für das deutsche Vaterland, danach laßt uns alle streben brüderlich mit Herz und Hand. Einigkeit und Recht und Freiheit sind des Glückes Unterpfand. Blüh' im Glanze dieses Glückes, blühe deutsches Vaterland!</i>	<i>Almanya, Almanya her şeyin üstünde, Dünyadaki her şeyin üstünde, Eğer sürekli direnerek, Kardeşçe, birlik halinde tutarsa kendini. Maas'tan, Memel'e Etsch'ten Belt'e varana kadar, Almanya, Almanya her şeyin üstünde, Dünyadaki her şeyin üstünde!</i> <i>Alman kadınları, Alman sadakati, Alman şarabı, Alman şarkısı Onların eski melodilerini Dünyada turalım. Hayatımız boyunca Bizi en onurlu hareketlere teşvik etsin. Alman kadınları, Alman sadakati, Alman şarabı, Alman şarkısı</i> <i>Birlik, hak ve özgürlük, Tüm Almanya ana vatanı için! Kardeşçe, yürekle ve el ele, Bu uğurda çaba gösterelim! Birlik, hak ve özgürlük, Mutluluğun simgesi; Bu mutluluk içinde parla, Parla Almanya ana vatanı!</i>

(Asiltürk, 2021:273-278)

Yukarıda Almanca ve Türkçesi verilen metni incelediğimizde marş olarak karşımıza üç kıtadan ibaret bir metin çıkmaktadır. İlk iki kıtası ırkçılığı çağrıştırdığından dolayı Alman Milli marşı olarak hâlihazırda şiirin son kıtası kulla-

* <http://www.deutschlandlied.de/text.htm> (Erişim tarihi:30.05.2022)

nılmaktadır. Dolayısıyla, bu çalışmada şiirin günümüzde milli marş olan son kıtası metafor açısından incelenecektir. Yani, Almanların geleceğe dair taşımış oldukları milli duygular ve beklentiler, geleceğe olan çağrılarını sadece sekiz mısra içerisine sığdırılarak ifade edilmiştir.

Einigkeit und Recht und Freiheit
Birlik, hak ve özgürlük

“Almanya’nın Şarkısı” (Deutschlandlied) serlevhasıyla ifade edilmiş olan Alman milli marşının girizgâh mısraının ilk kelimesi “Birlik” metaforuyla başlamaktadır. Daha ilk bakışta ve ilk başta şairin bu metaforu niçin seçmiş olduğu konusu önem arz etmektedir. Zira, birlik ve beraberlik olgusu olmadan Alman milleti bir bütünlük sağlayamayacak ve dünya milletleri karşısında yek vücut bir şekilde duramayacaktır. Mamafih, marşın yazılmış olduğu tarihte Almanya, 1871 yılında Otto von Bismarck tarafından Alman Birliğinin kurulduğu tarihe kadar (Salihoğlu, 1993: 149) zaten ayrı ayrı devletçikler halinde bulunmaktadır.

Buradan hareketle, kuvvetli olma unsurunun birlik ve beraberlikten geçmiş olduğu çağrısını daha ilk kelimede görmek mümkündür. Birlik, yapıstırıcı bir unsurdur. Düşman karşısında topyekûn duruştur. Bu yüzden şair birlikten kuvvet doğar unsurunu burada “Birlik” (Einigkeit) kelimesiyle Alman milletine deklare etmektedir.

August Heinrich Hoffmann von Fallersleben’in aynı mısra içerisinde kullanmış olduğu ikinci metafor ise “Hak” (Recht) metaforudur. Bu kavramı ‘Adalet’ olarak nitelendirmek de mümkündür. Şairin burada niçin “birlik ve beraberlik” metaforundan sonra “Hak” metaforuna dikkat çektiği sorusu önem arz etmektedir. Zira, bir milletin kendi içerisindeki birliği sağlanmış olsa bile, zamanı, zemini ve milleti ayakta tutacak ve onların kendi aralarındaki hukukunu sağlayacak olan hak ve adalet unsuru olmadan devletin ve milletin devamlılığının sağlanamayacağı hususu bu kavramla sembolize edilerek, adeta Alman milletinin dikkatine sunulmaya çalışılmıştır. Hakkın, hukukun ve adaletin her zaman ve her zeminde daima mülkün temeli olduğu ifadesi, böylelikle en üst perdeden şair tarafından Alman halkına ilan edilmiş olmaktadır. Şiirin aynı mısraındaki bir diğer üçüncü metaforu ise yine dikkat çekici bir şekilde “Özgürlük” (Freiheit) kavramı altında sunulmuştur. Birliğin, beraberliğin, adaletin ancak ve ancak özgür bireyler tarafından sağlanacağı hususuna da dikkat çekilerek, özgürlüğün Alman milleti için olmazsa olmaz olduğu fikri şair tarafından işlenmeye çalışılmıştır. Yani, şair daha ilk mısra da tabiri caizse üç kelimeyle Alman milletine çok dikkat çekici ifadeler kullanmak suretiyle idealize edilmiş, adeta yol gösterici nitelikte bir öğüt vermektedir. Çünkü, bir milletin tarih sahnesinde kalıcı olabilmesi için fertlerinin her birinin her açıdan hürriyet sahibi olması gerekmektedir.

Alman milletin in adaleti ise pek tabii bu özgürlüğün vermiş oldu ğ u serbestlikle sağ lanacaktır. Bunu idealize ederek sağ layan milletlerin birlik ve beraberlik içe- risinde olmaması ise ş a ir aç ısından düşünülemez bir unsurdur. Ş iirin daha ilk mısraındaki bu üç metafor Alman milleti için sanki bir paradigma niteliğ inden- dir. Zira, ş iir bu üç metafor üzerine inşa edilmiştir.

Für das deutsche Vaterland!

Tüm Almanya ana vatanı için!

Fallersleben, ş iirin ikinci mısraında “Alman Vatanı için” (Für das deutsche Vaterland!) ifadesini kullanmaktadır. Ş airin bu mısra da niç in “Babavatan” (Vaterland) metaforunu kullandığı ve Alman vatanını, toprağını niç in “Baba” vurgusuyla birlikte yaptı ğ ı sorusu üzerinde durulmalıdır. “Babavatan” ifadesiyle “Yurt” kavramına mı dikkat çekmiştir? Zira, vatan için “Anavatan” kavramı da kullanılmaktadır. Ş a ir “Babavatan” derken, aslında “Yurdun Bütünlüğ ünü” kas- tetmekte ve bir ayrımcılık fikri içerisine girmemektedir. Aksine bu toprakların belki de “Atalardan Kalma Bir Miras” olarak görülmesi ve bu mirasa bütünüyle sahip çıkılması gerekti ğ i fikrini de işlemiş olabilir.

Danach lasst uns alle streben

Bu uğ urda ç aba gösterelim!

Nitekim yukarıda bahsi geçen düşünceyi destekleyici mahiyetteki “Bu uğ ur- da ç aba gösterelim” (Danach lasst uns alle streben) metaforu yurdun bütünlüğ ünü ifade etmektedir. Zira, üçüncü mısra da ş a ir bunun sağ lanması için herkesin ç aba ve gayret içerisinde bir fedakârlık göstermesi gerekliliğ ini vurgulamaktadır. Bu düşüncesini “Herkes” (alle) metaforuyla ifade etmektedir.

Brüderlich mit Herz und Hand!

Kardeş çe, yürekle ve el ele

Ş a ir, ş iirin dördüncü mısraında ise “Kardeş çe” (Brüderlich) ve “yürekle ve el ele!” (mit Herz und Hand!) metaforlarını kullanmıştır. Ş a ire göre, kardeşlik Alman milletin in her bir ferdi arasında ayırım gözetilmeksizin sağ lanmalıdır. Bunu da ancak her bir bireyin el ele verip, gönül birli ğ i içerisinde yapabilece ğ i hususu ifade edilmiştir. Zira, bir milleti ayakta tutan unsurlardan birisinin de “gönül ve el birli ğ i” oldu ğ u vurgusu ön plana çıkarılmış tır. Burada ş a ir her biri ayrı ayrı da ğ ınık yerlerde olan küçük Alman devletçiklerine de vurgu yapmış olabilir. Zira bugünkü Almanya her biri ayrı bir eyalet olan toprak unsurlarının cesur adımlar atılarak el ve gönül birli ğ i içerisinde bir araya gelmesi neticesinde oluşmuştur. Diğ er yandan ş a ir burada “Brüderlich” kavramıyla bu gönül ve el birli ğ inin “yürekten ve cesurca” olabilece ğ i vurgusunu da yapmış olabilir. Yani

her bir eyalet temsilcisinin yürekli bir şekilde bir araya gelmesinin ifadesi olarak algılanabilir.

Einigkeit und Recht und Freiheit
Birlik, hak ve özgürlük,

Şair, şiirin beşinci mısraına yine “Birlik, hak ve özgürlük” metaforlarını tekrar etmek suretiyle devam etmiştir. Alman milletinin bütünlüğünün kadın ve erkek ayırt etmeksizin, hep birlikte, elde ve gönülde olabileceği fikrini bir kez daha yinelemiş ve bunu bir kez daha hatırlatmıştır. Şairin bu ifadesi Alman milleti için yol gösterici bir nitelikte görülmelidir.

Sind des Glückes Unterpand;
Mutluluğun simgesi,

Şiirin altıncı mısraında ifade edilen “Mutluluğun simgesi” metaforu, şairin beşinci mısraında ikinci kez tekrar etmiş olduğu “Birlik, hak ve özgürlük” metaforlarıyla birlikte değerlendirilmelidir. Zira şair bu mutluluğun sağlanabilmesi için yukarıdaki mısraada adı geçen metaforları elzem kabul etmiştir. Çünkü mutluluğun simgesi, garantisi olan bu halka bozulursa hem birliğin temsilcilerinin hem de birliğin bünyesinde yaşayan fertlerin huzuru kaçacaktır.

Blüh' im Glanze dieses Glückes,
Bu mutluluk içinde parla,,

Şair, şiirin yedinci mısraına bir emir cümlesi olan “parla” (Blüh!) metaforuyla giriş yapmış ve “mutluluğun içerisinde” (im Glanze dieses Glückes) ifadesini kullanmıştır. “Mutluluğun içerisinde parlayacak” olan nedir? Şaire göre Alman vatani uğrunda, devleti ve milleti ayakta tutacak olan birlik, hak ve özgürlük unsurları el ele ve gönül birliği içerisinde fedakârca sağlanırsa, bütün bunlar bir mutluluk unsuru olarak birliğin büyümesine ve gelişmesine katkı sağlayacaktır. Şair burada doğrudan doğruya Alman milletine ve onların müstakbel temsilcilerine adeta bir yol göstermekte ve bu yolda ilerlemeleri için telkinde bulunmaktadır.

Blühe, deutsches Vaterland!
Parla Almanya vatani!

Şair, şiirin sekizinci mısraında yukarıda değindiğimiz unsurları bir kez daha “parla!” (Blühe!) metaforu içerisinde bir emir cümlesi şeklinde kullanmak suretiyle, Alman vatani uğruna bütün bu olacak olan yeşermenin bir bütünlük içerisinde olmasını dilemektedir. Dolayısıyla “Almanya vatani” (deutsches Vaterland!) ifadesiyle bu bütünlüğü kastetmektedir. Alman milletinin şahsında doğrudan Alman vatanına seslenerek, Alman milletine yol tayin etmektedir.

Her İki Milli Marştaki Metaforların Mukayesesi

Türk milli marşı, istiklâl şairi serlevhasıyla maruf Mehmet Akif Ersoy tarafından yoğun duygular içerisinde kaleme alınmıştır. Bünyesinde Türk milletinin milli unsurlarını ve hissiyatını estetik bir ustalıklarla işleyen şiir, geçmiş, an ve geleceğe atılmış bir ok gibidir. Her okunduğunda heyecan, coşku ve saygı uyandıran bir lirizme sahiptir. Muhteviyatı bakımından milletin ortak inancını, istiklâl ve istikbâl beklentisini açıkça ve akıcı bir üslupla anlatan yol gösterici bir rehber, uyulması ve uygulanması gereken bir mektup, gizli bir çağrı ve manifestodur. On kıt'a şeklinde yazılmış olan metnin her bir kıt'ası dörtlüklerden oluşmakta, son kıt'ası ise bir beşlikten oluşmaktadır.

Alman milli marşı ise Alman şair August Heinrich Hoffmann von Fallersleben tarafından kaleme alınmıştır. Şiirin ilk iki kıt'ası günümüzde metnin bütünlüğünden çıkarılmış, yalnızca son kıt'ası Alman ulusal marşı olarak kabul edilmiş ve okunmuştur. Şiir Almanya'yı her şeyin üstünde gören bir anlayışın ürünüdür. Şiirin son kıt'ası sekiz mısradan ibarettir. Genel olarak Almanya'nın her şeyin üstünde olduğunu işleyen şiir, kendi milleti açısından tıpkı Türk milli marşı gibi Alman millete bir çağrı unsuru niteliği taşımaktadır.

Türk milli marşı "İstiklâl Marşı" başlığıyla "kahraman ordu"ya atfedilirken, Alman milli marşı "Almanya'nın Şarkısı" (Deutschlandlied) şekliyle daha önce neyi sembolize ettiği konusunda bir belirsizlik barındırarak Alman millete doğrudan bir çağrı metnidir.

İstiklâl marşının çok akıcı, heyecan verici ve neredeyse her bir kelimesinin bir metaforu içerecek kadar dolu olmasına karşın, Alman milli marşı şeklen ve kurgu bakımından son derece sade ve metnin kendi bünyesinde akıcılığı bakımından gayet sakindir. Lâkin birdenbire keskin bir yükseliş özelliği de taşımaktadır.

Türk milli marşı çok açık ifadeleri içermesine karşın, Alman milli marşında kullanılan ifadeler muğlaktır.

İstiklâl marşında Mehmet Akif'in pek çok muhtevayı birbiri içerisinde harmanlamasına karşın, Fallersleben şiirinde yiğitlik, cesaret gibi ifadeler bildiren unsurlara yer vermemiştir.

Türk milli marşı metaforik açıdan çok zengin olmasına karşın, Alman milli marşı metaforik açıdan daha zayıftır.

İstiklâl marşında sancak, yurt, ocak, millet, kurban, hilâl, kahraman ırk, kan, hakk, istiklâl, vatan, hürriyet, zincir, sel, bend, dağ, engin, garb, çelik zırhlı duvar, iman dolu göğüs, serhad, medeniyet, canavar, gövde, hayasız akın, yurt, alçaklar, arkadaş, toprak, kefensiz yatan, şehid oğlu, ata, cennet vatan, şühedâ, cân, cânân, Hüdâ, mabed, nâmahrem, ezân, din, şehâdet, ebediyet, ruh, secde, eriha, kanlı yaş, na's, arş, baş gibi pek çok metafor kullanılırken, Alman milli

marşında daha ziyade birlik, beraberlik, özgürlük, adalet, vatan, kardeşlik, çaba, hak, mutluluk, mutluluğun simgesi, mutluluk içerisinde parlama, Alman vatanının parlaması, onun her şeyin üstünde oluşu gibi unsurlar kullanılmıştır.

İstiklâl marşının ilk kıt'ası "Korkma!" nida metaforuyla başlayan bir dirilme ve ayağa kalkış çağrısıdır, mesajdır; millete bir sesleniş ve haykırıştır. Akif şiirin ilk kıt'asında "sönmeyen şafak, şafakta yüzen al sancak, yurdun üstünde tüten en son ocak ve milletin parlayan yıldızı" metaforlarını kullanmıştır.

Alman milli marşının ilk mısraı ise dikkat çekici bir şekilde "Birlik" metaforuna vurgu yapmaktadır. Mısranın devamı ise "Hak ve hürriyet" üzerine bina edilmiştir.

İstiklâl marşının ikinci kıt'ası yine emir nidası olan "Çatma!" metaforuyla başlamıştır. Şair, bu kıtada "çehresini çatan hilâl, hilâle kurban olmak, nazlı hilâl, kahraman ırka gülmek, şiddetli ve celâlli hilâl, dökülen kanın helâlligi, Hakk'a tapan millet ve milletin istiklâli" metaforlarını kullanmak suretiyle şiir okurda coşku ve merak uyandırmıştır. "Çatma!" metaforuyla adeta bir kızgınlığını dile getiren şair, milletin istiklâline dikkat çekmiştir.

Alman milli marşının ikinci mısrası ise "Alman vatanı için" metaforuyla başlamaktadır. Şair, burada "yurt" kavramına vurgu yapmıştır.

Türk milli marşının üçüncü kıt'asında Mehmet Akif, Türk milletinin ezeli hürriyet sevdasından dem vurarak onun bu sevdasını birtakım doğa unsurlarıyla harmanlamıştır. Şair bu kıt'ada "ben, ezel, hür yaşama, çılgının zincir vurması, kükreyen sel, bendi çiğneme, dağları yırtma, enginlere sığmama" metaforlarını kullanmış ve Türk milletinin neler yapabileceği konusunu işlemiştir. Türk milleti ve hürriyet kavramları arasında ezeli ve ebedi bir bağ olduğunu söyleyerek, hiç kimsenin bir çılgınlığa girişmemesi gereğini salık vermiştir.

Alman milli marşının üçüncü mısrası ise "bu uğurda çaba göstermeli" metaforuyla bir gayret ve ilerleme çabasının gösterilmesi gerekliliğinden bahsetmektedir.

İstiklâl marşının dördüncü kıt'ası genel manada Batı tarzı insan modeliyle Anadolu insanını mukayese ederek "Medeniyet" metaforunu işlemektedir. Şair bu kıt'ada "garbın âfâkı, çelik zırhlı duvar, iman dolu göğüs, îmânın boğulması ve tek dişli canavar" metaforlarını ele almıştır. Medeniyet ve uygarlık farkına vurgu yaparak Batı uygarlığının aslında zayıf olduğunu ve imana galip gelemediğini ifade etmiştir.

Fallersleben Alman milli marşının dördüncü mısraında "kardeşçe yürekle ve el ele" metaforlarını kullanarak Alman milletinin kardeşçe bütünlüğünden bahsetmiş ve bunun da el ve gönül birliğiyle sağlanacağı hususunu işlemiştir.

İstiklâl marşının beşinci kıt'asında Mehmet Akif "Arkadaş, yurt, alçaklar, gövde, hayâsızca akın, va'd edilen gün ve yarın" metaforlarını kullanarak, düş-

manla mücadele eden askerlere moral vermektedir. Onların zafere olan inancını vurgulayarak güzel günlerin yakın olduğunu söylemiştir.

Alman milli marşının beşinci mısraında ise şair yine “Birlik, hak ve özgürlük” metaforlarına ikinci kez vurgu yapmak suretiyle bu üç kelime etrafında Alman milletin bütünlüğüne olan inancını pekiştirmiştir.

Mehmet Akif istiklâl marşının altıncı kıt’asında vatan ve şehit arasındaki bağlantıya dikkat çekmek suretiyle, Türk toprağının alelâde bir toprak parçası olmadığını anlatarak, onun üzerinde yaşayan milletin de herhangi bir millet olmadığı düşüncesini dile getirmiştir. Bu kıt’ada “toprak” vurgusu altında “kefensiz yatan, tanı, şehid oğlu, ata ve cennet vatan” metaforlarına dikkat çekmiştir.

Alman milli marşının altıncı mısraı “mutluluğun simgesi” metaforundan bahisle, onun güvencesi olan birlik, hak ve özgürlüğün sağlanması neticesinde birliğin bünyesindeki fertlerin huzurunun sağlanacağını dile getirmektedir.

İstiklâl marşının yedinci kıt’ası “cennet vatan” metaforu etrafında toprak ve şehit münasebetini işlemektedir. Vatanın ne kadar kıymetli bir varlık olduğundan bahisle şair bu toprakların sıradan yerler olmadığı hususunu dile getirmiştir. Bu kıt’ada “tek cennet vatan, fedâ, şühedanın fışkırmaları, cân, cânân, Hüdâ ve cüdâ” metaforlarına vurgu yapılmıştır.

Fallersleben Alman milli marşının yedinci mısraına “parla” metaforuna vurgu yaparak başlamıştır. Şiirin devamında “bu mutluluk içinde parla” metaforunu kullanan şair, adeta Alman milletine yol gösterircesine belli bir fedakârlık sonucunda bu parlamanın, serpilmenin, büyümenin olabileceği mesajını vermiştir.

İstiklâl marşının sekizinci kıt’ası şairin Allah’a yakarışı çerçevesinde işlenmiştir. “Emel, ma’bedin göğsü, nâ-mahrem eli, ezan, şehadet, dîn, ebedî yurt ve inlemek” metaforları doğrultusunda yurduna bakış tarzı ele alınmıştır.

Alman milli marşının sekizinci mısraında ise yine “parla” emir metaforuyla “Alman ana vatanına” bir kez daha dikkat çekilmiş ve onun gelişmesi istenmiştir.

Mehmet Akif istiklâl marşının dokuzuncu kıt’asında sekizinci kıt’a ile bağlantılı olarak dualarının kabul edilmesi durumundaki duygularını şehitlerin diliyle ifade etmektedir. Burada “vecd, bin secde, taş, cerihâ, kanlı yaş, rûh-i mücerred, na’ş, arş ve baş” metaforlarını kullanan şair şehitlerin ve kendisinin manevî mutluluğunu ifade etmiştir.

İstiklâl marşının onuncu ve son kıt’ası Mehmet Akif’in adeta şiir boyunca işlemiş olduğu düşüncelerin hülâsası niteliğindedir. Şiirin tamamındaki coşku, akıcılık, heyecan en can alıcı bir şekilde bu beşlikte dile getirilmektedir. İstiklâl ve hürriyet metaforlarına vurgu yapan şair, sanki burada ezelden ebediyete bir ok atarak devletin bekasının devamlılığı hususunu dikkatlere sunmaktadır.

Sonuç

Milli marşlar resmi törenlerde okunan milli heyecanı artıran övgü ve yüceltme melodileridir. Milli marşların sahip oldukları manevî değerlerin anlaşılması ve gelecek nesillere aktarılması hususunda o marşların niçin yazıldıklarına dair tarihi geçmişi araştırmak ve anlamak; mamafih nesilleri bu kapsam etrafında yönlendirmek önemlidir. Milli marşlar her ulus devletin kendi milli ve manevi anlayışlarını, hissediş biçimlerini, diğer milletlerle olan geleceğe yönelik mücadele biçimlerini anlattıkları; bayraklarının ve başkentlerinin sembolü olan adeta birer milli yeminlerdir. Batıda milli marşlar 18. yüzyılda yazılmaya başlanırken, Türklerde Tanzimat sonrası dönemden itibaren yazılmaya başlanmıştır. Türk ve Alman milli marşlarını konu edinen bu çalışmada her iki milli marşın metnindeki metaforlar tespit edilmiş ve her iki marşın metaforlar ekseninde açılımı yapılarak mukayesesi yapılmıştır. Pek çok alanda karşımıza çıkan ve hakikati anlamakta kendine has çağrışımlar ortaya koyan metaforlar edebiyatta güncelliğini koruyarak bireylerin zihin dünyalarındaki davranışlarına yön vermekte, açılım sağlamakta ve dilin gücünü muazzam bir şekilde ortaya koymaktadırlar. Türk milli marşında bir yandan dini ve manevi unsurlar birtakım metaforlar aracılığıyla işlenirken, diğer taraftan kendi milli kültürüne ait unsurlar da yine metaforlar aracılığıyla işlenmiştir. Türk milletinin istiklâlinin tarihi vesikası olan İstiklâl Marşı, Mehmet Akif'in düşünce dünyasının, estetik ve idealizm anlayışının bir eseridir. Türk ve Alman milli marşları her iki milletin resmi milli marşı olması hasebiyle ortaya çıkmış metinlerdir. Türk milli marşı ses, söz, ahenk, his, hayal ve düşünce yapısıyla, akıcılık, vezin, kafiye ve nazım şekliyle, dil, üslup ve estetik unsurlarıyla Türk Milleti'ne içerisinde bir inanç ve hareket programı sunan bir edebi şaheserdir. Türk milletinin özelliklerini ifade eden, belagat ve metaforları ile adeta sıra dışı bir metin olan İstiklâl Marşı zamana ve zemine teslim olmayan bir edebi eser niteliği taşımaktadır.

Türk milli marşı on kıt'a olmasına karşın, Alman milli marşı bugünkü şekliyle sekiz mısra şeklindedir. Alman milli marşı bütünlük içerisinde birlik anlayışını ortaya koyan bir marştır. Alman milli marşında herhangi bir birliğe değil yalnızca Almanya'nın bütünlüğüne vurgu yapılmakta, bu birlik ve bütünlük her şeyin üstünde görülerek hak ve hürriyet metaforlarına dikkat çekilmektedir. Türk milli marşının on kıt'asının tamamı resmi olarak kabul edilirken, daha önce üç kıt'a şeklinde yazılmış olan Alman milli marşının ilk iki kıt'ası Nazi dönemini ve faşizmi çağrıştırdığı gerekçesiyle metinden çıkarılmış, üçüncü kıt'ası resmen Alman milli marşı olarak kabul edilmiştir. Türk milli marşı bir lirizm içerisinde olmasına karşın, Alman milli marşı gayet sakin bir anlatıma sahiptir. Türk milli marşı geçmiş, an ve gelecek itibarıyla açıkça bütün Müslüman Türk

milletine çağrıda bulunurken, bir sembol niteliği taşıyan Alman milli marşı kimin ve kim için sembol olduğu, kimi ve neyi temsil ettiği hususunda bir belirsizlik de barındırmıştır. Türk milli marşı “korkusuzluk” metaforu bağlamında tam bir bağımsızlığa hak, hukuk, din, vatan, bayrak, şehit, medeniyet, hürriyet gibi metaforlara vurgu yaparken, Alman milli marşı “birlik, hak ve özgürlük” metaforları bağlamında, vatan, kardeşlik, çaba, mutluluk, Alman vatanının her şeyin üstünde oluşu ve parlamışlığı retoriğine dikkat çekmektedir.

Kaynakça

- Acar, K. (2018). “İstiklal Marşı”nın Söz Varlığı Üzerinde Analitik Bir İnceleme Denemesi”. *TÜRKÜL Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6(13), 370-381.
- Açıl, B. (2013). *Klasik Türk Edebiyatında Alegori*. İstanbul: Küre Yayınları (Birinci Basım).
- Alev, K. (2014). “İstiklâl Marşı”nın Kültürel Kodları ve Metinlerarası İlişkiler. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 3, 11-25.
- Arslan, A. (2013). Üniversite Öğrencilerinin İstiklâl Marşı’ndaki Anahtar Kelimeleri Bilme Durumları. *Turkish Studies*, 8(1), 735-746.
- Asiltürk, B. (2021). Türk ve Alman Milli Marşları. B. Emil ve Z. Taştan. (Ed.), *100 Ülke 100 Marş* içinde (s. 273-280). İstanbul: Kesit Yayınları (Birinci Baskı).
- Bilgin, A. (2012). İstiklâl Marşı ve Üzerine Yapılan Çalışmalar. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 37, 23-34.
- Çalışkan, N. (2009). Metaforların İzinde Bir Yazarın Kavramlar Dünyasına Giriş: Cemil Meriç’in Bu Ülkesi’nde Kitap Metaforları. *Dil Araştırmaları*, 4, 87-100.
- Daşcıoğlu, Y. (2015). Dilin İçinde Dil, Doğanın İçinde Perde: Şiirde Metafor ve İmge. *Türk Dili, Dil ve Edebiyat Dergisi*, 767, 167-173.
- Demir, A. (2019). Toplumsal Kimlik ve İngiliz Milli Marşı. T. Balcı, A. O. Öztürk ve E. Serindağ (Ed.), *Schriften Zur Sprache Und Literatur III* içinde (s. 313-318). London: IJOPEC Publication.
- Eke, N. U. (2019). Edebiyatın Metaforik Gücü. *Söylem Filoloji Dergisi*, 4(2), 238-253.
- Emeksiz, A. (2020). Türk İstiklâl Marşı’nın Sancak, Ocak ve Yurdu Üzerine Düşünceler. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 13 (75), 5-17.
- Emil, B. (2021). İstiklal Marşımız. B. Emil ve Z. Taştan. (Ed.), *100 Ülke 100 Marş* içinde (s. 273-280). İstanbul: Kesit Yayınları (Birinci Baskı).
- Gür, A. (1998). Muhteva Yönüyle İstiklâl Marşı. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 12, 208-215.
- İnaç, H. ve Yaman, M. (2015). Ulus İnşa Stratejileri Bağlamında Avrupa Milli Marşlarının Sosyo-Politik Mukayesesi. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi*, 20 (3), 17-34.
- Karabulut, M. (2018). İstiklâl Marşı’na Kur’an-ı Kerim Bağlamında Bir Bakış. *Sebilurreşad*, 1026, 9-10.

- Koçyiğit, D. (2014). Kavramların Çağırdıkları/Çağrıştırdıkları: Metinlerarası Bağlamında İstiklâl Marşı, *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, 3, 213-229.
- Quarg, G. (1993). Melodien zum Deutschlandlied, gesammelt von Hoffmann von Fallersleben. *Jahrbuch für Volksliedforschung*, 38, 134-136.
- Riethmüller, A. (1987). Joseph Haydn und das Deutschlandlied. *Archiv für Musikwissenschaft*, 44 (4), 241-267.
- Sağır, T. (2010). İstiklâl Marşı Besteleri. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3 (5), 214-226.
- Salihoğlu, H. (1993). Alman Kültür Tarihi. Ankara: İmge Kitabevi (Birinci Baskı).
- Spendel, G. (1988). Zum Deutschland-Lied als Nationalhymne, *JuristenZeitung*, 43 (15/16), 744-749.
- Şahan, K. (2018). Metaforlar ve Orhan Veli Şiiri. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(3), 1820-1838.
- Taştan, Z. (2018). Mehmet Akif Ersoy'da Şehadet Anlayışı. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi (ASEAD)*. 5 (12), 803-828.
- Tepebaşı, F. (2005). Kullanımlık Metin Türü Olarak Ulusal Marş Kavramı ve İşlevleri. *Selçuk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 17, 383-393.
- Ulmann, H. (1984). Das Deutschlandlied als Symbol. *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte*, 36(3), 223-231.
- Yener, S. ve Duran, H. (2010). Avrupa Birliği Ülkelerinin Ulusal Marşlarının Sosyo-Kültürel ve Müzikal Açidan İncelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 24, 185-206.
- Yılmaz, S. (2021). İstiklâl Marşı'nın Tahlili ve Diğer Devlet Marşlarıyla Mukayesesi. *İstiklâl Marşı'nın Kabulünün 100. Yılı Anısına Ulusal Lisansüstü Öğrenci Sempozyumu Tam Metni içinde* (s. 9-19).
- Yücel, H. İ. (2021). İstiklâl Marşı'nın İzini Safahat'ta Sürmek. *Söylem Filoloji Dergisi*, 6(2), 391-408.
- Zavotçu, G. (2017). İstiklâl Marşı'nın Temel Kavramları. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 6/4, 2414-2435.
- <http://www.deutschlandlied.de/text.htm> (Erişim tarihi:30.05.2022)

SELÇUK BARAN'IN HAZİRAN ÖYKÜ KİTABINDA KADINLAR DÜNYASI: AHLAK, YABANCILAŞMA VE ÖZGÜRLÜK İSTENCI

*Sibel Ezgin-Ağıllı**

GİRİŞ

Edebiyat, insan ve toplum manzaralarını okuyucuya sunan, insan ürünü bir sanat türüdür. Çoğu zaman insanların bir aradaki yaşam deneyimlerini, sıkılmışlıklarını, bunalmışlıklarını, ezilmişliklerini, direnişlerini yansılar. İnsanı ve insanların bir aradalıklarını konu edinmesi bakımından bir anlamda sosyolojik çözümlemelerin malzemelerini de oluşturur. Edebiyat, kimi zaman kitle savaşlarını, kimi zaman göçü kimi zaman kent bunalımlarını kimi zaman da kadınların sorunlarını, sıkıntılarını ve sıkıntılardan bunalan, ruhunu sarmalayan derin yaraların sancılarını konu edinir. Bunu da toplumsal sorunları dert edinen, bazen de sorunları kendi yaşamında deneyimleyen ve bu toplumsal sıkıntıların yarattığı acıyı dile getirmek, sesini duyurmak isteyen edebiyatın öznesi olan yazardan alımlarız. En nihayetinde edebiyat, konusunu insandan alan sesini insana duyuran bir sanattır.

Özellikle toplumsal baskıların, eril tahakkümün, ataerkil sistemin gölgesinde yaşamak zorunda kalan kadınlar açısından edebiyat kadim bir uğraştır. Batı'da XVIII. yüzyılda kadın hareketlerinin de etkisiyle kadın imgesi ve temaları edebiyatta incelenmeye başlanmış ve kadının erkek karşısındaki öteki konumu ve kadının toplumsal varoluşu sorgulanmaya başlanmıştır (Parla, 2011: 23). Türkiye'de ise Cumhuriyet Dönemi öncesinde, patriyarkal ideolojinin hakimiyeti dolayısıyla erkekler kadınların mahremiyet sınırlarını aşmalarından korktukları

* Dr. Öğr. Üyesi, Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi, Sağlık Bilimleri Fakültesi, Sosyal Hizmet Bölümü, sibel.ezgin@bilecik.edu.tr, orcid: 0000-0002-1403-9163.

için edebiyat alanında kadının özne olarak varoluşu kabul edilmemiş, kadınların özne olarak edebi metinlere yön verme anlayışına erkek yazarlar tarafından engel olunmuştur. İmkânı olan kadınlar, özellikle de Tanzimat Dönemi'nin seçkin ailelerinde yetişen kadınlar, başlangıçta ancak erkek özne dolayımıyla (baba-erkek kardeş) edebi üretim sağlayabilmişlerdir. Kültürel sermaye açısından yeterli imkanlara sahip olamayan nice kadın yazarlar ise toplumsal hafızada dahi yer alamamışlardır. Yine de bu imkanlarını kullanabilen kadın yazarlar, Tanzimat Dönemi süreci boyunca, devrim yaratamasa da seslerini duyurmak için edebi alanda çatlaklar oluşturmuşlardır. Cumhuriyet sonrası dönemde özellikle 1960 ve 1970'li yıllardan itibaren kadın yazarların özneleşme mücadelesinin varlığı daha yoğun görülür. Kadınlar, aile ve evlilik kurumunu, namus meselesini, annelik konularını, geleneksel kadınlık rollerini metinsel düzlemde tartışır olmuşlardır. Kendi isimleri ile kurmaca öykülerine veya romanlarına, toplumsal düzlemdeki kadın sorunlarını yansıtmışlardır. Dahası toplumsal cinsiyet rollerini veya kadınlığı sorgulamışlardır. Böylece yazma eyleminin kendilerini özgürleştireceğini düşünen ve yazma eyleminde bulunan kadın yazarlar, 1930'lardan 1980'lere kadar ki sürece kadar sönümlenmiş olan kadın hareketinin boşluğunu, edebiyat ile doldurmuşlardır (Çayırıcıoğlu, 2022: 11-14). Özellikle Sevgi Soysal, Füzûzan, Tezer Özlü, Leyla Erbil, Tomris Uyar gibi kadınlar bu düşünce yönünde eserler üreten önemli yazarlardır ve toplumsal hafızada yer edinebildiklerinden olsa gerek günümüzde de eserlerine ilgi duyulduğu aşikardır. Öte taraftan Selçuk Baran aynı dönem içerisinde yaşamasına ve birçok öykü, roman yazmasına rağmen söz konusu yazarlar kadar tanınır veya görünür olamamıştır. Son yıllarda edebi çevrelerde adının daha çok anılması, üzerine çeşitli yazılar yazılması ve eserlerinin yeniden yayımlanması gibi faaliyetler görünse de döneminin yazarlarına göre hala daha az tanınmaktadır. Bugün kitapçılara gidildiğinde dahi dönemin birçok erkek yazarının eserleri ve yine aynı dönemde yazmış kadın yazarların kitapları raflarda sıralanırken aynı raflarda Selçuk Baran'a dair kitapları görmek çok güçtür. Bu durum Selçuk Baran'ın edebi kimliğinin bilinmemesinden dolayı okuyucu tarafından talep görmediğini bu nedenle kâr mantığıyla hareket edilerek kitapçılardaki reyonlarda satış için sergilenmediği düşüncesini akla getirmektedir.

Aslına bakıldığında Yılmaz'ın ifadesi ile (2010: 22) "Selçuk Baran, tam bir yazma tutkunudur. Bunun kendisine doğuştan verilmiş bir yetenek olduğunun farkındadır". Nitekim daha önce de vurgulandığı gibi Selçuk Baran, öykü, roman, tiyatro gibi birçok edebiyat türünde eserler vermiştir. Hem türlerine hem de kronolojik olarak sıralamak gerekirse öykü türündeki eserlerinin ilki 1960'larda yazmaya başladığı *Haziran* (1972)'dir. Ardından *Anaların Hakkı* (1977), *Kış Yolu* (1984), *Tortu* (1984), *Yelkovan Yokuşu* (1989), *Arjantin Tangoları* (YKY,

1992), *Porselen Bebek* (YKY, 1996) öykülerini de sırasıyla yazmıştır. Romanları, *Bir Solgun Adam* (1975), *Bozkır Çiçekleri* (1987), *Güz Gelmeden* (YKY, 2000) olmak üzere üç tanedir. *Kış Yolculuğu* kitabındaki *Türkan Hanım'ın Ölümü* öyküsünden yola çıkarak *Türkan Hanım* adlı tiyatro eserini yazmıştır. Ayrıca Roald Dahl'nın *Charlie and The Great Glass Elevator* adlı çocuk romanını (*Çarli'nin Büyük Cam Asansörü*, 1991) Türkçeye çevirmiştir. Aynı zamanda eserlerinin bazıları ödüle layık görülmüştür. 1973 yılında ilk öykü kitabı *Haziran*, "Türk Dil Kurumu Öykü Ödülü"ne, 1974 yılında *Bir Solgun Adam* adlı romanı, "Milliyet Yayınları Roman Yarışması"nda mansiyon ödülüne layık görülmüş, 1978 yılında *Anaların Hakkı* adlı ikinci öykü kitabı ile "Sait Faik Hikâye Armağanı"nı almıştır. Buna rağmen tanınmamasının nedenleri arasında yazdığı dönemde herhangi bir edebi kanona bağlı kalmaması, siyasi tarafsızlığı, apolitik tavrı, popüler edebiyatı benimsememesi sıralanmaktadır.

Uluırmak (2007: 9-10) tanınmaması meselesini şöyle ifade eder: "Nicedir reklamlarla, medyatik ilişkilerle, çağımızın gelişmiş propaganda teknikleriyle kimi kitapların ve yazarların öne çıkarıldığı dünyamızda bu tür ilişkilere asla yüz vermez, köşesinde sessizce üretir; bu yüzden adı ortalıklarda dolaşmamış onurlu bir yazar, bir edebiyat havarisidir o. Ama öyle bir an gelmiştir ki kendine hatta ömrünü adadığı edebiyata küser Selçuk Baran". Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere onun, çıkarsız, sessiz bir şekilde sürdürmeye çalıştığı edebiyat bir zaman sonra solmaya başlamıştır. Yazdıkları, sessiz çığlıklar gibi kapağı açılmayan kitaplarının arasında boğulup kalmıştır. Bu nedenle edebiyat dünyasına küsmüştür, kırılmıştır ve 1990'lı yılların başlarından itibaren yazmaya son vermiştir. Necip Tosun da (2007: 9) onun hakkında Uluırmak'la benzer ifadeler kullanır: "Baran, dergilerde düzenli olarak yazan, yazı kurullarında yer alan, öykü davası güden bir yazar değildir. Ne kendi sanatı hakkında konuşmayı ne de genel sanat ortamında boy göstermeyi tercih eder. Dergilerden, yayınevlerinden hep uzak durmayı yeğler. Bir edebiyat mahfilinde yer almaz. Daha çok kitaplarıyla görünür. Önemsenmek için özel gayretleri, çıkışları olmaz (...) Son dönemini edebiyat dünyasına kırıgın, küskün, geçirir. Sanki tüm bu kitapları yazmamış gibi denize dökülür". 25 Mart 1995 Tarihli Cumhuriyet Gazetesi dizisinde Berat Günçikan, neden yazmaya küstüğüyle ilgili Selçuk Baran'ın kendi sözlerine yer verir: (...) "Türk okuyucusuna bir türlü ulaşamamam. Bu yüzden de okunmamam' (...) 'Ben okuruma yakın olmayı beceremedim, bu yüzden çekilmeyi yeğledim. Gerçi insan, başkaları için değil, kendisi için yazar. Ama kendim için yazdığım sekiz kitap, yalnız kendim için olacaksa, yeterlidir diyorum'" (Günçikan, 1995: 12). Görüldüğü üzere hiçbir kanona, gruba, birliğe ait olmamasının, fikri düşüncesini belli etmemesinin yarattığı okuyucuya ulaşamama sorunu, onu zamanla yazma dünyasından alıkoymuştur.

Bununla beraber hiçbir kanon, siyaset, ideoloji, düşünce grubu içerisinde yer almayan, Selçuk Baran'ın feminist bir grup içerisinde yer aldığını söylemek mümkün değildir. Eserlerinde toplumdan her kesimden insanın yabancılaşmasını, kırılğanlıklarını, huzursuzluklarını yansıtmakla beraber, bazı kadın yazarlar gibi sadece toplumsal cinsiyet veya kadın sorunlarına değinmemiştir. Ancak yine de öyküleri okunduğunda kadınların duygu durumlarını, iç dünyalarını, sıkıntılarını, düşüncelerini dahası kadın olmaktan kaynaklı birtakım sorunlarını iyi bir biçimde yansıttığı anlaşılmaktadır. Eserlerinde, toplumun kadına yönelik baskılarının, kadın öznedeyarattığı sıkıntılar göze çarpmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada Selçuk Baran'ın ilk öykü kitabı olan *Haziran**, toplumsal cinsiyet bağlamında, tematik analiz tekniği ile analiz edilmiştir. Hem Selçuk Baran'ın görünürlüğüne katkıda bulunmak hem de öykülerinde toplumsal sorunların, ataerkil ideolojinin, toplumsalın kadına yönelik bakış açısının, kadın öznelde yarattıklarının yansımalarını bulmak amaç edinilmiştir.

1. SELÇUK BARAN'IN KİŞİLİĞİNE, YAŞAMINA VE YAŞADIĞI TOPLUMA DAİR

Yazarların hayatları ve kişilikleri genellikle eserlerinde yansıma bulmaktadır. Bu durum yazarın hem eserlerini anlamayı hem de yazma niyetini anlamayı sağlar. Toplumun bir parçası olarak yazar, içinde bulunduğu toplumun koşullarından, yaşamın getirdiklerinden veya götördüklerinden etkilenir ve tüm bunlar bir kurgu dahi olsa çoğu zaman çoğu yazarın dilinde, sözcüklerinde, satırlarında anlam bulur. Böylece yazarlar, toplumsal olay veya olgular ile öznel yaşamın kesişiminde toplumsal hafızayı oluştururlar. Çünkü toplumsal yaşam kadar kişinin yaşam öyküsü de benliğinin oluşumunda belirleyicidir ve benliğin oluşumunu sağlayan aile içi ilişkileri, evlilik ilişkileri, aşk ilişkileri, çocukluk anıları yazarın eser üretiminde açığa çıkar. 1933 yılında doğan 1999 yılında hayata veda eden Selçuk Baran'ın çocukluğu içine kapanıklık, acıyı hissetme, kırılğan ruh hali içinde geçmiştir. Günçikan (1995: 12) onun hakkında şu şekilde yazar: “Oldukça içine kapalı bir çocuktan Selçuk. Garip bir şekilde acı çekiyordu. Sevginin içinde yaşadığını biliyor, ama yine de o acıyı hissediyordu”. Daha 10 yaşında iken intihara kalkışması, içe dönük yaşamının ve içinde yaşadığı derin acı ve kırılğanlıkların bir göstergesidir. Bu kırılğanlığa konu olan nedenlerden biri ise babasının kızgın olduğu bir gün ona karşı olan tavır ve tutumudur. Bu olay Günçikan'ın (1995: 12) ifadelerinde şu şekilde yer bulur: “Sehpanın üzeri tozluysa. Selçuk'a çıkıştı: ‘Buranın tozu niye alınmamış’. Selçuk hemen bir bez bulup sehpayı silmeye başladı. Bu kez toz alış şeklini beğenmedi Talat Bey. ‘Böyle

* Yapı Kredi Yayınları tarafından 2012 yılında ikinci basım olarak yayımlanan Selçuk Baran'ın tüm öykülerinin birleştirildiği, *Ceviz Ağacına Kar Yağdı* ismi verilen kitap içindeki *Haziran* kitabına ait öyküler okunmuştur.

toz mu alınır' dedi, 'Ne kadar iyi öğrenci olursan ol bunları bilmeden bir şey olamazsın'. Toz kondurmadığı, gözünde büyüttüğü babasının bu sözlerine kırılmıştı Selçuk". Görüldüğü üzere Baran, toplumsal cinsiyet normlarına uygun bir şekilde yetiştirilmeye çalışılmış. "Kadınlık" görevleri, bir kadından beklenen roller daha küçük yaştan itibaren yüzüne vurulmuştur. Eserlerinde toz bezi elinde olan kadın tiplerine yer vermesi de hayatının bu dönüm noktasının bir sembolü gibidir adeta. Özellikle *Türkan Hanım* (2020) tiyatro eserinde çocuk yaşta yaşadığı olay örgüsünü Türkan Hanım'a yaşatmış gibidir. Türkan Hanım, elinde sürekli toz bezi ile gezer, sürekli antikaların, sehpaaların tozunu alır. Fakat hayata karşı küskündür. Sürekli ölümden bahseder. Etrafındaki insanlardan da sürekli ölüm hikayeleri dinlemeyi seven, evli ama mutsuz, aradığı sevgiyi, ilgiyi bulamayan biridir. Nitekim en sonunda da intihar eder. Toz bezi ve intihar eylemi ikililiği kendi yaşamındaki kesitlerle düşünüldüğünde anlamlılık kazanmaktadır. Çocukluğunda babasına duyuramadıklarını edebiyatı aracılığıyla dile getirmiştir. Evlendiğinde de benzer söylemler yine kulağında uğuldar. Kadınlik rollerini yerine getirmesi gerektiği bu sefer erkek kardeşi tarafından vurgulanır: "Selçuk da öykü yazıyordu daktilosunda. Daha sitem etmeden ilk uyarıyı kardeşinden aldı: 'Madem kadınsın, bulaşık da yıkayacaksın, yemek de yapacaksın'. Öyle de yaptı Selçuk. Yemek, bulaşık, çocuklar...Severek yapılan şeyler kolay geliyordu, ama yine de bunaldı bu yoğunluktan Selçuk" (Günçikan, 1995: 12). Selçuk Baran, ev işleri ve çocuk bakımı yanı sıra eşi Ayhan Baran hastalandığında onun bakımını da üstlenmiştir. Nitekim tüm bu kadınlara biçilen ev ve bakım işleri "Banka ve Ticaret Hukuku Araştırma Enstitüsü"ndeki işinden ayrılmasına neden olmuştur. Hatta "kadınlık" görevleri, zaman zaman çok sevdiği yazma eylemine ara vermesine neden olmuştur. Öte taraftan Ayhan Baran'la evliliğindeki inişli çıkışlı duygusal patikalar, onu umutsuzluğa ve çaresizliğe sürüklemiştir (Günçikan, 1995: 12). Ayhan Baran'ın sadakatsizliği, evlilik kurumunun görünmek istenmeyen yüzü ve kendi çocukları ile eşiyle olan sorunlu ilişkileri yüzünden arasının açılması gibi yaşadığı durumların Selçuk Baran'ın metinsel düzlemine aksını yansıtmaması düşünülemez.

Sadece yakın toplumsal ilişkileri veya çevresi değil aynı zamanda içinde yaşadığı dönemin siyasi, toplumsal, ekonomik, kültürel kırılmalarının da edebi eserlerde izlerini bulmak mümkündür. Selçuk Baran'ın yazma eylemini gerçekleştirmeye başladığı 1960 ve 1970'li yıllar ve hatta 1960-1980 yılları arası Türkiye açısından son derece dinamik, bir o kadar da buhranlı geçmiştir. Bir yandan köyden kente göç veya Avrupa'ya göç, işsizlik, kentleşme, kapitalizm, ekonomik kriz gibi toplumsal sorunların bir yandan da darbelerin yaşandığı yıllardır. Özellikle 27 Mayıs 1960 darbesi ile beraber çok partili hayata geçiş olmuştur. Çok partili hayata geçiş bir yandan demokrasi ve özgürlük kavram-

larının tartışılır olmasına imkân sağlamış ve bu dönemde öğrenci hareketleri gibi toplumsal hareketler yoğun olarak görülmüştür. Siyasi partilerin bölünmesi ile farklı farklı ideolojilerin çatışmaları yükselir olmuştur. Böylece ülkede toplumsal kutuplaşmalar da oluşmuştur. Bir yandan toplumsal kutuplaşma görülürken aynı zamanda toplumda bu demokratik ortamın imkanlarını kullanarak seslerini çıkaran insanlara yönelik toplumsal baskılar artmıştır (Günay-Erkol, 2019: 26-33). O nedenle bu dönemlerde Türkiye’de karamsarlık, umutsuzluk bunalım, huzursuzluk, güvensizlik iklimi ve kargaşa, çatışma ortamı hâkimdir. Türkiye’nin siyasi ve toplumsal konjonktürü o dönemdeki edebiyatı da etkilemiştir. Özellikle de toplumsal bağlamda yaşanan göç, kentleşme, ekonomik bunalım, işsizlik konu edinilirken bireyin içinde bulunduğu karamsarlık, yalnızlık, yabancılaşma, bunaltı gibi durumlar da edebiyata yansımıştır. Selçuk Baran’ın yazdığı dönemlerde edebiyat alanında toplumsal gerçekçilik anlayışına dayalı eserler üretilmekle birlikte edebiyatta hala 1950’lilerde egemen olan varoluşçuluk felsefesinin de etkilerinin devamlılığı mevcuttur. Bu anlamda hem toplum odaklı hem de birey odaklı hikayecilik anlayışı, aynı dönem içerisinde yer almıştır. Selçuk Baran’da da bu tarz hikayecilik anlayışı gelişmiştir. Baran, her ne kadar bireyi merkeze alarak bireyin duygu ve düşüncelerini karakterlere yansıtırsa da aslında toplumsal olayların ve olguların bireyin iç dünyasında yaşattıklarını temel aldığı, eserleri okunduğunda, anlaşıl-maktadır. Dönemsel olarak Türkiye’deki kadınların durumuna bakıldığında, elbette toplum içindeki bir birey olarak diğer toplumsal sorunlar kadınları da etkilemiştir ve bunaltı, huzursuzluk, yabancılaşma gibi ruhsal sıkıntıları kadınlar da yaşamıştır. Bunun dışında sadece kadın kimliği özelinde kadınların durumlarına bakıldığında kadınlar, Cumhuriyet Dönemi ile beraber erkeklerle eşit düzeyde ve benzer formda olmasa da eğitim, siyasi, çalışma alanlarında görünür olmaya başlamışlardır. Cumhuriyet döneminde kadınlar, genellikle modern kadın kimliği ile temsil edilmiştir. Buna rağmen Baran’ın yazmaya başladığı dönemlerden itibaren kadınlar, eril iktidarın öngördüğü geleneksel toplumsal cinsiyet normlarının sınırlılıkları içerisinde yaşamışlardır. Diğer bir ifade ile kadın, özel alan içinde varlığını koruyan iffetli eş ve anne kimliği ile bütünleştirilmiştir. Bu toplumsal koşullar içinde yaşayan bir yazar olarak, edebi eserlerini yazarken, kültürden, toplum içindeki sorunlardan etkilenmemesi, kadınların durumunu dile getirmemesi mümkün değildir.

2. HAZİRAN’DAKİ ÖYKÜLERDE KADIN KARAKTERLER VE KADINLIK HALLERİ

Selçuk Baran’ın *Haziran* öykü kitabı da diğer eserleri gibi duygu yüklüdür ancak Baran, kitabında yarattığı karakterlerinin hissiyatları ve duygularının kö-

keninin ne olduğunu anlamayı okuyucuya bırakır. Öyküler bazen mutsuzluk ve umutsuzluk anlatımıyla son bulurken; bazen de yarım kalmış hissiyatı vermektedir. Öyküleri tamamlamak üzere aktif bir özne olarak okuyucuya alan açmak ister gibidir. Böylece adeta okuyucunun zihni tasavvurlarına ve tahayyüllerine yorum özgürlüğü sağlar. Bazı öykülerinde kurguladığı karakterlerin adı yoktur. Bazen de öykülerinde bazı karakterlerin cinsiyetleri ilk okunuşta anlaşılama-maktadır, böyle öykülerde okuyucu ancak öykünün olay örgüsünden karakterlerin cinsiyetini anlayabilir. Yapı Kredi Yayınlarından çıkan *Ceviz Ağacına Kar Yağdı* kitabının tanıtım kısmında Behçet Necatigil'in, Selçuk Baran'ın yazıları hakkında söylediklerinin alıntısı, bu durumun kanıtı niteliğindedir. Necatigil, Baran için "Keskin, belirgin çizgilerden kaçınarak, dikkat isteyen, belirsiz yaşantı parçalarını birleştiriyor; çağrışım ve yorumlara açılma gücü için okuyucudan katkılar bekleyen bir 'iç hayat' görünümüleri çiziyor" cümlelerini kullanır (Aktaran, Özpalabıyıklar, 2012). Betimlemeleri çok güçlü ve itinalıdır. Bazen bir odayı bazen kişilerin üzerindeki kıyafetleri, bazen kişilerin yüzlerini, bedenlerini veya yüzündeki ve bedenindeki her bir kıvrımı, bazen sadece basit bir dikiş kutusunu o kadar iyi betimler ki sanki okuyucunun zihninde gerçekmiş gibi canlanmasını sağlar. Bir nesneyi veya kişiyi tasvir ederken gerçeklik algısını çok iyi verir.

Öykülerindeki genel profillere bakıldığında karakterlerin benzer duyguları yansıttığı görülür. Öykülerinde yorgun, üzgün insanlar, hayata küsmüş insanlar, umutsuzluk, çaresizlik, yalnızlık, ölüm, sevgi yoksunluğu, yabancılaşma, ilgisizlik, aile, erkek-kadın ilişkileri, evlilik meseleleri temaları hâkimdir. Bazı öykülerde kadın karakterler de bu temalar çerçevesinde içsel bunalım yaşayan, ruhsal çöküntü yaşayan birey olarak somutlaştırılmıştır, bazılarında da bu sıkıntılar ve baskılardan kurtulma çaresi ile kaçış arayan kadınlara tanık olunur. Karakterler, gündelik yaşamın içindendir, öykülerinde ünlü, soylu, önemli karar verici kişiler yoktur. Sokakta, işyerinde ya da aile içerisinde karşılaşılan sıradan insanlar vardır. Kadınların meslek profiline bakıldığında çoğunluğu, ev hanımı, kısmen de küçük memur, terzi, örgü örüp satan kadınlardan oluşmaktadır. Kimi genç, kimi orta yaşlı, kimi yaşlıdır. Kadın karakterler, her öyküde farklılıklar olmakla birlikte, genellikle örgü örür, nakış işler, dikiş yapar, gergef işler, evi temizler, evin tozlarını alır, yemek yapar, börek yapar, hasta kocasının bakımını üstelenir veya annelik görevini yerine getirir.

2.1. Öykülerde Açığa Çıkan Kadınlık Normları

Ataerki bir toplumda kadın doğa, erkek ise kültürle özdeşleştirilir. Bu durum toplum içerisinde kadınlık ve erkeklik rollerini, tutumlarını, tavırlarını belirlemektedir. Kadınlardan ve erkeklerden beklentiler farklılaşmaktadır. Erkek,

bir toplumda ekonomi, siyaset gibi önemli alanlarda söz sahibi olan ve dolayısıyla kültürü oluşturan cinsiyet iken; kadın, erkeğin yarattığı kültürün içinde evsel alanlarda var olan, üreyen ve bakım veren, hizmet eden duygusal bir varlık olarak kabul edilmektedir. Ataerkil ideolojiden beslenen erk merkezli iktidarların çıkarları doğrultusunda oluşturulan toplumsal normlar ve ahlaki kodlar, kültürel yaşamı şekillendirmektedir. Böyle bir toplumda kadınlardan, yaşına göre uygun giyinmesi ve hareket etmesi, kadınların eril alanlara müdahil olmaması, belli bir yaştan sonra evlenmesi, çocuk doğurması beklenmektedir. Bu durum kadınları toplumsal cinsiyet normlarına uygun hareket etmeye iterken, kadınların özgürlüğünü de sınırlandırmaktadır. Nitekim Selçuk Baran'ın *Haziran* adlı kitabındaki öykülerde toplumda kadınlardan neler beklenildiğinin izlerinin sürülebilmesi mümkündür. Örneğin *Analar ve Oğullar* öyküsünde Sabire Hanım'ın oğlunun evden kaçışı anlatılırken, öykünün bazı cümlelerinde toplumda kadınlara biçilen yaşam şekli ortaya çıkmaktadır:

“Taşra illerinden birinde bulundukları sırada, evlerinde çalışan kadının işlemiş olduğu düzinelerle oyalı mendil, nicedir Sabire Hanım'ın tek süsüydü. Çünkü Hamdi Bey rahmetli olalı, göreneklere uyararak, kendisine gençliğini yansıtan her şeyden elini eteğini çekmişti. Artık sokağa çıkarken başını örtüyor, dudaklarına filan boya sürmüyordu. Giysilerinin eteklerini ikişer santim uzatmıştı. Sanki yaşlılık çoktandır özlediği bir şeydi de ona kavuşmasına engel olan kocasıydı. Adamcağız ölürl ölmez (...) keyfini sürmeye başlamıştı yaşlılığının. (...) Öyle ki, ipekli kumaşın sürtüne sürtüne hırpaladığı gözaltlarında mor lekeler oluştu sonunda ve hiç geçmedi. Böylece Sabire Hanım yaşlı, acılı dul kadın yaşamının bütün gereklerini doyasya yerine getirdi” (104-105).

Asıl mesele oğlunun evden kaçması iken Sabire Hanım'ı tanıtan anlatılarda kocası ölmüş bir kadının toplum içerisinde “göreneklere uyararak” nasıl giyinmesi gerektiği yer alır. Zira kadın kıyafeti kadının bireysel konumunu aşan toplumsal bir meseledir. Özellikle Tanzimat'la beraber kadının giyim şekli, Türkiye’de modernleşmenin bir simgesi olmuştur. Modernleşme sürecinde, erkeğin kıyafetleri kadar kadının kıyafetleri de ulusu temsil eden bir amblem oluşturmuştur (Şeni, 2011: 51). Bu alıntıda Sabire Hanım'ın kocası ölmeden önce hem daha modern hem de bir erkek dolayımıyla istediği kıyafetleri giyebildiği anlamı çıkmaktadır. Ancak kocasının ölümü, “başında bir erkeğin bulunmaması” “eskiye ait olanı” geri getirmiştir. Çünkü modernleşme sürecinde özellikle kadınların kıyafetlerinin değişimi namus ve ahlaki bir sorunsal oluşturmuştur. Dahası kimi zaman kadınların eteklerinin kısaltılmasına karşı çıkış batılılaşmaya, modernleşmeye bir direniş göstermek için alınan tavır olmuştur (Şeni, 2011: 51). Kimi zaman

da modern kılık kıyafetleri benimsese dahi kadınların cinselliklerini belli etmemesi, kamusal alanda cinselliğini göstermemesi beklenir. Bu bağlamda bu satır aralarında taşradaki bir kadının kocası öldüğünde başını örtmesi, süslenmemesi, daha muhafazakâr giyinmesi, olgun bir erkeğin veya kocanın yokluğunda “namusunu” koruma uğruna cinselliği örtme tavrı olarak okunabilir. Öyküde yaşlılık cinselliği örten bir kılıf anlamı taşımaktadır. Bu nedenle yazarın kasıtlı olarak yaşlılık vurgusunu yaptığını düşündürmektedir. Sabire Hanım'ın da tüm bu toplumsal cinsiyet beklentilerini, kadınlık normlarını içselleştirdiği görülmektedir. Geleneksel normları içselleştirmiş ve kendisine çizilen normlar çerçevesinde hayatını şekillendirirken, kendini kısıtlamış ve baskılandırmıştır. Ancak bu durumun, Sabire Hanım'ın hayattan zevk alamamasına, onu çöküntüye uğrattığına ve daha genç olmasına rağmen kendini yaşlı bir insan gibi hissetmesine neden olduğu anlaşılmaktadır.

Aynı anlatım örüntülerine kitaptaki *Porto-Rikolu* öyküsünde de rastlanmaktadır. Öyküde boya almak üzere kasabaya inen iki kadın arkadaş ana karakter olarak ön plana çıkar. Öyküde ismi geçmeyen 40 yaşlarındaki anlatıcının, parkta gördüğü kendinden genç bir oğlanı beğendiğini, hoşlandığını (aslında gerçekte böyle bir şey olmamasına rağmen) arkadaşı Sezer'e söylemesi üzerine arkadaşı ile arasında geçen konuşmalar, kadınların belli bir yaştan sonra toplum içinde nasıl davranması gerektiği düşüncesini de vermektedir. Anlatıcının, arkadaşı Sezer'e “Güzel çocuğu” deyişi üzerine Sezer, “(...) Hem koskoca kadın oldun, delikanlılara başka gözle bakmaktan vazgeçmedin bir türlü!” (111) şeklinde eleştirel ve yargılayıcı bir dil kullanır. Bu tür ifadeler, belirli bir yaşa erişmiş kadınların kendinden yaşça küçük kişilerle aşk yaşamaması, bir erkeği sevmemesi gerektiğini ima etmektedir. Aynı zamanda, öyküde, sadece duygusal ilişkilerde değil gündelik yaşamda bir kadının giyimi ve kuşamının yaşına uygun olması beklentisinin de anlatımı vardır. Anlatıcı, arkadaşı Sezer'in tavır ve söylemlerine karşılık, aklından geçirdiği şu cümlelerde bu anlatım ortaya çıkmaktadır: “Merdivenin son basamağına gelip o ‘kırk’ denen şeye adımımızı atarak bir güzel yerleştik mi, bütün sıkıntılardan, belalardan kurtulacağız sanki. Akli sıra kırkına geldi mi, zayıflama diyetlerinden, giyim kuşam düşünmekten, saçını boyatmaktan vazgeçip rahat edecek. Ve kırk yaş, her konuda fikir yürütmek, görmüş geçirmiş bir kadın rolü oynamak hakkını verecek ona” (111). Bu ifadelerden, kadınlar için 40 yaşının bir dönüm noktası olduğu ve kadınların özgürlüklerini, 40 yaşından itibaren tamamen kaybettikleri anlaşılmaktadır. Tıpkı eşi ölen bir kadın olan Sabire Hanım'ın hikayesinde olduğu gibi, belli bir yaştan sonra (o yaş 40) da kadınların giyinmemesi, süslenmemesi, toplum içinde davranışlarına dikkat etmesi gerektiğinin iması bulunmaktadır. Diğer taraftan *Konuk Odaları* öyküsünde çok sevdiği yengesini ve dayısının evlilik ilişkisini başka bir kadın arkadaşına anla-

tan genç kadının, kendi annesinin, yengesinin doktora giderken ki giyim şeklini nasıl yadırgadığını şu sözlerle anlatır: “Bu giyim kuşam merakı da nereden çıktı, bilmem! Bu yaştan sonra. (...) Paran çoksa o kadar, koy bir köşeye, hastalık var, sağlık var. (...) Hem öksüren insan şöyle kapalı giyinir, göğsünü, boynunu örter. İlaç yutmakla geçmez ki öksürük” (24). Bu öykünün belirli bir kesiminde de kadının giyim kuşam ve tavır konusunda toplumsal baskı yaşadığı anlaşılmaktadır. Her üç öyküde de kadınların cinselliğini “aile dışındaki erkeklerden”, örtünme yoluyla saklaması gerektiği vurgusu okunabilmektedir. Özellikle yazarın her üç öyküde de yer alan yaş vurgusu dikkat çekicidir.

Diğer taraftan *Saatler* hikayesinde iki kadın arkadaş olan anlatıcı ve Suha’nın bunalmışlıkları, sıradanlaşmış hayatları, diğer insanlarla olan iletişimsizlikleri, temel eksenini oluştururken, kadınların mekanının neresi olması veya olmaması gerektiği vurgusu da ortaya çıkmaktadır. Öyküde, kadın olmanın neden olduğu kamusal mekandaki dezavantajlılık yansılır. İki kadın olarak meyhanede bulunmanın ve içki içmenin çevre tarafından hoş karşılanmayacağı algısı aralarında geçen “‘Var mısın bir meyhaneye girip kafaları çekelim.’ Tabii önce karşı koydu Suha. Canı hiçbir şey istemiyordu. Hem sonra nasıl olur iki kadın” (130) şeklindeki karşılıklı konuşmalarından ve devamında anlatıcının “Belki kalabalıktı meyhane. Belki bizden başka tek başına içmeye gelmiş kadınlar yoktu. Belki herkes bize bakıyordu” (130) biçimindeki meyhaneyi tasvir edişinden anlaşılmaktadır. Nitekim toplumsal gerçeklik düzleminde de meyhaneler ve barlar gibi eğlence mekanları erkeklerin hem sosyalleştiği hem de erkeklik inşa ettiği alanlar olarak kabul edilmektedir. Henk de (2018: 228) meyhaneleri, cinsiyet açısından değerlendirir ve meyhanelerin sadece erkeklere ait yerler olarak kabul edildiğini, kadınların ise meyhanelerden dışlandıklarını ifade etmektedir. Böylece sosyal yapı tarafından belirlenen “erkek mekan”larına kadınların girmesi hoş karşılanmayan bir durum oluşturmaktadır. Nitekim öyküdeki kadınların konuşmalarında geçen “nasıl olur iki kadın” söylemi ve anlatıcının “bizden başka kadın yoktu” ve “herkes bize bakıyordu” ifadeleri de Selçuk Baran’ın toplumsal yaşamda kadınlara ve erkeklere uygun görülen mekanları gözlemleyerek veya deneyimleyerek, öykülerinde bu duruma temas ettiğini akla getirmektedir.

Öykülerde kadınların medeni durumuna ve yaşına uygun giyinmesi, davranması, kendilerine ait olmayan mekanların sınırlarını ihlal etmemesi gerekliliği yanı sıra özellikle evliliklerinin, annelik sorumluluklarının da toplum tarafından cinsiyet normlarına göre belirlendiğine ve sorgulandığına tanık olunur. *Umut* öyküsünde de kendini “önemsiz, acı çekmiş, herhangi bir kadın” olarak tanımlayan yaşlı kadının düğün ve nişan gibi organizasyonları sevdiğini anlatırken aynı apartmandaki üst komşusu genç oğlan Mehmet’in nişanlanacağını duyduğunda, nişana gitme arzusu, ancak aile içinde yapılacak nişana davet

edilmemesi, ona rağmen nişana gitmesi, nişan günü ise Mehmet'in tutuklanması anlatılırken toplumda genç kızlardan beklentiler ve genç kızlara söylemsel düzlemde yapılan baskılar da anlatılmış olur. Özellikle şu cümleler genç kızlardan beklentileri özetler gibidir: "Sözgelimi, bütün yapabildiğim 'Eee, düğün ne zaman?' diye sormak oluyordu ancak. Meraklıyız işte. Elimizde değil. Hepimiz öyleyiz. Bir kız serpilmeye görsün, 'Ne zaman everecekler seni bakalım?' diye takılırız. (...) Derken kısmeti çıkar, nişanlanır; 'düğün ne zaman?' diye başlarız. Evlenir, bu kez bebekten haber sorarız. Bebek doğar, ilk adımlarını atar, ikinciye merak ederiz o zaman da" (117). Satırlarda yazılanlar toplumsal gerçeklikle kıyaslandığında da benzerdir. Geçmişten bugüne Türkiye'de kadınların evlenmesi veya evlenmek istememesi, evlilik kurumuna karşı olması gibi durumlar göz önünde bulundurulmamaktadır. Aksine kadınların bu durumları yaşaması gereken zaman dilimleri dahi dile dolayım lanmaktadır. Çocukluktan çıkan genç kızdan hemen evlenmesi beklenir. *Kavak Dölü* öyküsünde de evde terzilik yapan, yaşlı teyzesi ile birlikte yalnız kalan ve ikisinin yalnızlıklarını, bunalmışlıklarını anlatan öyküde Emine'nin, toplumun belirlediği evlenme yaşını geçmiş bir kadın olarak tasvir edildiği anlaşılmaktadır. Bir gün halasının, eve provaya gelen Fatma Hanım'ı, "köpekli kadın" olarak tarif ettiği başka bir kadın zannetmesi üzerine geçen konuşmada, halası tarafından "Öyle mi? Neyse... Gene de köpek beslemek hiç iyi bir şey değil. Bir kez bize yakışmaz. Yabancılar özgü bir âdet bu. Sonra evde kalmış kızlar, dullar köpek besledi mi hiç iyiye yorulmaz" (29) diyerek Emine'nin evlilik yaşının geçtiğini belirten ifade kullanmıştır. Halası burada evde kalmış kız olarak Emine'yi etiketlemiş olmaktadır. Köpek beslendiğinde evlenmeyen kadınların iyi karşılanmayacağı ifadesiyle de kadın kimliğinin, batıl inançlarla da şekillendirildiği fikrine ulaştırmaktadır. Gerçeklik düzleminde ataerkil toplumlarda kadınların belirli bir yaşta evlenmesi beklendiği gibi, evlenmediği taktirde evlenmiş kadınlarla arasında ayırım yapılarak 'evde kalmış' veya 'kız kurusu' olarak yaftalanmalarına neden olmaktadır. Öte taraftan *Umut* öyküsündeki kurgusal anlatımda yer alan toplumun genç kızlar üzerinde evlilikten sonra çocuk yapmaları konusundaki baskı, gerçek yaşamda da sıklıkla karşılaşılan bir durumdur. Özellikle çocuk doğurmak kadınların birincil görevi olarak görülmektedir. Toplum içinde çoğu zaman anne olmayan veya anne olmayan kadınlara 'verimsiz', 'kısır', 'eksik', 'yarım' gibi söylemlerde bulunularak, bu kadınlar, 'makbul' kabul edilen doğuran kadınlar karşısında alçaltılmaktadır. Nitekim anne ile kadınlığın eşdeğer tutulduğu toplumlarda kadınların doğurmaması düşünülememektedir. *Haziran* öyküsünde de *Umut* öyküsünde olduğu gibi evli olan kadından çocuk doğurma beklentisinin iması yer almaktadır. Öyküde öğretmen Sevim ve memur kocası Nuri geçinme dertlerinden yakınan, daha iyi yaşam şartlarını isteyen, kentteki betonleşmeyi eleştiren, doğadan

uzak yaşamanın sıkıntılarını anlatan, çocuksuz bir aile öyküsü anlatılmaktadır. Ancak Nuri ile Sevim'in karşılıklı konuşması esnasında Nuri'nin Sevim'e yönelik olarak söylediği "Canın değişiklik istiyorsa neden bir çocuk doğurmuyorsun? Ne biçim kadınsın sen? Kadın dediğin çocuk sahibi olmayı ister" (134) biçimindeki sözler ise kadın olmanın anne olmakla eşdeğer tutulduğu toplumsal bakış açısını ifade eder. Baran, *Haziran* öyküsünün küçük bir kesitinde, tam veya makbul bir kadın olmanın ancak anne olmakla mümkün olduğu toplumsal kalıp yargıyı, kurguladığı karakterler aracılığıyla dillendirmiştir.

2.2. Namus, Ahlak, İffet Örüntüleri

Kadınlar üzerinde yükselen toplumsal baskıların en başında cinsellik ve namusla ilgili konular gelmektedir. Selçuk Baran'ın edebi metinlerinde şimdiye kadar rastlanan kadının yaşına uygun davranması, belli bir yaştan sonra veya kocası öldüğünde kılık kıyafetine dikkat etmesi, süslenmemesi, genç kızlığa adım attığında evlenmesi, ardından çocuk doğurması gibi olgular bir yönden namus, cinsellik ve ahlak örüntüleri ile ilgili izleklerdir. Toplumsal gerçeklikte de Türkiye'de namus, kadının yazgısı haline gelmektedir. Bunun en kritik örneğini, namus adı altında erkekler tarafından kadınlara yönelik gerçekleştirilen şiddet ve cinayetler oluşturmaktadır. Bu nedenle genç kızların evleninceye kadar cinselliğini gizlemesi, bekaretini koruması gerekmektedir. Toplumsallaşma sürecinde de küçük yaşlardan itibaren bu cinsellik öğretisinin utanç duygusuyla beraber içselleştirilmesi sağlanır. Böylece kadın bedeninin ve cinselliğinin denetlenmesi ve yine toplumsal düzlemde kadına yönelik namus söylemleri ve namus algısı, bekaret olgusu üzerinden gerçekleşmektedir. Bu nedenle namus olgusu ile toplumsal cinsiyet meselesi arasında bir bağlantısalılık bulunmaktadır. *Analar ve Oğullar* öyküsünde oğlu evden kaçan Sabire Hanım'ın durumunu öyküleştiren Baran'ın, diğer öykülerde olduğundan daha açık bir şekilde namusla kadın arasında bağlantı kurduğu göze çarpmaktadır. Bu öyküde kadınların evden kaçması namusla ilişkilendirilirken, oğlanların evden kaçmasının namusla ilgili olamayacağını ifade eden cümle parçacıklarına rastlanır: "Ne var ki bugüne değin kimsenin oğlu evini bırakıp kaçmamıştı. Böylesi bir olayla ilk kez karşılaşılıyorlardı. Kızı evet. (...) Kızı kaçan olmuştu. Örnekse, aşağı bakkalın kızı Saadet üç yıl önce kocaya kaçmıştı. Ama ne denli uğraşsanız iki olay arasında bir benzetme yapamazdınız. Sözelimi, bir kadının oğlu, hangi nedenle olursa olsun kaçarsa, ortada namus meselesi filan söz konusu olmazdı ki!" (104). Baran, burada da namus olgusunun sadece kadına atfedildiğini erkeğin cinsellik için veya bir kadın için dahi evden kaçsa bunun namus meselesi olamayacağını vurgusunu vermektedir. *Konuk Oda-*

ları öyküsünde de yengesini anlatan genç kadının, yaşadıkları toplumu ve toplumsal çevredeki erkeklik ve kadınlık ilişkilerinden bahsettiği de görülür. Bu öyküde geçen “(...) Çünkü babamız, kardeşimiz, hısımımız olmadıkları sürece erkeklerin dünyası kapalı, karanlık ve korku vericiydi. Onlar, uzak bir tepenin üzerinde, ayıp duygusuna dönüşmüş cinselliğin kalın duvarları ardındaydılar” (20) cümlelerinden anlaşılacağı üzere erkeklik ve kadınlık ilişkilerinin merkezinde cinsellik, utanç, bekaret gibi anlam örüntüleri bulunmaktadır. Kadının ancak özel alan içerisinde -cinsellikten arındırılmış- tanıdık bildik erkekler ile ilişki kurabileceği veya konuşabileceğinin eril ahlaki kodlar ile belirlenmiş olduğunun mesajını vermektedir. Bu nedenle kamusal alan ardındaki, aile dışındaki ‘yabancı’ erkeklerle kadınların arasına ‘utanç’, ‘ayıp’ duvarları örülmektedir. Nitekim Blank’a göre de genç bir kızın evlilik öncesi namus kavramıyla çok yakından alakalı olan ve kontrol mekanizması gibi işleyen bekâretini yitirmesi, ataerkil olan toplumlarda hem aile hem de kızın kendisi için utanç verici bir durumdur (Blank, 2008: 199). Gerçeklik düzleminde cinselliğin ancak sözleşmeye dayalı yasal meşru evlilik kurumu içerisinde üreme amaçlı olarak kabulü söz konusudur. Satırların devamında yer alan “Erkekleri düşünmek bile yakışık almazdı. Çünkü her şeyin sırası vardı. Evlenecek çağa gelmeliydi önce. O zaman, ancak o zaman içlerinden birine ilgi duymak, sonra da onunla evlenmek mümkündü” (20-21) şeklindeki söylemlerden kadınların ancak evlilik yolu ile erkekleri tahayyül edebileceği vurgusu vardır. Anlatıcı genç kadının ilerleyen cümlelerinde, cinsellik konusunda yaşadığı toplumsal baskının kendisinin üzerinde yarattığı sıkıntı ve bunaltının izleri bulunmaktadır. Bu doğrultuda Baran’ın, kadınların cinsellik nedeniyle baskı altında kalmalarının, toplumdaki kadın üzerinden geliştirilen namus algısının genç kızlar üzerinde yarattığı sıkışmışlığı, bunalmışlığı anlatarak eleştirel bir tavırla toplumun bakış açısını gözler önüne serdiği söylenebilir.

Kadın cinselliğinin denetlenmesi, kadınların cinselliğini gizlemesi gerektiği şeklinde toplum tarafından oluşturulmuş ahlaki kodlara Selçuk Baran’ın *Porto-Rikolu* öyküsünde hikâyeyi aktaran kadının, arkadaşı Sezer hakkında “Cinselliğini de çantasının gizli bir köşesinde saklıyor olmalı. Bir gün lazım olursa diye... Ama ben kullandığını görmedim hiç” (114) biçimindeki söylemlerinden de görülebilmektedir. Özellikle Türkiye gibi ataerkil toplumlarda bir kadın, yasal sözleşmelere dayanan evlilik kurumu içerisinde cinselliği yaşamadığı takdirde “namussuz kadın” olarak damgalanmaktadır. Nitekim Sezer’in bu cinselliğini gizleyerek, bekaretini kendi kendine korumaya çalışarak namuslu kadın çizgilerinin içinde yaşadığı vurgusu vardır. Ve yine cinselliğini gizlemeyen, bir erkeğe olan ilgisini dışa vuran kadınlara ise “aykırı kadın” gözü ile bakılmaktadır. *Porto-Rikolu* öyküsünün anlatıcısı olan kadına bu sefer de

arkadaşı Sezer'in, kullandığı söylemler onu damgalar niteliktedir: "Beni utan-dırırıyorsun," (...) "Kırkına geldin, hâlâ fingerdek kızlar gibi davranıyorsun (...) Karşında tanımadığın bir oğlan. Ne de olsa bir erkek. Böyle sokak kadınları gibi davranacak ne vardı!" (115). Arkadaşı, kadını, aşk-sevgi gibi duygularını paylaştığı için bir utanç nesnesi olarak görmektedir. *Konuk Odaları*'nda anlatıcı kadının dilinde yer alan erkek ve utanç kelimelerinin yan yana kullanımı bu öyküde de görülebilmektedir. Burada kadının cinselliğinin, bir kadın arkadaş tarafından, denetlenmesi vurgusu bulunmaktadır ve bunun da ötesinde ikili kadınlık kategorisinin varlığı ön plana çıkmaktadır. Öyküdeki iki kadın tamamen birbirinden farklı şekilde simgeleştirilmiştir. Sezer karakteri, ahlaki değerlere sıkı sıkıya tutunan, cinselliğini gizleyen bir kadındır. Kimi zaman namuslu veya ahlaklı kimi zaman da iffetli olarak anılan kadınlık bu karakter üzerinden somutlaştırılmıştır. Öykü anlatıcısı olan kadın, ataerkil toplum tarafından belirlenen ahlaki değerlere aykırı davranan, duygularını ve cinselliğini gizleme taraftarı olmayan, özgür ruhlu, kafasına buyruk, dalgacı bir karakteri temsil etmektedir. Toplumda namussuz, ahlaksız veya iffetsiz kadın olarak anılan kadınlar bu karakter üzerinden somutlaştırılmıştır. Dolayısıyla özgürce duygularını dışa vuran kadın bir öteki olarak (namussuz-iffetsiz) konum almaktadır. Bunu, en açık şekilde, Sezer'in arkadaşına kullandığı "fingerdek kadın" "sokak kadını" söylemlerinde görmek mümkündür. Tanzimat döneminde de genellikle toplumsal değişimlerin itkisi ile beraber Batılılaşma ekseninde kadının cinselliği vurgulanmaktadır. Kadınların Batılılaşmayı yanlış benimsemesi dolayısıyla ahlaki yozlaşma yaşadıkları ve namus olgusu çerçevesinde ahlaki değerlerini yitirdikleri yönünde kadını hedef alan eserler yazılmıştır. Ancak Baran'ın öykülerinin kurgusunda ahlaki bir ton bulunmamaktadır. Aksine, öykülerinde, kadın kimliği ile namus, cinsellik ve utanç kavramlarının ilişkilendirilmesine yönelik eleştirel bir tavır aldığı anlaşılmaktadır. Kadınların namussuz olarak damgalanmasını ve ötekileştirilmesini, kadını baskılayan, kadının özgürlüğünü kısıtlayan, kadınlara acı ve mutsuzluk veren bir olgu olarak somutlaştırmaktadır.

Kadın bedeninin ve cinselliğinin kontrolü ve toplumdaki kadına yönelik bakış açısı yine aynı toplumdaki dini değerlerle de belirlenmektedir. *Anne* adlı öyküsünde de namus din ile ilinti kurularak anlatılmaktadır. Anne öyküsünde iki kız çocuğuna sahip hasta, yatalak kocasına bakan anne karakteri öykünün merkezindedir. Annenin eve geç gelişi ve evdekilerin (çocuklar, eşi ve onlara destek olan komşuları Sahire Hanım teyzenin) anneyi merak etmesiyle başlayan öykü annenin gizli bir aşk yaşadığı, kocasından başka bir erkekle ilişkisi olduğu hissiyatını verir. Hikâyede kamusal alan ilişkileri nedeniyle kadının eve ve evdeki aile bireylerine yabancılaşma imaları bulun-

maktadır. Bunun yanı sıra annesini gözlemleyen kızın ifadelerinde annesinin aklından bir şeyler geçtiğinde yüzüne mutluluk yansıdığı ve sevinç duygularının dışa yansımalarının görüldüğü anlaşılmaktadır. Bu durum kadının aile dışında yaşadığı sevgi veya aşkın çağrışımının vurgusunu vermektedir. Ancak öyküdeki komşu kadın Sahire Hanım'ın dinde yer alan zina olgusu ile ilgili bilgileri camiden alarak anneye aktarımları namus ve cinsellik algısı ile din (bu öyküde İslamiyet) arasında kesişim olduğunu ima etmektedir: “Bugün camiye gittim,” dedi Sahire Hanım Teyze. (...) “Zina eden kadınları anlattı,” diye devam etti. (...) “Zincirler, bukağılar, alevli ateşler,” diye anlatıyordu Sahire Hanım Teyze. “Karınlarında erimiş bakırlar gibi zakkumlar kaynayacak (...). Her yandan ölüm gelecek ve o günahkâr kadınlar ölmeyecekler” (38). Buna karşılık annenin endişeli bir şekilde ayağa kalkarak, herkesin yatmasını söylemesi korktuğu ve üzerinde baskı hissettiği algısını uyandırmaktadır. Böylece öyküde din ile namus kesişiminde de günahkâr kadın öznelliği inşası gizlidir. Feride Acar'a göre de (2011: 74) “Cinsler arası ilişkiler ve aile kurumunun İslami bir düzenin kurulup devam ettirilmesinde son derece önemli olduğu görüşünden hareketle İslamiyet kadının, aile kurumunun korunması ve gençlerin İslamiyet ilkelerine uygun yetiştirilmeleri konularında taşıdığı önemi vurgular”. Görüldüğü üzere İslamiyet'te aile ve ailenin korunması önemlidir. Bu bağlamda aile içindeki eşlerin sadakatsizliği veya zina olgusu sonucunda yüklenmesi gereken sorumluluklar, dinsel öğretiler bağlamında her iki eşi de etkiler. Hukuksal açıdan da ister kadın ister erkek tarafından bir sadakatsizlik söz konusu olduğunda verilen hükümler benzerdir. Fakat camide verilen vaazda zinanın sadece kadınlar üzerinden anlatılmasından ve zina eden kadınların çeşitli acılar çekeceği söylemlerinden anlaşılabacağı üzere, öyküde, namusun sadece kadına özgü bir şey olduğu toplumsal kabulünün dini hükümlerle güçlendirildiği vurgulanmaktadır. Daha açıkçası, Baran'ın diğer öykülerinde, evlenmeyen genç kızların, evleninceye kadar yabancı erkeklerle bir araya gelmemeleri, cinselliklerini gizlemeleri ve bekaretlerini korumaları gerektiğine dair toplumsal normlar göze çarpmaktadır. Bu öyküde ise asıl olarak, evlilik süresince sadece kadından eşine sadakat göstermesi ve kadının namuslu olması beklentisi ön plana çıkmaktadır. Öte taraftan, bu öykü, evlilik yaşamında erkeklerden, namus veya sadakat gibi beklentilere girilmediği kurgusal anlatımı içermektedir. Baran'ın öykülerinde çıkan bu anlam örüntüleri yaşadığı dönemde kadınların toplumsal, kültürel ve ahlaki kurallarla sınırlandırılmış olduğunun ve genç kız veya kadınların yaşamlarında bireysel bunaltılara neden olduğunun resmini çizmektedir. Böylece onun öyküleri, dönemin kadınlarının özgürlük alanlarına dair fikir de vermektedir.

2.3. Kadınların 'Eve' Yabancılaşması

2.3.1. Kadınların Mutsuz Evlilikleri ve Aile Hayatında Yabancılaşma

Daha öncede vurgulandığı gibi Selçuk Baran, çoğu eserinde hem erkeklerin hem de kadınların hayatlarından bazı kesintileri iletişimsizlik, umutsuzluk, yabancılaşma gibi temalar çerçevesinde öyküleştirmiştir. Nitekim modern dünyanın sorunsalları içinde yer alan iletişimsizliğin ve iletişimin zamanla yarattığı yabancılaşma aile içerisinde, evlilik ilişkilerinde de kendini gösterir. Bununla beraber *Haziran* öykü kitabındaki bazı öykülerinde aile içerisinde özellikle kadınların üzerinden bu temalar görülebilmektedir. Yine *Konuk Odaları* öyküsünde, anlatıcının dayısı ile yengesinin evliliğinde, dayısının yengesine olan ilgisizliği ve birbirleri arasındaki iletişimsizlik vurgusu ağır basmaktadır. Yengesinin dayısı ile olan evlilik hayatından kesitlerde bunları görmek mümkündür:

“(…) Dayımın eve gelme saatlerinde saçlarını bir kez daha tarar, boyanır, bir kez daha o çok sevdiği cam kolonyasından dökünürdü. Dayımın kapıyı anahtarla açmasını istemez, ille de zili çalsın diye tuttururdu. Dayım, ne diye zili çalması gerektiğini anlayamazdı; sık sık dalar, anahtarla açırırdı kapıyı. O zaman yengem somurturdu. Sanki beklenen, gene de bilinmeyen biriydi dayım. Nedir, saat yarımda zil sesinin uyandırdığı ürperti çabucak silinirdi. Dayım, sahanlıkta pabuçlarını çıkarır, terliklerini giyer, sonra ayaklarını sürüye sürüye yatak odasına girerdi. Orada ayağına soluk keten pantolonunu geçirir, böylece babamdan ya da orta yaşlı herhangi bir erkekten farkı kalmazdı. (...) O zaman yengemin yüzü hafifçe gölgelenirdi, ama uzun sürmezdi. Boyuna konuşup ilgiyi üzerine çekmeye çalışır, dayımı gazetesıyla, radyosuyla baş başa bırakmazdı bir türlü” (21).

Evlilik hayatındaki iletişimsizliği konu edinen bu öyküde, evlilikteki iletişimsizliğin tek taraflı olduğu söylenebilir. Kadın sürekli olarak erkeğin dünyasına girmeye çalışmaktadır, erkeği mutlu etmek için çabalamaktadır ancak erkeğin duyarsız tavırlarının sürekliliği mevcuttur. Erkek, kadını ev içerisinde bir ‘öteki’ye, tanınmayan bir nesneye dönüştürmüş ve değersizleştirmiştir. Kadının evlilik hayatını canlandırmak, güzelleştirmek istediği için türlü eylemlerde bulunurken, iletişim kurmaya çabalarken erkeğin umursamaz tavırları, kadını zamanla çöküntüye uğratmaktadır ve kadının umutsuzluğa kapılmasına yol açmaktadır. Bununla beraber aynı öykü içerisinde anlatıcı kadının, yengesinin içinde yaşadığı duyguları ve umutsuzluğunu, nişanlıyken dayısının yengesine aldığı, yengesinin hep iğne iplikle dolaştığı için yanından ayırmadığı dikiş kutusu üzerindeki desenden yola çıkarak anlattığına tanık olunur. Dikiş kutusu sem-

bolik bir anlam taşımaktadır. Kadınların, varoluş amaçları, yalnızlıkları, umutsuzlukları ve bu değişmeyecek olan umutsuz yaşam biçimleri Selçuk Baran'ın etkileyici tasviri ile sıradan bir dikiş kutusu üzerindeki resim aracılığıyla insana dokunan bir şekilde anlatılmıştır: “Kutunun kapağında güzel mi güzel bir bahçe resmi vardı. Solda mermer sütunlu, mermer merdivenli bir ev, orta yerde fıskiye bir havuz, çevresinde kızlar. (...) Kızların kimi gergef işliyor, kimi küçük bir ceylanı okşuyor, kimi de tek başına dans ediyordu. Ama hiçbir gülmüyordu. Güzel yüzlerini varoluş nedenleri olan işlerine çevirmişler, başka hiçbir şey yapmayı akıllarından bile geçirmeden durgun bir önemsemeyle bekliyorlardı. Kızların yüzü, biraz fazla baktınız mı, içinize, değişmezliğin kesin umutsuzluğunu salardı” (22). Bu ifadelerde geçen “varoluş nedeni işler”, kadınların eve ait olan işlerini ima ettiği düşüncesini vermektedir. Böylece öyküde, kadınların, evlendikten sonra evin duvarları arasında sıkışıp kaldıkları ve erkekler tarafından sadece ev işlerini gören, yemek yapan dikiş yapan nesneler olarak görüldüğü ve hiçbir zaman bu tarz bir yaşamdan kurtulamayacakları, dahası özgürleşemeyecekleri fikrinin anlatımı bulunduğu söylenebilir. Nitekim başlangıçta, neşeli ve canlı bir kadın olarak resmedilen yenge karakteri, her ne kadar mutlu evlilik için çabalamışsa da evli olduğu erkeğin her tavrına tahammül etmişse de evliliğinde karşılaştığı ilgisizlik, yalnızlık ve değersizleştirme nedeniyle yaşadığı üzüntü ve sıkıntılar, zamanla, onun, sağlığını kaybetmesine ve ölümüne neden olmuştur. Kıray evlilikle ilgili sorunların kökeninde kentteki yabancılaşmanın, kopukluğun, izolasyonun etkilerini görür (Aktaran Bolak, 2011: 212). Bununla beraber Bolak da (2011:212) kadınların evlilik hayatında beklenen anlayışı ve takdirini göremedikleri için şikâyetle bulunduklarını buna rağmen eşlerine tahammül ettiklerini fakat eşlerin arasına bir mesafe-soğukluk girdiğini ifade eder. Yabancılaşma, “...bir şeyi ya da kimseyi başka bir şeyden ya da kimseden uzaklaştıran, başka bir şeye ya da kimseye yabancı hale getiren eylem ya da gelişme” (Cevizci, 2000: 1099) biçiminde tanımlandığına göre Baran, okuyuculara evlilik içinde yabancılaşmanın etkisini de sunmaktadır. Modern dönemde kentleşmenin hatta yoğun iş hayatının elbette evlilikler ve insanlar üzerindeki etkisi yadsınamaz. Ancak toplumsal cinsiyet eksenli okuma da mümkündür. Çünkü kadınlara atfedilen ev işleri ve bakım emeği, ev içinde erkeği ertesi günkü işe hazırlamaya ve erkeğin konforunu sağlamaya dönüktür. Rutine dayalı olarak gerçekleştirilen bu ücretsiz ev ve bakım emeğinin, erkeklerin evlendikten bir süre sonra kadınları, “annelik” misyonu ile tanımlamasına ve sadece bakım veren bir kişi olarak görmesine de neden olacağı aşikardır. Bu nedenle eşler arasındaki sevgiye dayalı ilişkinin yok olması, doğal olarak iletişimsizliğe, ilgisizliğe neden olur. Selçuk Baran'ın yazdığı bu öykü ile kendi yaşamı arasında ilişki kurulabilir. Bu öykü, yaşadığı aşk evliliğine rağmen zamanla evlilikte yaşadığı sorunlar ve yine bu

sıkıntıların da Selçuk Baran'da yarattığı umutsuzluk, yalnızlık ve yabancılaşma olguları ile beraber okunabilir.

Ceviz Ağacına Kar Yağdı öyküsünde aile içindeki yabancılaşma, orta yaşlı kadının evden kaçmasının nedeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Kadın, ailesinden kopup, kendi başına, bahçesinde ceviz ağacı olan bir eve taşındığında, ailesi yani eşi ve çocukları onu eve dönmeye ikna etmek üzere yanına gelir. Onlar gittikten sonra evine misafir olarak gelen 16 yaşındaki genç kıza aile bireylerine yönelik izlenimlerini anlattığı noktada yabancılaşmaya dair anlatı örüntüleri ortaya çıkmaktadır: “Öylece bekliyorlardı yağmurun önünde. Yirmi beş yıl kocam, oğlum, kızım olmamışlar gibi. Sonra bir de baktım, isteseler bile içeri girmezler. Gözlerim o sarı çizgili yeni atkıda, önlerine dikilip kalmışım. Kımıldanıp yana çekildim. Onlar da evime girdiler. Tahtadan oyulmuş gibi ve solgundu yüzleri. Paltolarını aldım. Odam tüm yabancılığıyla önlerinde köşelendi” (47). Bu öyküde de tıpkı *Konuk Odaları'ndaki* yengenin durumunda olduğu gibi iletişimsizlik vurgusu vardır. Aile bireyleri arasında köprü kuracak olan sözcük ve cümlelerin yok olmasıyla beraber ev içerisindeki kişilerin arasına mesafelerin girdiği ve birbirlerine “yabancı imiş gibi” davranmaya başladıkları metnin devamından da anlaşılmaktadır. Kadın, evden kaçmadan önce aile bireyleri ile arasındaki iletişimsizlik ve yabancılaşmayı “Böyle olacağı belliydi. Karşılıklı oturup konuşmayı çoktan unutmuştuk. Ağızlarımızdan çıkan sözcükler, aramızdaki suskunluk duvarını güçlükle aşardı” (49) kelimeleriyle anlatır. *Saatler* öyküsündeki iki kadının meyhanedeki konuşmalarını konu edinen öykünün anlatıcısı aynı zamanda hatırladığı bir anının kesintisinde ailesinden özellikle de aile içinde yaşadığı iletişimsizlikten bahseder: “Eve döndüğümde kocam arkadaşının İngiltere'den getirdiği boyunbağını gösterdi. Sevinçliydi. Enişteminse suratı asıktı. İthal kotaları çıkmıyormuş bir türlü. ‘Bu böyle sürüp gidemez,’ diyordu. Görümcem bir ay önce ölen dayıları için yastaydı hâlâ. Radyo çaldığımız için bizi kınadığını elinden geldiğince belli ediyordu. Garip garip yüzlerine baktığımı, konuşulanlardan hiçbir şey anlamadığımı için yatak odama girip ışığı söndürdüğümü de anşıyorum” (130). Alıntıdan da anlaşılacağı üzere, herkes konuşmakta ama söylenenler boşlukta yok olup gidiyormuş hissiyatı vererek hiç kimsenin birbirini anlamadığı, herkesin birbirine yabancılaştığı bir anlatı hâkimdir. En nihayetinde huzursuzluk, içsel sıkıntıları yaşadığı anlaşılan kadının herkes odada konuşurken yatak odasına gitmesiyle iletişimin tamamen koptuğu anlaşılmaktadır.

Leylak Dalları'nda iki çocuk, baba ve anneden oluşan bir aile hikayesi anlatılmaktadır. Sıradan, tekdüze bir hayat yaşayan bu dört kişilik ailede de aile üyelerinin birbirlerine yabancılaşması söz konusudur. Ancak burada yabancılaşma endişesini taşıyan, ailenin dağılmasından korkan ve aileyi toparlamaya çalışan bir anne figürü bulunmaktadır. Anneye dair öyküdeki “Dağılıp gitmemizden

korkar hep. Çözülmemizden. Onun bitmez tükenmez çabaları olmasaydı biz çoktan dağılır, toz olur, havaya karışırdık” (122) biçimindeki cümleler annenin tek başına toplumda var olan yabancılaşmanın evine girmemesi için bir kalkan olmaya çalıştığı anlaşılmaktadır. Burada toplumsal cinsiyet bağlamında tartışmaya açtığımızda kadının evlilikte eşini mutlu etmesi, ev işlerini üstlenmesi, çocuk veya yaşlı bakımını yerine getirmesi beklenirken aynı zamanda bir kadın olarak ev içerisindeki her bireye kol kanat germek, onlar adına endişelenmek, dış dünyanın olumsuz etkilerinden onları korumak da kadına düşmüştür. Baba figürü ise annenin aksine ev içi emeğin hiçbir veçhesinde olmadığı gibi burada da görünmemektedir. Babanın kayıtsızlığı ve görünmezliği kadının başka bir görev üstlenmesine neden olmuş gibi görünmektedir. Özellikle “Hem perdeler lizollenmiştir, her türlü mikrop öldürücü sıvıya batırılmıştır. Ses geçirmez bir “tecrit maddesi”yle astarlanmıştır” (123) söyleminin alt metninde modern dış dünyadaki yabancılaşma veya iletişimsizlik gibi olumsuzlukların eve girmesine engel olma çabası yatmaktadır. Gerçeklik düzleminde de modern toplumlarda insanların birbirine olan güven duygusu azalmıştır ve insanlar çoğu zaman tanımadıkları ‘yabancı’yı tehlikeli olarak algılamaktadırlar. Bu durum insanları, birbirlerinden uzak kendi dar alanlarında yaşamaya itmektir. Böylece toplumda bireyselleşme, iletişimsizlik ve yabancılaşmanın nüveleri görülebilmektedir. İşte tüm bu gerçeklik düzlemindeki olumsuzluk içeren olgular öyküye yansımıştır ve öykünün kurgusunda, dış dünyanın olumsuzluklarının evin içine sızması için perdeler tecrit maddesi olarak simgeleştirilmiştir. Burada toplumsal boyuttan bireysel boyuta doğru yabancılaşmanın etkisi görülür ve hikâyenin bütününü göz önünde bulundurulduğunda bu durumun (birey) kadın üzerinde baskı yarattığı izlenimi uyandırmaktadır. Bu bağlamda perdeler için tecrit maddesi ile astarlanmış lafzı çok anlamlıdır. Öte taraftan aileyi bir arada tutma çabası ile annenin sürekli çorba yaptığı anlatılmaktadır. Aile bireylerini bir araya toplayan “sıcak bir çorba” simge olarak kullanılmıştır. Öyküdeki “Bu çorbalarda var bir iş... Kırışıksız, temiz bir masa örtüsü üzerinde bir kâse dumanı tüten çorba. (...) Çorba kâsesiyle korunur aile mutluluğu. Anamız da korur bizi. Dokunulmazlığımızı, kutsallığımızı” (124) şeklindeki ifadelerden de bu durum açıkça anlaşılmaktadır. Dumanı tüten çorba, sıcak bir çorbadır ve sıcak çorba, sıcak bir yuvayı ve ailenin kutsallığını imgeler gibidir. Ancak burada Selçuk Baran’ın aileyi kutsallaştırdığı anlamı çıkmaz aksine devamındaki “Öyle ya, kutsal bir aileyiz biz. Değil mi ki başımızın üstünde nane kokulu dumanlardan bir hâle” (124) cümlelerinin ironik anlam ifade eder şekilde kullanılmasından anlaşılabacağı üzere kutsal aileye dair eleştirel bir dil kullanımı görülmektedir. Bu anlatı dizisinde, Baran’ın, “kutsal” veya “sıcak yuva” söylemleri ile ailenin bunalımlarının, aile içi iletişimsizliklerin ve bireylerin birbirine olan yabancılaşmasının üzerinin örtül-

mek istendiğini vurguladığına dair bir izlenim oluşmaktadır. Nitekim annenin, dışarının tehlikeli olduğunu düşünüp evin dışarı açılan uzuvlarını kapatması, sürekli çorba hazırlaması gibi tüm mücadelelerine rağmen öykünün devamında aile içerisinde hali hazırda süren bir sessiz iletişimin varlığı ortaya çıkar. Çocukların evin penceresinden kaçıışı ile son bulan öykü çocuklar için kutsal olarak tanımlanan ailedeki iletişimsizlik, huzursuzluk, bunalımdan kaçış dahası bir özgürlüğe kaçış anlatısı olarak okunabileceği gibi daha önce de vurgulandığı üzere toplumsal cinsiyet açısından bir kadın olarak sadece annenin ev için mücadele etmesi, babanın yokluğu, kadının yüküne dair örtük bir mesaj çağrıştırmaktadır. Sonuç olarak Baran'ın öykülerinde rastlanan bu yabancılaşma ilgili eylemler veya gelişmeler modern dünyadaki aile yaşantısına ve aile içindeki kadının konumuna karşı bir eleştiri olarak okunabilir.

2.3.2. Kadının Yabancılaşmasının Kökenindeki Ev İçi Emek

Bunların dışında asıl olarak kadınların özellikle ev içi emeği tek başına omuzlamalarının kadınlar üzerinde baskı yarattığı ve bu baskıların yabancılaşmanın, huzursuzlukların temel nedeni olduğu öykülerin bazı kesitlerinden anlaşılmaktadır. Ataerkil toplumda kadınlardan beklenen özel alanda gerçekleştirilen ev ve bakım işleri, karşılığı ödenmeyen ev içi emek, feminist aktivistler tarafından sürekli sorgulanmasına rağmen günümüzde dahi bu rollerin alt üst edilmesi mümkün olamamıştır. Kadınların medyadaki temsili bile ev işleri yapan, çocuklara bakım veren şeklindedir. Nitekim dönem dönem nicel anlamda farklılıklar görülse de televizyon, radyo, dergi gibi iletişim araçlarında ve ders kitaplarında kadınların temsilinde ciddi bir değişiklik olmamıştır. Özellikle Gümüüşoğlu (1998:111-117) ders kitaplarını incelediği çalışmasında erkeklerin kamusal alanda resmedildiği ve babanın görevlerinin kamusal işlerle tanımlandığı; annenin ise yemek yapan, ev işleri yapan şekilde resmedilip, ders kitapları içerisinde de kadınların bir anne ve aynı zamanda ev işleri yapan kişi olarak tanımlandığını ortaya çıkarmıştır. Her ne kadar Cumhuriyet Dönemi ile çalışan kadın tasvirlerine rastlansa da özellikle 1950'lerden sonraki süreçte kadınlar hep evsel alanlarda, ev işleri, bakım ve annelik üzerinden resmedilmişlerdir. Ayrıca 1939'dan itibaren, çocuk bakımı, sağlık, aile içi iletişim gibi konular radyoda kadınlara yönelik hazırlanırken 1970'lerden sonra televizyonun daha egemen bir araç olmasının da etkisiyle kadınlara yönelik hazırlanan programlarda, kadınlar, aile içinde eş ve anne kimliği ile anılır olmuştur (Saktanber, 2011: 191). Benzer tarihlerde çalışan kadınlara da zorunluluktan çalıştıkları, kadınların asıl yapmak istediklerinin ev kadınlığı ve annelik olduğu yorumları getirilir. Bu yorumların yapılmasında ataerkil ideolojinin güçlü bir etkisi bulunmaktadır. Her

ne kadar 1970'lerde, bir süre, çalışan kadın oranı artış gösterse de 1980'lerde iş olanaklarının azalmasıyla yine öncelikle kadınlar evsel alanlara dönme mecburiyetinde kalmışlardır (Ecevit, 2011: 107-108). Selçuk Baran'ın çoğu öyküsünde de kadınların ev işleri ile meşguliyeti vurgulanmaktadır. Ancak özellikle *Işıklı Pencereler*, *Ceviz Ağacına Kar Yağdı*, *Saatler* öyküsünde ev işleri ve bakım işleri yüzünden kadınların bunalmışlığına, sıkılmışlığına ve bazen ailelerine bazen de kendi kendilerine yabancılaşmalarına tanık olunur.

Işıklı Pencereler öyküsünde Baran, kocası Rahmi'nin işi nedeniyle şehir dışında yaşayan kendisi çocukları ile İstanbul'da kalmak zorunda olan Selime'nin özlemlerini, sıkışıp kalmışlıklarını anlatır. Selime örnek üzerine triko giysiler dikip bunları Eminönü'nde satan bir kadındır. Öyküde kocası gittikten sonra var olan düzeninin bozulduğu, hayatının parçalanmış olduğu anlatılmaktadır. Baran, Selime'nin yalnızlık duygularını, yalnızlıktan sıkılmışlığını okuyucuya aktarırken, tek başına geçim derdi, ev işleri, çocuk bakımı gibi bitmeyen işleri yalnız başına yapmak zorunda olmanın kadının üzerinde nasıl bir yük bıraktığını da anlatmaktadır: "Selime, bütün bu kargaşalığın ortasında tek başına, hiçbirisiyle bir bağıntı kuramayarak, sonu gelmez ev işlerinin, triko parçalarının ve oğullarının akıl erdiremeden nasılsa çözümlediği sorunlarının arasına gömüyordu başını" (43). Bu ifadeler, üzerine yüklenen ev içi emek, ona eşlik eden yalnızlık duygusu ile kadının bunalmışlığını anlatmakla birlikte, kırılmaz döngü içinde özgürlüğünün yitip gittiğini de dillendirmektedir.

Ceviz Ağacına Kar Yağdı öyküsünde de evine, aile bireylerine yabancılaşan orta yaşlı kadının da yabancılaşma öyküsünün temel dinamiğinin ve aynı zamanda evi ve ailesini bir mektup parçasıyla terk etme eylemlilik halinin sadece belirli gündelik ev içi işleri yapar hale gelmesinden kaynaklandığı öykünün belirli kesitlerinden anlaşılmaktadır. Yine 16 yaşındaki misafir kız çocuğuna anlattıklarında duyarız kadının sesini: "Oysa hiçbirine kızmış değildim. Bunu yüzlerine de söyledim. 'Çok kalabalıktınız,' dedim. 'Evde, sokaklarda, dükkânlarda, dolaplarda. (...)' Günün birinde kalabalığı silkelemekten ve tek başıma kalmaktan başka bir isteğim olmadığını anlayıverdim. Herkes bir şeyler istiyordu. Daha çok oda, daha çok kitap, daha iyi dinlenmek, daha temiz gömlek" (48).

Saatler öyküsündeki iki kadından biri çalışan kadın, diğeri ise ev hanımıdır. Ev hanımı olan kadının anlatılarında devinimsel olarak tekrar eden rutinlerden sıkılmışlığı sezilmektedir. Devinimsel ve döngüsel rutinlerin bazılarının yine ev işleri olduğu ve kadının bu ev işlerinden bunaldığı anlamı çıkmaktadır: "Eve dönebileceğimi hiç sanmıyorum. Çocukları yeniden kucağıma alıp onların he-sabına mutlu yarınlara düşüneneceğimi, bir çay saatini komşularıyla paylaşacağı-mı, iyi bir ev kadınına yaraşır cömert sofralar kuracağımı, pembe bir gömleği kurusun diye rüzgârlara karşı asacağımı... Hiç sanmıyorum. Geçmişte kalanlar

tekrarlanamaz bundan böyle” (129). Selçuk Baran bu karakterler üzerinden kendi yaşantısından kesitler sunar gibidir. Kendisinin ev işleri ve çocuklar nedeniyle uzun süre yazamaması, onu derinden yaralayan, bir meseledir. Zira, daha önceki bölümlerde de vurgulandığı gibi, ev ve kadınlık görevleri üzerinden ona sürekli baskılar yapılmıştır. Bu baskıların yarattığı duygulanımların onun kurguladığı karakterlerin ruhuna yansıdığı söylenebilir. Bu bağlamda döngüsel ev işlerini, kadınların üzerinde huzursuzluk, sıkıntı, bunalmışlık yaratan ve ailelerine yabancılaşmasına neden olan bir olgu gibi sunduğu anlaşılmaktadır. Böylece daha önceki satırlarda da ifade edildiği üzere kendi yaşantısı ile öykülerinde karakterlerine yarattığı dünya ve yaşantılar iç içeliği barındırmaktadır.

2.4. Özgürleşme ve Varoluş Mücadelesi

Selçuk Baran’ın öykülerinde, kadınların toplumsal normlar nedeniyle bunalmışlığı, yalnızlaşması, sıkılmışlığı, yabancılaşması göze çarpsa da aslında kadınlara kurgulanan yaşamda, özgürleşme istenci ve hatta özgürleşme için mücadele girişimlerinin izlerini bazı öykülerin satır aralarından okumak mümkündür. Selçuk Baran’ın öykülerini sadece kadınların bunalmışlığı, sıkılmışlığı, yabancılaşması üzerinden okumak eksik kalacaktır. Bu nedenle kadınların varoluş örneklerinin, varoluş mücadelelerinin ve özne olma çabalarının da izlerini sürmek gerekir. Zira Hauskeller (2022: 106) “Özne toplumsal olarak evrilmiş bir konumdur. Beliren, biçimlenen ve biçimlendiren, kişilerarası anlamda bağımlı bir varoluş biçimine sahip olmakla birlikte eleştirel olarak düşünmeye ve soyutlamaya da muktedirdir” der. Bu anlamda öznenin sadece pasif bir varlık olmadığını, varoluşu belirleyen, kendi benliğini oluşturan toplumsal normları sorgulayabilen bir eylemlilik içerisinde olabileceği sonucuna ulaşabiliriz ki; örneğin, *Işıklı Pencere*ler öyküsünde Selime’nin, uzun süre evsel alanlardaki sorumlulukları nedeniyle evden çıkamayan veya sadece yaptığı trikoları teslim etmek üzere girdiği han dışında farklı bir mekan görmeyen, eşinin de işi nedeniyle çocukları ile yalnız yaşayan, bu sebepten çocuklarından başka insan görmeyen, gittikçe yalnızlaşan bir kadın olduğu hikayenin genelinden anlaşılmaktadır. Ancak bu dar dünyasından çıkıp farklı kalabalık sokakları görmeye başladığında kendi hayatını sorgulayarak, içerisinde kaçma isteği uyanır. Şu cümlelerde bu kaçış isteği derinlikli bir anlatım şekliyle verilmiştir:

“Sabahları erken erken kalkıp soba yakmaları, içi kürklü yırtık terliklerini (...), evde büyüyen, büyüdükçe de erkek erkek kokmaya başlayan, boyuna kendisinden bir şeyler isteyen iki oğlanı (...) elinin tersiyle şöyle bir iteleyiverdi. Kendini kapıp koyverdiği sıcak bir istekle doluydu: Kaçmak... Analık, komşuluk, mahalle denen kısacık ipleri kopararak laci-

vert ve pırıl pırıl gökyüzünün altında, şu bıçak gibi kesen, soğuk ama tertemiz havada, işleri güçleri koşup eğlenmek, köpüklü biralarla sandviçler yemek olan kalabalığa karışmak, tıpkı onlar gibi dönüşü olmayan bir ırmağa kapılıp sürüklenmek, gidebildiği kadar gitmek... Kısaca insan olduğunu, yaşadığını duymak” (40-41).

Selime'nin bu kaçış isteği, hem soba yakmak, komşuları ağırlamak gibi işlerden hem de analık görevlerinden dolayıdır. Aynı zamanda insan olduğunu ve yaşadığını duyma isteği, kadının kendisine hem özgürleşme istencini hem de kendi yaşantısını sorgulama sürecini yaşatmaktadır.

Selime'nin zihinsel düşünceden ibaret kalan sorgulamalar ve istenç olarak varlığını koruyan özgürlük *Ceviz Ağacına Kar Yağdı* öyküsündeki orta yaşlı kadının evi terk edişinde eyleme dönüşmüştür. Evi terk ediş sürecini anlatırken kadının hem kendini sorguladığı günler hem de terk edişine ne anlam yüklediği vurgusuna tanık olunmaktadır: “Bir gün ben de bir şey istesem, dedim. Bu, yaşamımın neresine geldiğimi kendi kendime sorduğum gündü. Fazla da uğraşmadım. Ne istediğimi düşünür düşünmez de yakalayiverdim onu. Güneş ışığında uçuşan o bin renkli toz parçacıklarından birini avucumun içine almış gibi oldum. Yeni emeklemeye başlayan, çevrelerini şaşkın, gene de korkusuz bir hayranlıkla gözleyen bebeklerin yaptıkları gibi... Sonra da kendi kendime ‘Tut onu,’ dedim. ‘Sımsıkı... Sakın bırakma.’ Ve öyle yaptım” (48-49). Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere, kadın kendi varoluşsal sorgulamalarını anlatır. Kendi kendine hayatını sorguladığı bir anda özgürleşmenin yolunun kaçış olduğu sonucuna varır. Kaçışın nedeni, yaptığı ev işlerinden, onu sadece bakım veren bir kişi olarak gören, bu nedenle yabancılaşan aile bireylerinden uzaklaşmaktır. Bu kaçış, onun için bir özgürlük arayışıdır ve hikâyenin devamında özgürlüğü bulmuş gibidir: “Bu ömrümün biricik serüvenidir, yavrum. Kendi kendime düzenleyip sonuna dek sürdürdüğüm tek başarımdır. Kimseye bir şeycikler sormadan... Danışmadan... Hem de hiç korkmadan...” (47). Selçuk Baran'ın diğer öykülerinde her ne kadar kadın karakterler varoluşsal sorgulamalar yaşasa da özgürlük istenci duysa da sonunda hep rutine geri döndükleri görülür ya da belirsiz biter öykü. Örneğin *Işıklı Pencerele*'de kadın şarkı söylerken biter öykü ama istediklerini gerçekleştirdiğine tanık olunmaz, *Saatler*'deki iki kadın evden kaçmıştır, hatta meyhanede içki içerek erkeklerin mekanlarının sınırlarını aşmayı başarmışlardır ancak en son tekrar evlerine dönmeye karar verirler. Ancak bu öyküde kendi içsel ve varoluşsal sorgulamaları sonucunda kendi istediğine, amacına ulaştığı görülür. Öykünün devamında eşi ve çocukları çok ısrar etmesine rağmen kararında dirençlidir: “Kocam o hiç sevmediğim çayı içerken, ‘seni almadan bir yere kıpırdamam,’ dedi sertlikle. Ben de ‘günün birinde geri dönecek olsaydım

evi terk etmezdim,’ diye cevap verdim” (49) şeklindeki öyküdeki cümle kadının kendi hayatını ve bir kadın olarak öznelliğini kendi isteği doğrultusunda yenisinden inşa ettiği sonucuna ulaştırmaktadır. Hauskeller’in da dediği gibi (2022:106) “kişi özne olarak, her ne kadar zayıf da olsa, yıkıcı eylemler sergileyebilir”. Fakat kadın, ev içindeki bunaltılardan, yabancılaşmadan, iletişimsizlikten kaçmış, yeni bir hayat kurmuş olsa da sonu, Baran’ın öykülerinin karakteristiğini yansıtmaktadır. Hikâyenin sonunda kadının mutlu olduğuna dair bir hissiyat uyanmamaktadır.

Öte taraftan *Haziran* öyküsünde anne olmaya karşı duran bir kadın karakterle karşılaşılır. Kentin keşmekeşliğinden bunalan, geçim derdi ile uğraşan Nuri ve Sevim’in öyküsünde, Nuri’nin toplumsal kalıp yargıları benimseyen bir tavır sergileyerek karısı Sevim’e kadın olmanın anne olmayı gerektirdiğine dair söylemine karşılık Sevim’in, şartların iyi olmadığı dünyaya çocuk getirmemenin nedenlerini sayması da, ‘annelik kutsaldır’, ‘kadın demek anne demektir’ şeklindeki söylemlerin altını oymaktadır: “Kışın soğuktan, yazın sıcaktan yakınan, baharda da ağaç, çiçek yüzü görmeyecek olan bir çocuğu ne diye doğurmalı?” (34). Burada dönemin şartlarından, geçinme dertlerinden, kentleşmenin etkilerinden dolayı dünyaya çocuk getirmeme gibi bir anlam örüntüsü olmasına rağmen toplumun her kadının anne olma beklentilerine yönelik karşı çıkış vardır. Kadının öznel kimliğini korumaya çalıştığı Sevim üzerinden aktarılmaktadır. *Porto-Rikolu* öyküsünde de Baran’ın kurguladığı anlatıcı kadın karakter zaman zaman yalan söylediğini, amatör bir yalancı olduğunu itiraf etmektedir. Yalanı zevki için söylediğini ifade etmektedir. Öykünün tamamı okunduğunda aslında kadının, toplumsal baskılara yönelik mikro bir başkaldırı yapmak ve kendine bir özgürlük alanı açmak adına yalan söylediği anlaşılmaktadır. Böylece her ne kadar Baran’ın öyküleri umutsuzluk veya belirsizlikle bitse de o, kadınların varoluşsal sancılarını, sorgulamalarını da öykülerine işlemiştir.

SONUÇ

Edebiyat toplumsal konuları sorunsallaştırmamız için bir alan sağlamaktadır. Bu anlamda toplumsal cinsiyet ve kadın sorunlarını dönemsel olarak yazarların bulunduğu ruh hali ve iç dünyası içinden okumak ve dinlemek görülmeyeni görmemizi, örtük olanı açığa çıkartmamızı sağlar. Bu anlamda toplumsal cinsiyet ve özellikle de kadınların kadın olmaktan kaynaklanan birtakım sorunlarını anlamak, ortaya koymak veya dönemsel bağlamda incelemek için özellikle kadın yazarların eserlerine bakmak gerekir. Döneminin kadınlık durumlarını, kadın kimliğini, kadınların üzerindeki baskıları, Selçuk Baran’ın sesinden duymak amacıyla gerçekleştirilen bu çalışmada da Baran’ın cinsiyet meselelerine duyar-

sız kalmadığı ortaya çıkmaktadır. Sıradan insanları karakter olarak seçen Baran, kadınların geleneksel normlar nedeniyle bunalmışlıklarını, baskılandıklarını da ima eder. Özellikle bazı öykülerinde toplumda, namus çerçevesinde kadınların cinselliklerinin ve bedenlerinin denetlendiğine, kadının cinselliğinin bir utanç olarak kabul edildiğine dair güçlü mesajlar verir. Kadının ontolojik varlığının anne, eş, ev işleri olduğu toplumsal cinsiyet kalıp yargılarının kadınların hayatındaki özgürlüğü nasıl sınırlandırdığını örtük olarak yer vermektedir. Öykülerinde, kadınların mekanının, süsünün, giyiminin, ne zaman evleneceklerinin, ne zaman ve kaç çocuk doğuracaklarının ataerkil toplum düzleminde kadının dışında belirlendiği ve bunların kadınlara mutsuzluk verdiği de okunabilmektedir. *Haziran*'daki eserlerinde, toplumsal sorunlara, cinsiyet normlarının eklenmesi ve toplumun kadınlara bakış açısı karşısında kadınların yaşadığı anlamsızlık, mutsuzluk, karamsarlık ve umutsuzluk resmedilmektedir. Bu şekilde Baran'ın kadınlık durumlarına hassasiyet gösterdiğini söyleyebiliriz. Her ne kadar umutsuzluk, karamsarlık ve belirsizlikle bitse de öykülerinin bazılarında ev işleri çocuk bakımında yalnız kalan kadınların, zamanla bulundukları durumu sorgulamalarının, özgürlük istençlerinin ve bir umut arayışlarının izleri sürülebilmektedir. Son olarak şunu söylemek gerekir ki edebiyattaki kadın ve erkek temsilleri üzerine son zamanlarda çalışmalar ortaya konsa da yeterli değildir. Bu nedenle kadın yazarların eserlerinin daha çok irdelenmesi ve araştırılması gereklidir. Özellikle de Selçuk Baran'ın edebiyata sunduğu katkılar detaylı bir şekilde incelenmelidir. Hem okuyucuyla Baran'ı tanıştırmak hem de edebiyattaki “sessiz kalmış ama güçlü yorumunu” duyurmak gerekir.

KAYNAKÇA

- Acar, F. (2011). Türkiye’de İslamcı Hareket ve Kadın, Tekeli, Şirin (Haz.) *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (ss.73-91) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baran, S. (2012). *Ceviz Ağacına Kar Yağdı, Bütün Öyküleri*, Selahattin Özpalabıyıklar, (Ed.) İstanbul: YKY Yayınları.
- Baran, S. (2020). *Türkan Hanım’ın Ölümü*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Blank, H. (2013). *Bekâretin El Değmemiş Tarihi*, Emek Ergün (Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bolak H. (2011). Aile İçi Kadın-Erkek İlişkilerinin Çok Boyutlu Kavramsallaştırılmasına Yönelik Öneriler, Tekeli, Şirin (Haz.) *1980’ler Türkiye’sinde Kadın Bakış Açısından Kadınlar* (ss. 209-221) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cevizci, A. (2000). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Çayırıcıoğlu, D. (2022). *Kadınca Bilmeyişlerin Sonu 1960-1980 Döneminde Feminist Edebiyat*, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Ecevit, F. Y. (2011). Kentsel Üretim Sürecinde Kadın Emeğinin Konumu ve Değişen Biçimleri, Tekeli, Şirin (Haz.) *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış açısından Kadınlar* (ss.105-115) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Gümüşoğlu, F. (1998). Cumhuriyet Dönemi Ders Kitaplarında Cinsiyet Roller (1928- 1998), 75 *Yılda Kadınlar ve Erkekler*, (ss.101-128), İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.
- Günay-Erkol, Ç. (2019) *Yaralı Erkeklikler*, Ankara: Ayizi Kitap.
- Günçikan, B. (1995). "Işığı Yakalamışken Vazgeçişin Öyküsü", *Cumhuriyet Gazetesi*, s.12.
- Hauskeller, C. (2022). İkilikleri Altüst Etmek ve Dayanışmayı Hayata Geçirmek, Ahmet Karakaya (Çev.) *Feminist Tahayyül*, 3(1): 103-120.
- Henk, D. (2018). Kırsal Endülüs'te Erkek Sosyalliği ve Erkeklik Ritüelleri, Hüseyin Kürşat Türkan (Çev.) *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* 15 (41): 226-239.
- Özpalabıyıklar, S. (2012). Önsöz. *Ceviz Ağacına Kar Yağdı, Bütün Öyküleri*, Selahattin Özpalabıyıklar, (Ed.) İstanbul: YKY Yayınları.
- Parla, J. (2011). Kadın Eleştirisi Neyi Gerçekleştirdi? Irzık, Sibel – Parla, Jale (Der.) *Kadınlar Dile Düşünce*, (ss. 15-35) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Saktanber, A. (2011). Türkiye'de Medyada Kadın: Serbest Müsait Kadın ve İyi Eş, Fedakâr Anne, Tekeli, Şirin (Haz.) *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış açısından Kadınlar* (ss.187-207) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Şeni, N. (2011). 19. Yüzyıl Sonu İstanbul Basınında Moda ve Kadın kıyafetleri. Tekeli, Şirin (Haz.) *1980'ler Türkiye'sinde Kadın Bakış açısından Kadınlar* (ss.49-73) İstanbul: İletişim Yayınları.
- Tosun, N. (2007). "Aslanan Aşktır: Selçuk Baran Öykücülüğü", *Eşik Cini*, S:10, Temmuz-Ağustos, s. 9-12.
- Uluırmak, Ü. (2007). *Haziran'dan Kasım'a Selçuk Baran'dan Kalanlar*, Ankara: EOS Yayınları.
- Yılmaz, A. (2010). *Hüzün Mevsiminde Bir Yazar Selçuk Baran ve Eserleri*, Ankara: Her Dilde Yayınları.

VAN EFSANELERİ, MENKİBELERİ, MASALLARI VE TÜRKÜLERİNDE DEĞERLER AKTARIMI

*Bora Yılmaz**

Giriş

Değer kavramı, birçok disiplin tarafından kullanılan ve her birinde farklı anlamlar taşıyan oldukça yaygın bir kavramdır. Geçmişten günümüze neredeyse tüm insanlığın yüklendiği ve taşıdığı değerlerin bilinciyle ve farkındalığıyla, bu değerlerin yaşamasının önemine dikkat çekilerek üzerinde durulmaktadır. Bu sebepten dolayı değer kavramı çağlar boyunca düşünürlerin ve fikir adamlarının üzerine düşündükleri, tartıştıkları ve araştırma yaptıkları alanlardan biri olmuştur (Kaymakcan 2010: 10). Değer kavramını psikoloji, insanların davranışlarını belirleme amacıyla; antropoloji, kültürlerin sahip olduğu farklı değerler bakımından incelerken, sosyoloji ise, toplumların davranışlarını etkileme boyutu açısından incelemektedir (Dam 2019: 25). Tüm bu bilim dalları ile bir şekilde bağlantılı olan halkbilimi de kültür ve insan ilişkisi bağlamında değer kavramına ve bu değerlerin sonraki kuşaklara aktarılması noktasında konu ile ilgilidir ve ilintilidir.

Birçok bilim dalının araştırma alanına giren değer kavramı ile ilgili pek tabii olarak tek bir tanım yapmak ya da onu tek bir tanımın içine hapsedmek imkânsızdır. Bundan kaynaklı olarak her bilim dalı değer kavramını kendi bakış açısı ile tanımlamış ve bu kavramının farklı yönlerini ortaya çıkarmışlardır.

Değer kavramı, ilk kez 1918 yılında Znaniecki tarafından kullanılmıştır. Değer kavramı, Latince “kıymetli olmak, güçlü olmak” anlamlarına gelen “valere” kökünden türeyerek “value” şeklini almıştır (Ayдын 2011: 39; Bilgin 1995: 83).

* Dr. Öğr. Üyesi, Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü

Toplumsal değerler yazılı olmayan ama toplum içerisinde uyulması ve yaşatılması gereken hem kanunlardır hem de erdemlerdir. Yüzyıllar boyunca toplumların hayat tecrübelerinden doğan ve sonraki kuşaklara da intikal ettirilen zihinsel ve ruhsal anlamda kaliteli ve nitelikli bir toplum oluşturmak ve yine kaliteli ve nitelikli birey yetiştirmek için oluş(turul)an zihinsel olgular ve davranış kalıplarıdır.

Değer kavramı, “Davranışlarımıza rehberlik eden ilkelerimiz ve temel inançlarımızdır, yapılan eylemlerin iyi ya da istenilen olarak belirlendiği standartlar” (Halstead & Taylor 2000; 169) şeklinde açıklanarak ya da tanımlanarak, toplumu oluşturan en küçük yapı taşı diye nitelendirebileceğimiz bireyin davranışları üzerindeki etkisine dikkat çekilmiştir. Değerler asırlar boyunca toplum içerisinde oluşturulur ve toplumu oluşturan bireylerin hayata bakışlarını ve sınırlılıklarını şekillendirir.

“Toplumların varlıklarını devam ettirebilmeleri için değerlere ihtiyacı vardır, değerler sayesinde toplum özgünleşir ve diğer toplumlardan farkını ortaya koyar, yani değerler toplumları birbirinden ayırt eder ve bu ayrımın sürekli olmasını sağlar” (Yapıcı vd. 2012: 31). Değerler hakkında yapılan bu yorumda iki nokta dikkat çekmektedir. Birincisi insanlardan oluşan bir kitlenin toplum olabilmesi ve varlıklarını asırlarca sürdürebilmeleri için kendi içlerinde bazı değerleri üretmeleri gerekmektedir. Aksi halde değer üretmeyen insanlar, toplum olamaz ve bir arada yaşama kültürünü geliştiremezler. Bu şekilde de ancak bir yığın olabilirler ki değer üretmeyen bu yığınlar kendi içlerinde sürekli bir savaş, kaos, güvensizlik ve huzursuzluk için de yok olurlar. Dikkat çekilen ikinci husus ise toplum içerisinde oluşturulan bu değerler sayesinde toplum özgünleşir ve diğer toplumlardan farkı ortaya çıkar. Her toplum kendine ait dünya ve öte dünya tasarımları ile ve hayatı ve insanı anlamlandırması ölçüsünde kendi değerini üretecektir. Bu durum da onu özgün hâle getirecektir.

Toplumdaki bireyleri birbiri ile bütünleştiren, toplumun devamlılığını sağlayan öğelerin temelini değerler oluşturur. Değerler toplum içinde birliği ve beraberliği oluşturarak zaman zaman meydana gelebilecek çözülme ve dağılmaların önüne geçer. Değerler, toplumda kabul gördüğü için uygulanması ve devamlılığının sağlanması istenen manevi olgulardır. Kimi zaman yasaların bile yeterli gelmediği durumlarda toplumdaki birlikteliği ve düzeni sağlayan, oluşabilecek olumsuz durumlarda toplumu ayakta tutabilen, huzuru ve güveni devamlı kılan ortak kabullerdir (Kırmızı 2014: 219). Bu tespitlerden de anlaşılacağı üzere toplum olabilmenin ve asırlarca beraber yaşayabilmenin başat olgusu toplumsal değerler üretmek, bunları benimsemek ve sonraki kuşaklara da aşılayabilmektir.

Farklı toplumlar kendi içlerinde hayat anlayışlarına göre yüzlerce değer üretmişlerdir. Pek doğal olarak bu durum da o toplumun insanı ve değeri nasıl an-

lamlandığı ile ilişkilidir. Toplumdan topluma bazı değerler değişkenlik göstermiş olsa bile yine de her çağda ve her toplumda kabul gören temel ve evrensel değerlerin varlığında da söz edebiliriz.

Toplumsal değerlerin sayıca değişkenlik gösterebileceğine işaret etmekle beraber konuyu sistemleştirebilmek ve anlaşılabilir kılabilmek için Milli Eğitim Bakanlığı “kök değerler” kavramı üzerinde durmaktadır. “Öğretim programlarında yer alan ‘kök değerler’ şunlardır: adalet, dostluk, dürüstlük, öz denetim, sabır, saygı, sevgi, sorumluluk, vatanseverlik, yardımseverlik. Bu değerler, öğrenme öğretme sürecinde hem kendi başlarına, hem ilişkili olduğu alt değerlerle ve hem de öteki kök değerlerle birlikte ele alınarak hayat bulacaktır.” (MEB 2018: 4) ifadesi ile MEB’in konuya metodolojik bakışı görülmektedir.

Toplumsal değerler yüzlerce yıllık birikimin ve tecrübenin neticesi olarak bir olgu şeklinde karşımızda durmakta ve genelde toplumu özelde bireyi etkileyen, sınırlayan ya da yönlendiren bir yapıdır. Toplumsal değerlerin oluşum süreci ve varlığı ne kadar önemli ise bu değerlerin sonraki kuşaklara aktarılması da bir o kadar önemlidir. Bu değerler sonraki nesillerin de hayatlarına yön verecek şekilde kısmen otoriter bir şekilde geleceği de şekillendirirler.

Konu bağlamından kopmamakla beraber şu hususa da dikkat çekilmelidir. Değerlerin yüzyıllar içerisinde oluştuğunu sıkça dile getirilmiştir. Kök değerlerin her zaman ve her mekânda geçerliliği kabul edilebilir fakat bazı değerlerin de sonraki çağlarda ya da başka bir coğrafyada bir değer olarak geçerliliğinin olmayacağını ya da geçerliliğini yitirebileceği de kabul edilmelidir. Bu sebeple değer kavramı yaşanan çağın gerçekleri ile beraber düşünülmeli ve yorumlanmalıdır.

Değerler sonraki kuşaklara iki şekilde intikal ettirilir. Birincisi metodolojik ve sistematik olarak diğeri ise etnopedagojik olarak. Değerler metodolojik ve sistematik olarak belli bir plan çerçevesinde okullar, kitaplar, çeşitli kurslar, yazılı ve görsel medya gibi farklı kurum, kuruluş ve yapılar içerisinde verilebilir. Buradaki mesele neyin, ne zaman ve ne kadar olacağının önceden planlanmış olmasıdır.

Değerlerin sonraki nesillere aktarılmasında diğer bir yöntem geleneksel yöntem olarak da adlandırabileceğimiz etnopedagojik yöntemdir. Etnopedagoji; Kömleksiz vd.’ne göre, sözlü halk edebiyatı yapıtlarında, gelenek-göreneklerde, halk kültürünün değişik alanlarında uzun yıllardır korunan eğitim ülkülerini ve yaşantılarını araştıran bilim dalıdır (akt. Çınar 2018: 371).

Daha geniş bir tanıma göre ise etnopedagoji; yetişmekte olan nesillerin eğitim ve öğretimiyle ilgili halk bilgileri, dini öğreti, masal, efsane, destan, bilmece, atasözü, oyun, oyuncak ve buna benzer anlatılardaki; aile içi ve toplumsal yaşam tarzı, yaşam biçimi, gelenekler ve ayrıca genelde felsefi-etnik, özelde pedagojik düşünce ve görüşlerindeki, yani tüm pedagojik potansiyeli, bireyin şekillenme-

sindeki tarihi-kültürel deneyim birikimine bağlı olan halkın tüm bilgeliğini toplayan ve sistemleştiren ampirik bilgileri, sosyal normları, değerleri benimseyen bir bireyin kimliğini olgunlaştıran toplumsal etkilenme ve etkilemedir (Palatki-na akt. Çınar 2018: 371). Bu bağlamda toplumsal değerler uygulamalı biçimde gelenek ve görenek içerisinde varlığını sürdürmektedir.

Folklorun temel dört işlevini tespit eden Bascom, değerlerin aktarımı hususunu “halk biliminin temel işlevinin kişileri ait oldukları sosyal yapıda kabul edilmiş değerleri kabullenmeye, onlara uymaya ve onları gelecek nesillere aktarmaya hizmet etmek” (1963) şeklinde ifade etmiştir. Anonim halk edebiyatı ürünlerinde nesir türünde özellikle efsane, menkıbe, masallarda nazım türü içerisinde de türkülerde toplumsal değerlere yer verilmektedir. Bu şekilde bu değerler hem asırlar sonrasına taşınmakta hem de toplum (bir bakıma) terbiye edilmektedir. Bu toplumsal değerler bazen bir metafor, bazen bir sembol, bazen bir mesaj ve bazen de açıktan söylenmesi şeklinde muhataplarına ulaştırmaktadır.

Bir literatür taraması şeklinde gerçekleştirilen bu çalışmada Van coğrafyası üzerinde yapılmış olan efsane, menkıbe, masal ve türkü çalışmaları incelenerek bu coğrafyaya ait olan anonim halk edebiyatı ürünlerindeki toplumsal değerler tespit edilmeye çalışılmıştır. Çalışmada masallar için Yılmaz Önay’ın “Van Masalları Üzerine Bir Araştırma” (1995) adlı doktora tezi, menkıbeler için “Van Yatırları ve Menkıbeleri” (2018), efsaneler için “Van Efsaneleri” (2018) adlı çalışmaları ve türküler için Murat Oto’nun “Geçmişten Geleceğe Van Türküleri I / II” (2013) kitapları çalışmanın evrenini oluşturmuş ve kaynak eser olarak kullanılmıştır.

I. Van Masallarında Toplumsal Değerlerin Aktarımı

Elçin, masalı, “...köklü geleneğe bağlı, kolektif karakter taşıyan, hayali-gerçek, mücerret-müşahhas, maddî-manevî bir takım konu, macera, vak’a, problem, motif ve unsurlar, nesir dili ile vakit geçirmek, insanları eğlendirirken terbiye etmek düşüncesinden hareketle ve hususî bir üslupla anlatılan...” (2004: 369) bir tür olarak tanımlamaktadır. Bu tanımdan hareketle de masalın bir değer aktarıcı işlevi olduğu görülmektedir. Masalın, hem eğlendirmek hem eğitmek gibi iki farklı işlevi vardır ve genellikle masal anlatısı icra edilirken eğlendirme anında verilen mesajla da eğitim, terbiye ve değer de aktarılmaktadır. Masal türünün muhatabı çok büyük oranda çocuklar olarak düşünülse de aslında büyükler de masalın muhatap kitlesi olarak kabul edilir. Yetişkinler belki dinleyici olarak değil ama anlatıcı ve icra edici rolü ile bu aktarımın bir yanını oluşturmaktadırlar.

Van masallarını incelediğimizde saygı (4), sevgi (1), adalet (5), yardımseverlik (10), mutluluk (1), dürüstlük (7), sorumluluk (2), alçakgönüllülük (2) ve barış

(birlik beraberlik) (4) olmak üzere 36 adet masalın toplumsal değerleri aktardığı tespit edilmiştir.* Değer aktarımı sağlayan masallar şu şekildedir**:

“Yaşlı kadına saygı göstererek iyilik yapan Fatoş gün geçtikçe güzelleşirken saygısızlık yapan üvey kardeş çirkinleşir: *Bunnarın bitene de sari inekleri var. Fatoş gahi sari inegi ali, gidi nenenin yanına. Nene de balkonda otorop teşi egiri. Nenenin teli gidi düşü tendırın küllesine. Diyi:*

‘Gızım gızım, telimi külleden çıhart getir.’

Gız diyi:

‘Olor Nene’

Fatoş gidi teli külleden, getiri neneye veri. Nene teli ali, diyi:

‘Gızım seni çoh sevdim. Ge san bi yer diyim, get orya’” (Fatoş ile Sarı İnek s. 244).

“Küçük gardaş babasının sözöni dinmediyi için, babasının sözi hatırına geldiği için yatmaz.” (Canpolat s. 286).

“Gız onon ihdiyarlığına hürmet etdi, o da onon padişahlığına hürmet etdi. Gız götördi suyi Şah Abbas’ın eline tökdi.” (Şahazde İbrahim s. 526).

“Oğlan gansının yapıdılarını annar. Anasını içeri çağırır. Anasına Hıyanet eden garisini da evden govar. Anasına ölene geder bahar.” (Bezirgânın Anası ile Karısı s. 545).

Sevgi

“Eleyse biz bu sevgimize garşılıh eyer benim gızım olursa, senin oğlon olursa, ben gızımı senin oğlona verim, senin gızın olursa, sen gızını benim oğloma ver.” (İyilik Et İyilik Bul s. 506).

Adalet

Keçinin iki yavrusunu hile yaparak kandırıp yutan kurdu kadiya şikâyet eden keçi, kadının adaletli davranışı üzerine çocuklarına kavuşur. Adalet kadı sayesinde yerini bulur: “*Tuti Desdegü’lün elini, gidi Gadinın yanına şikâyete. Diyi: ‘Valla Gadi Efendi, gurt geldi benim balalarımı yedi.’ Gadi diyi: ‘Gidın gurdi getirin.’ İki üç tene adamları gidiler, gurdi getiriler, gadinın önöne çıharılar.*” (Keçi İle Üç Yavrusu s. 25).

* Kaynak taraması ile ilgili ön çalışma yapıldığında “Van Yöresine Ait Halk Masallarının Değer Aktarımı Açısından İncelenmesi” (Sarıkaya & Aydeniz 2021) adlı çalışma tespit edilmiştir. İlgili çalışmada kaynak olarak Handan Kasımoğlu’nun “Van Yöresine Ait Türk Halk Masalları (2010 -Yayımlanmamış Doktora Tezi)” adlı çalışması kullanılmıştır. İlgili makale ve bu çalışma benzer özellikler taşısa da kaynak eser olarak inceledikleri çalışmalar ve bulunan materyaller farklıdır. Bu sebeple bu çalışma ilgili makalenin tekrarı ya da kopyası değildir.

** Metinler, kaynak eserlerdeki orijinal dilleri ile verilmiştir. Ayrıca metinler uzun oldukları için konu ile ilgili olan cümleleri buraya alınmıştır. Örnek cümlelerin sonunda parantez içinde yer verilen kavramlar, ilgili masalın isimleridir ve masal isminden sonra verilen rakam ise masalın ilgili çalışmada geçen sayfa numarasıdır.

“Bunnar gidiler Gazi’nın yanına. Gazi getiri gurdun dişlerini çeki, geçinin de boynozlarını itidi. Gurt bi o yana vuri, bi bu yana vuri, bişi edemiye; be, dişi yohdor ya... Geçî nece gidi, geli, bi boynoz vuri onon garnına, garnını yırtı. İki balası hopliyi, çihilar eşige.” (Hengilg Mengilog Zengilog s. 228).

“Baba, hal mesele beleyken bele. Bana musade edersinse, ben bu geder eziyet çekdim, bu geder başıma olaylar geçdi. Senin lafini ben dinnedim, gardaşlarım dinnemedi. Sen de bu sefer beni dinniyeceksin. Beni bu Dünya güzelinen nikâhla”

Babası kabul etdi, dedi:

‘Madem oğlom sen beni dinnedin, oni da sana Allah’ın emrinen nikahliyam.’” (Canpolat s. 286).

Masalda haksız yere cezalandırılan kadının gün geldiğinde bu haksızlığı oğlu tarafından ispatlanıp adaletli olmak gerektiği mesajı verilir: “O da elni atanda, hemen çiçek eline geli. Padişah mahcup oli. Oğlan gine diyi: ‘Padişahım sağolson. Mahcup olmayın. Menim anamın, benim başımı kesmahdan habari var midi ki, senin de çiçeklerden habarın olsun?’” (Cuma Keçisi s. 389).

“Senin postla gelip gelmemende hiçbir hüküm yohdur. Aynanan bahıp görmesinde hükmi yohdur. İş, bu hasdaya sağlıh vermektir. Buni da yapan küçük gardaşınızdır. Bunun için hak, küçük gardaşınızdır.” (Aynı Kızı Seven Üç Kardeş s. 523).

Yardımlaşma

“Tülki kaçdı geldi bi deyrmancinın yanına. Deyrmanci dedi:

‘Ne var?’

‘Valla benim gamum acıhıp, benim garnımı doyor.’

‘Peki, gel’, diyi deyrmanci. Birez deyrmanın arhasında un mun verdi, bu çıgdi, getdi. (Kurt ile Tilkinin Üzüm Yemesi s. 216).

“Yahu sen geçemezsen ama ben çoh iyi yüzme bilirim. Ben seni geçiririm, gardaşlıh ne gün içindir? Sen benim sırtıma dolanırsın, başını salınırsın boynoma, ben seni garşı terefe geçiririm.” (Tilki ile Yılanın Arkadaşlığı s. 219).

“Fatma Teze, Fatma Teze! Menim bu dikenî eyağırından çıkar, eyağırni çoh incindi, uçamiyam.’

‘Eee, garga, ge otor çtharım.’

Garga geli otori. Valla Fatma Teze oyana, bu yana, tikani çihari.” (Ayağına Diken Batan Karga s. 232).

Ekmeğinden başka bir şeyi olmayan Sado’nun aç tilkiyle ekmeğini paylaşıp ona yardım etmesi üzerine tilkinin yapılan bu iyilik karşısında Sado’ya büyük bir iyilik yaparak hayatını kurtardığı anlatılır. Masalın sonunda Sado tilkinin yaptığı yardımı unutmuş olsa da tilki ona yapılan en küçük yardımın bile farkında olup ona göre davranır. “Bereber epey bi zaman geçirmişler; tülki buna argadaş

olmuş. Bir gün demiş ki:”Bu deyrmanci bu geder mana iyılıh etdi, buna belki bi faydam tohonor. Men bu iyılığın altınnan gahum. Men bir gün şehire doğru gidecam, bi bahum, belki bi şeyler becerim”, demiş.” (Tilki ile Değirmenci Sado s. 239).

“(...) Yahu, men bunnari sınıyacam. Bahım men bu geder bu Rıza Ağa’ya eyilih etdim, bu Sado eceba benim eyiliğimi bilir mi?”

“Bi padişah varmış... Çoh zenginrniş... Bi çeşme yaptırmış. Bu çeşmenin bi gözönnen yağ, bi gözönnen de bal agimiş. Fekirler doldorop götürimişler.

“İhdiyar söyle, Allah büyükdür. Derdini söylemiyen derman bulamaz. Belki bizden bi çare olur.” (Hıyarlar Kızı s. 256).

“Gendi yiyeceyini ayırır, geri kalanını da gardaşı Mehmet’e göndermiş.” (Canpolat s. 286).

(...) Adam acmış. Otoriyor, bununla bereber ekmek yiyor. İbrahim gagıyor, süt sağıyor. Buadama süt ikram ediyor.” (İbrahim’in Üç Köpeği s. 494).

“Sen bana bu iyiliği yaptın, ben de sana bi gün eyiliği yapmah isderem.” (İyilik Et İyilik Bul s. 506).

“Vay Ana! Sen şimdi köpek gibi ulamağa başladın? Belli ki çok acıpsan sen diyi, çihari getirdiği ekmeği köpeğe veri.” (Mirza ile Şirin s. 512).

“Oğlom, ahşama geder bunnara yem, su verdım. İşde bele mennen vazgeçmiyiler. Gelininin yaptığıni söylememiş. Acımış gelinine.” (Bezirgânın Anası ile Karısı s. 545).

Mutluluk

“Babalari da oğollannın hesretından beli bükülmüş, sakallari dizlerine tökölmiş. anasi da aynı şekilde. Duyar duymaz fazlasiyle sevüniyorlar. Dünyalar onnarın olmuş gibi. Vezir, vüzera sesleniyorlar. Bunnarın gırh gün, gırh gece davullari çalını, pilavlar yiyili. Bunnarın düyünneri yapılı. Gırh baciyi oğlannara nikahliylar tek tek.” (Canpolat s. 286).

Dürüstlük

Masalda gerçek arkadaşlığın nasıl olması gerektiğine vurgu yaparak dürüstlük değerine vurgu yapılır. Masalın sonunda yılanın tilkiye ihaneti üzerine tilki onu cezalandırarak “Yılanın boynoni sıhior, sıhior, sononda yilani öldöriyor. Ondan sora yilani guyruğundan tutiyor, yilani düm düz düzeltiyor gumsalın üzerinde, diyor: ‘Argadaş dediyin işde bele düm düz olmalıdır.’” (Tilki ile Yılanın Arkadaşlığı s. 219).

“Olor, olmaz... Tabi söz sözdör; bu sefer gaplumbağa mini tülkinin sırtına, tülki oni geçiri garşıya.” (Karga Tilki ve Kaplumbağa s. 223).

Masalda kardeşlerine ihanet eden iki kardeşin dürüstçe davranmadıkları için mutlu olamadıkları ve babalarının onları cezalandırması anlatılır: “Siz bu

işi niye bele yaptız? Demediniz mi, biz gendımız vurduh devî? Gitdih, gızı oradan aldih demediniz mi? Oğlannar artih gonoşmıyorlar. Padşah oğlannari cezalandırıyor, düğünü de yeniden başlatıyor.” (Padişahın Oğlu Mirza Mehmet s. 386).

“Bunun tılsımı budur, ne günah işlemişseniz, oni dürüst diyecagsız ki, duvam size geçerli olsan.” (İffetini Koruyan Kadın s. 40).

“Söz, namus sözi.

(...) Evet, oğlom, ben söz vermişim, sözörmnen de caymam.” (İyilik Et İyilik Bul s. 506).

“Adam elindeki yaş çubuhnan ele her birine guvvetli birer tene vuranda hepsi tekrar insan olmuşlar. Fatma da verdiği söz üzerine o adamnan evlenmiş.

“Hoca, küpün içinnen yedi tene altun ali, gerisini de yerine bırahi Gine köpeye: ‘Menim hekkını budur’ diyi, çıhi gidi.” (Fatma ile Yedi Kardeşi s. 517).

“(...) ‘Yoh. Seni gidecam, şikayat edecam.’ Gahi gidi garagola. Polislere diyi: ‘Efendim, Vallah benim garim getmiş, bi fekir adamın altunnarını çalmış, almış getirmiş.’” (Deli Hoca s. 551).

Sorumluluk

“Garga gidi, otori; özöne ‘düt düt’ çali, diyi:

‘Tikenı verdım ekmek aldım,

Ekmeği verdım, goyon aldım,

Gelini verdım, düdüğü aldım’ diyi. Sonra vuri yere düdüğü, gırı. Çıhi, gidi işine.” (Ayağına Diken Batan Karga s. 232).

“Tamam, ana, madem sen isdiyisen, babam da isdemiş, ben babamın vesiyetini yerme getirecam.” (İyilik Et İyilik Bul s. 506).

Alçakgönüllülük

“Gidiler padişahı devet ediler. Padişah da alçah gönöllölöh edi, esgerinen, leşgerinen, çıhi geli.” (Açıl Sofram s. 347).

Masalda kızına âşık olan çobanı hor görüp dışlayan padişahın daha sonradan zenginleşen çobana kızını vermek istemesi üzerine alçakgönüllü olmak gerektiğinin mesajı verilir. *“Ya padişahım! Gader bozolmaz, insannar azmaz, şeref yerine gelmez. Men senin o çirkin çobanını. Men sana anami gönderdım gızını ver diye, sen meni cevheri getireyım diye güneşe gönderdın. İşde men de oyum. Cevherleri getirdım, ama Cenab-i Allah da senün gızını gederini mana yazmışdır. Venrsen gızını gabul ediyorum.”* (Padişahın Kızına Âşık Olan Çoban s. 400).

Birlik

“Vahdiyle bi tilkiyle, bi yılan argadaş olurlar. Bunların ancag yedikleri ayrı gidermiş. O geder birbirlerini severler ki ...” (Tilki ile Yılanın Arkadaşlığı s. 219).

“Garga gardaş, mennen sen bunnan sora devamlı gardaş olah. Gündüz ne bulduhsa bereber, eşit bölöşah.” (Karga Tilki ve Kaplumbağa s. 223).

“Vennedi vennedi, hoş biz ölmüşh? Gelsin menim yanına. Get sele gelsin, ona da Allah böyökdör. Hoş biz gardaşımızı atacak? Yoh, atamayız.” (Sihirli Yüzük s. 458).

“O zamannar bütün memleketlerin padişahlari toplanırmiş. Bi araya gelip gonoşorlarrnış. Dost olurlarmış. Gine toplanrrişlar.” (İyilik Et İyilik Bul s. 506).

II. Van Efsanelerinde Toplumsal Değerlerin Aktarımı

“Boratav, efsaneyi, “...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 (1992: 106)” şeklinde tanımlamaktadır. Bu anlamda “efsanelere inanma” olgusuna özellikle dikkat çekilmiştir. Efsanelerdeki bu inanma olgusundan kaynaklı olarak anlatan da dinleyende efsaneyi bir ön kabulle kabullenmektedir. Bu sebeple de efsane metinlerinde ki değerler aktarımı daha kalıcı hâle gelmektedir.

Van efsanelerini incelediğimizde saygı (5), sevgi (2), mutluluk (1), dürüstlük (1), sorumluluk (1), alçakgönüllülük (1) ve barış (birlik beraberlik) (3) olmak üzere 14 adet efsanenin toplumsal değerleri aktardığı tespit edilmiştir. Değer aktarımı sağlayan efsaneler şu şekildedir:

Saygı

“Babasının bu tavrı kızın da işine geliyormuş. Çünkü kızın da gönlünü kaptırdığı biri varmış. Babasına olan saygısından ona bile söyleyemiyormuş.” (Beyazdağ ve Gelin Vadisi s. 94).

“Genç Sofu Baba içeri girer. Şeyhin elini, eteğini öpüp, sıcak helvayı önüne bırakır.” (Sofu Baba 4 s. 149).

“Kara Şeyh, ilmi, irfanı ile çevrede sevilip sayılan bir kişidir.” (Kara Şeyh s. 160).

“Molla Kasım, adını verdiği köyde imamlık yapan, çevrede sevilip sayılan, sözüne özüne güvenilen bir zattır.” (Kara Şeyh s. 161).

“Mehmet Çelebi’nin toprağa sapladığı kuru sopa, büyük bir ağaca dönüşmüştür. Mehmet Çelebi’nin bu kerametini Erciş’te duymayan kalmamış. O günden sonra Çoban Mehmet, herkesin hürmet ettiği, saygı gösterdiği Mehmet Çelebi olmuş.” (Çelebiocağı I s. 169).

Barış

“Artos Baba’nın bu işe canı sıkılmış, kavgaya tutuşan bu iki yeli barıştırmak istemiş. Haber salmış, gelsinler, barışsınlar demiş.” (Artos Dağı s.82).

“Uzun yıllar barış içinde yaşayan bu insanlar arasında, bir gün derenin suyunu kullanma hususunda anlaşamazlık çıkmış.” (Kanlı Dere s. 137).

“Haydar Bey’e elçi gönderilerek, köye dokunulmayacağına söz verilir.” (Haydarbey s.166).

Sevgi

“Yukarıdaki ağaçta yanan bir ışığın aşağıya, aşağıdaki ağaçta yanan ışığın da yukarıya doğru gidip gelmesi, iki kardeşin birbirlerine olan muhabbeti ile izah edilir.” (Bacı-Kardeş I s. 163).

“Hanımını kaybeden tüccar bütün sevgisini kızına verir.”(Sözünde Durmayan Kız s. 292).

Sorumluluk

“Görevin kendisine verilmesine son derece sevinen Sofu Baba, hemen atına biner, çok kısa sürede Ereğ Dağı’na varır.” (Sofu Baba V s. 149).

Alçakgönüllülük

“Dünya malında, parada pulda gözü olmayan bu adam, kendisini ziyarete gelenlerin getirdikleri hediyelere dokunmaz, onları muhtaç olanlara dağıtır.” (Erçek Gölü II s. 119).

Dürüstlük

“Güzel huyu ve dürüstlüğü dolayısıyla, köy halkı ve ailesi tarafından çok sevilmiştir.” (Gelin Taşı I s. 266).

Mutluluk

“Karadağ yakınlarında bir köyde bir bey varmış. Bu beyin dünyalar güzeli bir kızı varmış. Kızı ve hanımıyla mutlu bir hayat sürüyorlarmış. Gel zaman git zaman, derken ailenin mutluluğu hanımın ölümüyle büyük bir üzüntüye dönüşmüş.” (Karadağ s. 90).

III. Van Menkıbelerinde Toplumsal Değerlerin Aktarımı

Menkıbeler, efsanelerin bir alt dalı olarak kabul edilmektedir ve bu bağlamda dini içerikli efsanler olarak da tanımlanmaktadırlar.*

Menkıbe sözlüklerde, “din büyüklerinin veya tarihe geçmiş ünlü kimselerin yaşamları ve olağanüstü davranışlarıyla ilgili hikâye” (TDK 2005: 1369); “çoğu

* Menkıbelerde tespit edilen değerler efsane başlığı altında da incelenebilirdi fakat Van menkıbeleri ile ilgili müstakil bir çalışma olmuş olmasından dolayı ayrı bir başlık altında incelendi.

tanınmış veya tarihe geçmiş kimselerin ahvâline âit fıkralar, hikâyeler.” (Develioğlu 2003: 615) şeklinde tanımlanmaktadır. Menkıbelerin amacı da “velilerin kerametlerinin, hikmetli sözlerinin, hallerinin ve yaşayışlarının anlatıldığı eserler olup gaye dinleyenlerde aşk uyandırmak, kalplerde çerağ yakmaktır.” (Cebecioğlu 2004: 426) şeklinde ifade edilmektedir. Menkıbelerin ve dinî anlatıların, insanlara aktarılmasındaki temel felsefe, insanları düşünceye yöneltmek ve onunla yaşantısına yön vermesini sağlamaktır (Ocak 2010: 36).

Van menkıbelerini incelediğimizde saygı (2), sevgi (3), yardımseverlik (3), dürüstlük (1), sorumluluk (1), vatanseverlik (3), misafirperverlik (1), çalışkanlık (1) ve dostluk (1) olmak üzere 16 adet menkıbenin toplumsal değerleri aktardığı tespit edilmiştir. Değer aktarımı sağlayan menkıbeler şu şekildedir;

Sevgi

“... Aynı sene mevsim kış idi. Genç âşık Fehim yerinde duramıyordu. Aşktan sararıp solmuş, kimseye bakmaz, sokağa çıkmaz bir sofı olmuştur. Ve hayatının sonuna kadar Sofu Baba diye anılmıştır. Şimdi mezarı Van’da olup. Sofu Baba diye ziyaret edilir” (Sofu Baba s. 30).

“Seyit Fehim Hazretleri’nin Van’ı ziyaret ettikleri bir gün, ismi Fehim olan işe yaramaz bir genç, yaz günü Şeyh’e bir tabak dolusu kar getirir. Şeyh, gence ismini sorar. Genç de isminin Fehim olduğunu söyler. Şeyh, gence dikkatli bir nazarla bakar ve ardından:

‘İsimlerimiz aynı, cisimlerimiz niye ayrı olsun’ buyurur. O anda genç Fehim’e bir haller olur, ağlamaya başlar. Gönlü muhabbet ve cezbe ile dolar. Şeyh’in Van’ı her ziyaret edişinde yanından hiç ayrılmaz. Van’da Sofu Baba olarak bilinen velinin, işte bu Fehim olduğu rivayet edilir.” (Seyit Fehim Arvasi III s. 205-206)

“Malazgirt Savaşı’nın yapıldığı yıllarda, Erciş’e doğru ilerleyen düşman askerleri yolda biri kız, diğeri erkek iki Türk görünce hemen peşlerine düşerler. Bacı kardeş olan bu iki genç kayalıklara doğru kaçmaya başlarlar. Kız kardeş hızlı koşamadığı için kayalıklara varmadan vurulur. Erkek kardeş kaçmaya devam eder. Ancak fazla kaçamaz; O da kayalıklarda şehit düşer. Kayalıklardan aşağıya doğru süzülen kanı birdenbire coşkun bir pınara dönüşür. İki kardeşin şehit düştükleri yerlerde birer ağaç biter.

Biri etekte, diğeri tepede olan bu iki ağacın, birbirlerini çok seven bu iki kardeş olduğuna inanılmaktadır. İki kardeşin birbirlerine olan bu muhabbeti, şehit düşmelerinden sonra da devam eder.

O günden sonra, her Cuma sabahı, sabah ezanı okunurken iki ağacın tepesinde parlak bir ışık meydana gelir. Yukarıdaki ağaçta yanan bir ışığın aşağıya, aşağıdaki ağaçta yanan ışığın da yukarıya doğru gidip gelmesi, iki kardeşin birbirlerine olan muhabbeti ile izah edilir.” (Bacı-Kardeş I s. 188)

Dürüstlük

“Pir Yusuf hastalanır. Öleceğini anlayınca, yakınlarına defnedileceği yeri vasiyet eder. Ancak, vasiyet ettiği yer, bir gayrimüslime ait ekili arpa tarlasıdır.

Pir Yusuf un yakınları ve köylüler bu adama giderek durumu anlatırlar. Ancak adam, tarlasını vermek istemez. Israr edilmesi üzerine de: “Tarlam şu anda arpa ekilidir ve ekinler de henüz yetişmemiştir. Eğer Pir Yusuf sizin söylediğiniz gibi ermiş bir kişi ise, arpamı biçilecek duruma getirsin, ben de tarlamı o zaman seve seve vereyim, hem de Müslüman olayım’ der.

O gece Pir Yusuf vefat eder. Köylüler ne yapacaklarını bilemezler. Bir tarafta Pir Yusuf un vasiyeti, bir tarafta tarla sahibi.

Sabah olunca köy fevkalâde bir haberle çalkalanır. Gayrimüslimin tarlasındaki arpalar biçilecek duruma gelmiştir. Adam sözünde durur ve tarlayı bağışlar. Pir Yusuf tarlaya defnedilir. Tarla sahibi de Müslüman olur.” (Pir Yusuf II s. 196-197).

Misafirperverlik

“Sürüm şu anda uzakta, şimdi ben bu sevgili misafirlerime ne yedirip içireceğim?” der.

Hasan Ağa’nın sıkıntısını hisseden Şeyh, abdest bahanesiyle dışarı çıkar, Hasan Ağa’ya:

“Şu ayağı kırılmış keçiye kes, kâfidir” der.

Haşan Ağa: “Efendim, bu keçi ancak on kişiyi doyurur” deyince

Şeyh: ‘Kes yetişir, artar bile’ karşılığını verir.

Keçi kesilir, pişirilir. Etinden bütün misafirler, bütün köy halkı yer, et yine de artar. On gün boyunca, bu kalabalık topluluk eti yemekle bitiremezler.” (Seyit Fehim Arvasi II s. 205).

Vatanseverlik

“Allah’ın sevgili kullarından biri, savaş sırasında düşman askerlerinden kaçarken bir mağaraya sığınır. Düşman askerleri mağaraya girdiğini görürler.

Mağaraya giren düşman askerleri, gizli bir güç tarafından öldürülür. Bir süre mağarada kalan bu kişi, mağaradan çıktığında, dışarıda bekleyen diğer askerler tarafından şehit edilir. Kanı, mağara girişine bulanır.

Bugün de mağara girişinde görülen kan izlerinin, bu şehidin kanı olduğuna inanılmaktadır.” (Cin Mağarası s. 209-210).

“Mir Hasan-ı Veli, hacca gider. Hacda karşılaştığı fakir adam, parası olmadığı için memleketine dönemediğini söyler. Mir Haşan adama: “Ayaklarımın üstüne çık ve gözlerini yum” der. Mir Hasan, ayaklarının üzerine çıkan adamı kuvvetle fırlatır. Adam gözlerini açtığında kendisini köyünde bulur.” (Mir Hasan Veli I s. 138).

“Gevaş ilçesi Merkez bucağına bağlı Dokuzağaç köyünde yaşayan birisi hacca gider. Hacda iken parası tükenen köylü, bir türlü memleketine geri dönemez. Gün geçtikçe daha da perişan olur.

Köylü bir gün, yine yol kenarına oturmuş, kara kara düşünürken yoldan bir atlı geçmektedir. Önünden geçen atlıyı tanır. Bu, köylüsü Çoban Abdurrahman’dır. Çoban Abdurrahman’ı görünce, memleketini, çoluk çocuğunu görmüş gibi çok sevinir. Atlının peşinden koşarak:

“Abdurrahman, Abdurrahman!” diye seslenir. Çoban Abdurrahman sese doğru döner. O da köylüsünü tanır. Sarılıp kucaklaşırlar. Köylüsünün yaşadıklarını öğrenen Abdurrahman çok üzülür. Köylüsüne: “Terkime bin ve gözlerini kapa. Ben aç demeden de açma” der.

Köylü, Çoban Abdurrahman’ın tergisine biner. Söylendiği gibi gözlerini kapar. Aradan bir dakika geçer, geçmez Çoban Abdurrahman köylüsüne: “Gözlerini açabilirsin” der.

Gözlerini açan köylü, kendisini köyünde bulur. Sevinçten hüngür hüngür ağlamaya başlar. Abdurrahman’ın eline ayağına sarılır, öper, öper. Çoban Abdurrahman köylüye: “Ben ölmeden sırrımı kimseye söylemeyeceksin” der. Aradan yıllar geçer; hiç kimse köylünün hacdan nasıl döndüğünü öğrenemez. Ta ki, Çoban Abdurrahman vefat edene kadar.

Çoban Abdurrahman vefat edince, köylü de içine sığdıramadığı bu sırrı herkese anlatır. Çoban Abdurrahman, köyün en güzel yerine defnedilir. 0 güne kadar Çoban Abdurrahman olarak bilinen bu kişi, o günden sonra Şeyh Molla Abdurrahman Kutub olur.” (Şeyh Molla Abdurrahman Kutub s. 194-195).

Yardımlaşma

“...Yatıra getirilen çöreklerin ya da başka yiyeceklerin teberik (teberrük) olduğuna inanılır. Geri götürülen yiyecekler, küçük küçük parçalar halinde teberrük niyetine sıkıntısı, hastalığı olan eşe dosta dağıtılır. Bu teberrükleri niyet tutarak yiyenlerin niyetlerinin gerçekleşeceğine inanılır.” (Seyit Mehmet Hanifi s. 56).

“Van’da fırıncılık yapan Ahmet adında biri, bir sohbet esnasında: “Hep Allah’a yalvarıyorum, Allah bana Şeyh Sadi Şirazî’yi göstersiz, isterse o anda canımı alsın” demiş.

Gel zaman, git zaman, günün birinde Şeyh Sadi Şirazî Van’a gelmiş. Tesadüfen mi, yoksa isteyerek mi bilinmez, ekmek almak için bizim Fırıncı Ahmet’in fırınına gelmiş. O sırada fırında bulunanlardan biri Şeyh Sadi’yi tanımış. Fırıncı Ahmet’e: “Bak işte görmek istediğin, beklediğin Şeyh Sadi Şirazî ayağına kadar geldi.” demiş.

Fırıncı Ahmet’in gözleri Şeyh Sadi’ye takılıp kalmış. Bir an olsun gözlerini Sadi Şirazî’den ayıramamış. Eli ayağı çözülmüş, yüzünde tarifi imkânsız bir hu-

zur ifadesi belirmiş. Bir iki dakika bu şekilde kaldıktan sonra olduğu yere yığılıp kalmış. Yüzündeki huzur ifadesi eksilmeden ruhunu teslim etmiş. Olaya şahit olanlar, Fırcıncıyı Şeyh Sadi öldürdü demişler.

Şeyh Sadi zindana atılmış. Bir sene boyunca sorgusuz sualsiz zindanda kalmış. Molla Kasım, adını verdiği köyde imamlık yapan, çevrede sevilip sayılan, sözüne özüne güvenilen bir zattır. Sadi Şirazi'nin zindanda olduğunu duyar duymaz Van'a gelmiş. Üç külçe altın karşılığında Şeyh Sadi'yi zindandan kurtarıp köyüne götürmüş, ardından da kızıyla evlendirmiş.

Sadi Şirazi'nin bu evlilikten bir erkek çocuğu olmuş. Ancak, Sadi Şirazi'nin karısı, Molla Kasım gibi bir babanın kızı olmasına rağmen oldukça geçimsiz, huysuz bir kadınıymış. Sadi Şirazi, karısının her fırsatta: "Babam seni parayla satın aldı" sözlerine daha fazla dayanamamış, evini, çoluk çocuğunu bırakarak uzaklara gitmeye karar vermiş ve şeceresini bildiren bir madalyayı oğlunun boynuna asarak köyü terk etmiş. O günden sonra Sadi Şirazi'yi bir daha gören olmamış.

Sadi Şirazi'nin oğlu büyümüş, iyi bir tahsil görmüş, ilim ve irfanda babasını da dedesi Molla Kasım'ı da geçmiş. Hayattayken kerametlerine şahit olunmuş. En önemli kerametinin, gelecekte olacakları haber vermesi olduğu söylenir. Esmer tenli olmasından dolayı Kara Şeyh lâkabıyla tanınır." (Kara Şeyh s. 178-179).

"... İran ordusu köye yaklaşırken, köyün önünden akan Deliçay, birdenbire yükselir, kabarır, bütün köprüler yıkılır. Geniş bir alan su altında kalır. Şah Abbas ordusuyla beraber yükselen sular arasında mahsur kalırlar. Bu felaketten kendi imkânlarıyla kurtulmaları mümkün değildir.

Sorulur, soruşturulur ve bu hadisenin, saldıracakları köyde yaşayan Haydar Bey'in kerameti olduğu öğrenilir. Tek çare kalmıştır; Haydar Bey'den yardım istemek.

Haydar Bey'e elçi gönderilerek, köye dokunulmayacağına söz verilir. Haydar Bey'in kerameti ile sular çekilir, yollar açılır. Şah ve ordusu köye zarar vermeden yollarına devam ederler." (Hayderbey II s. 184).

Dostluk

"Yaz aylarında bile güç aşılan dağ yolunda güçlkle ilerlerken birdenbire karşısında ak saçlı, aksakallı, nur yüzlü bir adam peyldah olur. Adam Sofu Baba'ya:

Fehim, aç isen yemek vereyim, nereye gidiyorsan söyle oraya götürüyüm" der. Genç Sofu Baba, adamın söylediklerini hiç duymamış gibi yoluna devam eder. Arvas Köyü'nde akşam ezanı okunmaktadır. Cemaat camide toplanır, Şeyhi beklerler.

Şeyh Fehim Hazretleri, camiye girer, ancak mihraba geçmez. Gözü kapıda bekler. Cemaat, Şeyhin bu hareketindeki hikmeti düşünürken, cemaatin merakını anlayan Şeyh:

‘Bir yolcumuz geliyor, kendisi farkında değil ama neredeyse donacak.’

Biraz sonra kapı açılır, Genç Sofu Baba içeri girer. Şeyhin elini, eteğini öpüp, sıcak helvayı önüne bırakır.

Şeyh Fehim Hazretleri sorar: ‘Yolda karşına çıkıp sana yardım etmek isteyeniyi tanıdın mı? O Hızır Aleyhisselâmdı. Niçin yardım istemedin?’

‘Tanıdım efendim, size selâmı var. Ancak o anda sizinle öyle bir huzurda idim ki, Hızır Aleyhisselâm’la konuşmada bir fayda görmedim. Ben O’na güvenerek değil, sizin aşkınıza tutunarak yola çıkmıştım’ der.” (Sofu Baba IV s. 166-167).

Çalışkanlık

“Zübeyt, köy ağasının yanında çalışan bir kişidir. Ağanın adamları içerisinde işine en sadık olanı Zübeyt’tir. Ağa da, ağanın hanımı da Zübeyt’i çok severler. Ağa, hac farızasını yerine getirmek üzere Hicaz’a gider. Aradan epeyce zaman geçer. Evdekiler ağayı özlemeye başlarlar.

Bir gün, ağanın hanımı ocağın başına geçmiş hem murtuğa yapıyor hem de gözlerini uzak noktalara dikmiş, içinden: “Keşke ağa burada olsaydı da yeseydi. O murtuğayı çok severdi” diye düşünüyormuş.

Uzaktan hanımını seyreden Zübeyt, kadının içinden geçenleri okur. Ona doğru yaklaşır. Hanım da Zübeyt’in kendisine doğru yaklaştığını görünce:

“Herhalde kokuyu aldı, canı çekti” diyerek, ocaktaki murtuğadan bir tabak doldurur ve Zübeyt’e verir. Murtuğa dolu tabağı alan Zübeyt, yüzünü Hicaz’a doğru döner. Bir iki adım atar, ne olduğunu anlayamadan kendisini Hicaz’da, ağasının karşısında bulur. Buğusu tüten murtuğayı ağanın önüne bırakır, hiçbir şey söylemeden geri döner.

Aradan belli bir zaman geçtikten sonra ağanın hacdan dönüş günü gelir. Ağayı karşılamak için toplananlar arasında Zübeyt de vardır. Herkes heyecanla ağayı beklemektedir.

Ağa, hanımıyla karşılaşır karşılaşmaz, heybesinden Zübeyt’in kendisine yemek getirdiği tabağı çıkarır ve karısına uzatarak: “Zübeytle gönderdiğin murtuğa çok güzel olmuştu, eline sağlık” der. Sonra da, elini öpmeğe gelenlere Zübeyti göstererek:

“Asıl hacı odur, onun elini öpün” der, sırrı ortaya çıkan Zübeyt, bulunduğu yere yığılır, ruhunu teslim eder. Öldüğü yere defnedilir.” (Sultan Hacı Zübeyt s. 198-199).

Sorumluluk

“Erciş Gökoğlan köyünde yaşayan şeyhin erkek evladı yoktur. Sadece bir kızı vardır. Tek başına, kimsenin yardımı olmadan kendisine ev yapmaya çalışan babasını gören genç kız çok üzülür. Bu üzüntü içerisinde ellerini kaldırarak Allah’a yalvarır:

“Allah’ım, erkek olmadığımından babama yardım edemiyorum. Bari beni evin içinde bir direk yap da eve bu şekilde destek olayım” der.

Duası kabul edilir ve genç kız olduğu yerde bir direğe dönüşür. O günden sonra da o mekân ve o direk, özellikle çocuğu ol-mayan kadınların ziyaret ettiği bir yer olur.” (Beyaz Direk s. 192).

Saygı

“Konya’dan göçüp Erciş Çelebibağı’na yerleşen Mehmet Çelebi, geçimini çobanlık yaparak kazanırmış. Her sabah erkenden kalkar, kapı kapı dolaşarak hayvanları toplar, çayırılığa götürürmüş.

Bir gün, küçük kardeşi de kendisiyle gelmek ister. Havanın çok sıcak olduğunu, güneşin altında dayanamayacağını söylese de kardeşini ikna edemez. İki kardeş hayvanları önlerine katıp çayırılığın yolunu tutarlar.

Öğlene doğru hava daha da ısınır. Öğlen güneşinin altında durmak mümkün değildir. Küçük kardeş daha fazla dayanamaz ve: ‘Ağabey, çok sıcak, dayanamıyorum’ der.

Mehmet Çelebi, elindeki kuru sopayı toprağa saplar, sarığını da sopanın üzerine atarak, kardeşine gölgelik yapmaya çalışır. Küçük kardeş, bu sunî gölgeliğin altına uykuya dalar. Mehmet Çelebi de hayvanların başına döner.

Bir iki saat sonra uyanan küçük kardeş, kendisini yemyeşil, büyük bir ağacın altında bulur. Mehmet Çelebi’nin toprağa saptığı kuru sopa büyük bir ağaca dönüşmüştür.

Mehmet Çelebi’nin bu kerametini Erciş’te duymayan kalmaz. Artık Çoban Mehmet, herkesin hürmet ettiği, saygı gösterdiği bir ermiştir. Vefat ettiğinde bu ağacın altına defnedilir. Üzerine de güzel bir türbe yapılır.” (Çelebiocağı s. 186).

“Zihni Baba, Erciş Çelebibağı’nda yaşayan, herkes tarafından tanınan, saygı duyulan, kendi halinde bir kişidir. Birtakım fevkalâdelikler gösterdiğinden bahsedilir. Meselâ, evinde olduğu kesin olarak bilinirken, Zihni Baba’yı dışarıda görenler olurmuş.

Bir gün, Zihni Baba’yı konuşan komşuları, onun bu işi nasıl yaptığını öğrenmeye kara verirler. Bir iki kişi görevlendirilir. Bunlar, evin önünde bekleyecekler, Zihni Baha’nın giriş çıkışını kontrol altına alacaklardır. İki gözcü, Zihni Baha’nın evine girip, kapısını da kapattığını gördükten sonra beklemeye başlarlar. Ancak bu bekleyiş, çok uzun sürer. Zihni Baba günlerce dışarı çıkmaz. Endişelenen komşular kapıyı kırıp içeri girmeye kara verirler Eve girdiklerinde daha da şaşırırlar. Çünkü Zihni Baba evde değildir. Şaşkınlıkları geçmeden birdenbire odanın duvarı ‘şak!’ diye ikiye ayrılır, Zihni Baba içeriye girer. Böylece Zihni Baha’nın gerçekten keramet sahibi olduğuna inanılır.” (Zihni Baba s. 190).

IV. Van Türkülerinde Toplumsal Değerlerin Aktarımı

Boratav, türküyü, düzenleyicisi bilinmeyen, halkın sözlü geleneği içerisinde oluşan ve gelişen, çağdan çağa ve yerden yere içeriğinde olsun, biçiminde olsun değişikliklere uğrayabilen ve her zaman bir ezgiye koşulmuş olarak söylenen şiirler olarak tanımlar (2016: 171). Cahit Öztelli ise türküyü “Halkın iç âlemini yansıtan, beşikten mezara kadar bütün yaşayışını içine alan en dikkate değer edebi mahsuller” (1953: 3) olarak tanımlar.

Diğer anonim türlerin nesir olmasına karşı nazım türünde olan türkülerde de toplumsal değerlere sıkça rastlanır. Diğer türlerden farklı olarak nazım olması ve ezgisi olmasından ve insanların neşeli ve duyusal anlarında daha kolay söylendiği için değer aktarımı konusunda daha işlevseldir.

Van türkülerini incelediğimizde sevgi (13), dürüstlük (4), yardımlaşma (5), çalışkanlık (1), mutluluk (1), sabır (2) ve özgüven (3) olmak üzere 29 adet türkünün toplumsal değerleri aktardığı tespit edilmiştir. Değer aktarımı sağlayan menkıbeler şu şekildedir*;

Sevgi

...

Gel artık sevdiğim gayrı
Mahrum etme gözlerinden
Yüreğimde hasretin var (cano can)
Sızlatıyor ah derinden (s. 2)

...

Bağınıza gireyim
Güllerini dereyim
Gir o yandan bu yandan
(Gel oyandan bu yandan)
Sana canım vereyim (s. 21)

...

Çarpanak'ta bir güzel var
Uzun örük saçları var
Yanağından benleri var
Çenesinde Gamzesi var
Ağam da görsün paşam da görsün
Beğler de görsün ha görsün (s. 68)

* Bu bölümde değerlerin bulunduğu tüm türkülerini vermek yerine sadece birkaç örnek türkü metni verilecektir.

Doğruluk

...

Bahçelerde lâleyim (anam)
Yel vurur pervaneyim
Eller ne derse desin (anam)
Aşığım divaneyim (s. 27)

...

Atım kaçtı ben yoruldum
Düştüml boynuna sarıldım
Kınamayın arkadaşlar
Ben bir yosmaya vuruldum (s.34)

...

Gadife yastığım yoh bala
Odaya bastığım yoh
Kitaba el basayım bala
Senden başka güzel yoh (s. 198)

Sabır

...

Bölük komutanımız Beyazıt Biter
Yeter bu ayrılık yeter canıma yeter
Dört sene askerlik pes! Nasıl biter
Çok yaşa paşam askerinle bin yaşa (s. 190)

...

Yardımlaşma

...

Edremit'in bağları
Ne hoş olur yazları
Edremit'in kızları
Erik toplar yazları (s. 93)

...

Değirmen başı bizim
Kalkın oraya gidek
Dilek dileyek oturak
Mani dizmek söylemek (s. 83)

Mutluluk

Vur davulcu davula
 Kız erkekli kol kola
 Kızlar çeksın zılgıtı
 Düğünde şenlik ola

Çal davulcu bir lorke (Güm Güm Güm)
 Ardından da meyroke (Tey tey tey)
 Zılgıtlarla coşalım (lü lü lü lü)
 Gelmişler bak tebrike

Bu gecedir basalya
 Haydi herkez halaya
 Meşaleler yakılsın
 Gidiyoruz kınaya (s. 120)

Özgüven

Çalın Bayburt çalın sende nem kaldı
 Bayburt kalasında fistanım galdi
 0 fistanlar güzel eder adamı
 Ergen kızlar alsın benim kadamı

Çalın Bayburt çalın sende nem kaldı
 Bayburt kalasında konduram galdi
 0 gondura güzel eder adamı
 Ergen kızlar alsın benim kadamı (s. 67).

Çalışkanlık

Mavi ipek bükeyim
 Uy le le can le le can
 Can gele can gele can
 Yara gömlek dikeyim
 Uy le le can le le can
 Can gele can gele can
 Sevdığım güzel için
 Uy le le can le le can
 Can gele can gele can
 Keklik gibi sekeyim
 Uy le le can le le can
 Can gele can gele can (s. 70)

Sonuç

Van masallarını incelediğimizde saygı (4), sevgi (1), adalet (5), yardımseverlik (10), mutluluk (1), dürüstlük (7), sorumluluk (2), alçakgönüllülük (2) ve barış (birlik beraberlik) (4) olmak üzere 36 adet masalın; Van efsanelerini incelediğimizde saygı (5), sevgi (2), mutluluk (1), dürüstlük (1), sorumluluk (1), alçakgönüllülük (1) ve barış (birlik beraberlik) (3) olmak üzere 14 adet efsanenin; Van menkıbelerini incelediğimizde saygı (2), sevgi (3), yardımseverlik (3), dürüstlük (1), sorumluluk (1), vatanseverlik (3), misafirperverlik (1), çalışkanlık (1) ve dostluk (1) olmak üzere 16 adet menkıbenin; Van türkülerini incelediğimizde sevgi (13), dürüstlük (4), yardımlaşma (5), çalışkanlık (1), mutluluk (1), sabır (2) ve özgüven (3) olmak üzere 29 adet türkünün toplumsal değerleri aktardığı tespit edilmiştir.

Hem nesir hem nazım olarak anonim halk edebiyatı ürünlerinin değerler aktarımı sağlaması son derece önemlidir. Geçmiş yüzyılların ahlaki değerlerinin, dünya ve öte dünya algılarının ve yorumlama biçiminin bir neticesi olarak ortaya çıkan bu toplumsal değerler hem kendi çağını hem de kendisinden sonraki çağları şekillendirmekte ve yönlendirmektedir. Dolayısıyla bir etnopedagoji örneği de olan bu aktarım çok kıymetlidir. Bu kıymetli toplumsal değerlerin aktarımı da bir bakıma toplumsal mirastır.

Toplumsal değerlerin aktarımı ve değer kavramı hususunda, bu değerlerin bazılarının evrensel olduğu, bazılarının ise yerel ve milli kaldığı kabul edilmektedir. Aynı şekilde bazı değerlerin de üretildiği dönemlerde kabul görmeye beraber sonraki çağ ve zamanlarda kısmen kabul görmeme ya da reddedilme gibi durumlarının olduğu başka bir gerçektir.

Toplumun bizatihi kendisinin, özellikle de gençlerin ahlaki değerlerinin korunması, erdemli bir yaşam sürdürebilmesi bu değerlerin toplum içinde canlı bir şekilde yaşanmasına ve yaşatılmasına bağlıdır. Toplumsal değerlerin içinde bulunduğu sözlü halk kültürü ürünlerinin nesilden nesile aktarılması bir bakıma erdemli bir toplumun inşası içinde elzemdir.

Okullar, farklı kurumlar, medya vb. kuruluşlar tarafında da değerler aktarımının yapıldığı ve yapılabileceği bir kabuldür. Fakat değerler aktarımının toplumun bizatihi kendisinin ürettiği ve daha küçük yaştan itibaren aile ve mahalle kültürü içerisinde sözlü halk aktarımı şeklinde yapılması daha elverişli olabilmektedir. Özellikle sözlü halk kültürünün canlı yaşandığı yerlerde değerler aktarımının sonraki nesillere daha kolay ve daha nitelikli bir şekilde aktarıldığı görülmektedir.

Bu bağlamda Van coğrafyasına ait bu anonim halk edebiyatı ürünlerinde tespit edilen toplumsal değerlerin aktarılmasının bu coğrafyada yaşayan insanların ahlak, erdem, dünya ve öte dünya algılarını şekillendirdiği de görülmekte ve gözlemlenebilmektedir.

Kaynakça

- AYDIN, M. (2011). Değerler, İşlevleri ve Ahlak, *Eğitime Bakış Dergisi*, 7(19), 39-45.
- BASCOM, W. (1963). Four Functions of Folklore, *The Journal of American Folklore*, (67), 333-349.
- BİLGİN, N. (1995). *Sosyal Psikolojide Yöntem ve Pratik Çalışmalar*, Sistem Yayıncılık, İstanbul.
- BORATAV, P. N. (1992). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- CEBECİOĞLU, E. (2004). *Tasavvuf Terimleri ve Deyimleri Sözlüğü*, Ağaç Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- ÇINAR, İ. (2018). Atabek Yurdu Etnopedagojisi: Ahıska Örneği, *Turkish Studies Volume 13/4*, Winter 2018, p. 363-386.
- DEVELLİOĞLU, F. (2003). *Osmanlıca - Türkçe Ansiklopedik Lügat*, Aydın Kitapevi, Ankara.
- ELÇİN, Şükrü (2004), *Halk Edebiyatına Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- HALSTEAD, J. M. & TAYLOR, M. J. (2000). Learning And Teaching About Values: A Review Of Recent Research, *Cambridge Journal Of Education*, 30(2), 169-202.
- DAM, H. (2019). Din, Ahlak ve Değer, *Teoriden Pratiğe Değerler Eğitimi*, ed. Mustafa Köylü, Nobel Akademik Yayıncılık, Ankara.
- KASIMOĞLU, H. (2010). *Van Yöresine Ait Türk Halk Masalları*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- MEB. (2018). *Sosyal bilgiler dersi öğretim programı* (İlkokul ve Ortaokul 4, 5, 6 ve 7. Sınıflar). MEB Yayınları.
- OCAK, A. Y. (2010). *Kültür Tarihi Kaynağı Olarak Menâkıbnâmeler (Metodolojik Bir Yaklaşım)*, TTK Yayınları, Ankara.
- OTO, M. M. (2013). *Geçmişten Geleceğe Van Türküleri 1/ Kırık Havalalar*, Mavi Fikirler Medya Prodüksiyon, İstanbul.
- OTO, M. M. *Geçmişten Geleceğe Van Türküleri 2/ Uzun Havalalar*. (Yayımlanmamış Derleme Çalışması).
- ÖNAY, Y. (1995). *Van Masalları Üzerine Bir Araştırma*, Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Yayımlanmamış doktora tezi).
- ÖNAY, Y. (2018). *Van Efsaneleri*, Van Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- ÖNAY, Y. (2018). *Van Yatırları ve Menkıbeleri*, Van Büyükşehir Belediyesi Yayınları.
- ÖZTELLİ, C. (1953). *Halk Türküleri*, Varlık Yayınları, İstanbul.
- KAYMAKCAN, R. (2010). Değer Kavramı ve Gençlerin Dini Değerleri, *Eğitime Bakış Dergisi*, 6/18.
- SARİKAYA, B. & AYDENİZ, S. (2021). Van Yöresine Ait Halk Masallarının Değer Aktarımı Açısından İncelenmesi, *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, S. Van Özel Sayısı.
- SUSAR KIRMIZI, F. (2014). 4. Sınıf Türkçe Ders Kitabı Metinlerinde Yer Alan Değerler, *Değerler Eğitimi Dergisi*, Cilt 12, No. 27, 217-259.
- Türkçe Sözlük, TDK Yayınları, Ankara 2005.
- YAPICI, A. & KUTLU, M. O. & BİLİCAN, F. I. (2012). Öğretmen Adaylarının Değer Yönelimleri, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(42), 129-151.

TÜRK EDEBİYATINDA HIZIR'LA YOLDAŞLIK

*Harun Dikkaya**

Giriş

Hızır kelimesi sözlükte; içenlere ölümsüzlük veren âb-ı hayâtı içmiş bulunan ve zor durumda kalanın zaman yardımına gelen meşhur peygamber (Devellioğlu, 1970: 426), hayât-ı sermediye nâil olan İlyas Peygamber'in lakabı (Sâmî, 1985: 505) olarak zikredilmektedir. Hızır, Türk toplumunda önemli bir kişi olarak kabul edilmektedir. İslâm öncesi Türk toplumunda Hızır'a atfedilen vasıflara haiz “Gök Sakallı”, “Ak Sakallı” olarak isimlendirilen ve Şamanist Altay ile Sibirya masallarında görülen bazı efsanevî karakterler yer almaktadır (Ögel, 2010: 87). İslâm sonrası Türk toplumunda varlığı ve etkisi geniş bir alanda görülen bir Hızır kimliği ortaya çıkmıştır. Bu Hızır kimliğinin ve mahiyetinin şekillenmesinde belirleyici temel kaynaklar Kur'an ve hadislerdir.

Kuran'da Kehf Sûresi'nin 60-82. ayetlerinde Hızır ile Hz. Musa'nın karşılaşmasından ve içerisinde birtakım hadiselerin gerçekleştiği yolculuktan bahsedilir. Bu yolculukta, karşılaştıkları hadiseleri ilk başta garipseyen Hz. Musa'ya Hızır, bu hadiselerin içyüzünü anlatmaktadır. Kuran'da Hızır hakkında bu kısada anlatılanlar haricinde başka bir bilgi mevcut değildir. Hadis kaynaklarında Hızır hakkında, Kehf Sûresi'nde geçen kıssanın teferruatına ait bazı bilgilerle bu bilgilerin biraz daha genişletilmiş şekilleri yer almaktadır (Ocak, 1990: 47). Örneğin, Kehf Sûresi'nde Hızır için “kullarımızdan bir kul” ifadesi kullanılırken, hadis kaynaklarında “Hızır” ismi doğrudan bildirilmiştir. Tefsir kitaplarında, Kuran ve hadis kaynaklarında yer alan mevcut bilgilerin tekrarı yapılmış; bu bilgiler haricinde ayrıca Hızır'ın ismi, lakabı, soyu, hayatta olup olmadığı ile alakalı

* Dr., Türkçe Öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı, restoramba@gmail.com, Orcid: 0000-0002-7317-9553.

mevzular zikredilmiştir (Sayın, 2009: 14). Bu konular yorumlanırken her müfessir, hadiseleri kendi meslekî eğilimine ve ilmî noktada yetiştirdiği şartlara göre değerlendirmiştir. Kimisi yalnızca sahih hadisleri nakletmekle yetinmiş, kimisi ise bu konuya tasavvufî bakış açısıyla açıklık getirmeye çalışmıştır. Ancak büyük bir kısmı -öncelikle ehl-i kitap olmak üzere- yerel rivayetleri, inanç ve efsaneleri dikkate alarak bu konuyu izah etme yoluna gitmiştir (Ocak, 1990: 24).

Hızır'la ilgili Kuran ve hadis kaynaklarında yer alan bilgiler, Hızır'ın kimliğine ait bilgilerden ziyade vazifesiyle alakalıdır. Bunun için Hızır'ın vasıfları, peygamberliği, ebediyen yaşayıp yaşamadığı hakkındaki bilgiler merak edilir olmuş; bu mevzularda zaman içerisinde birtakım sorular ve tartışmalar ortaya çıkmıştır. Bu tartışmaların ilki Hızır'ın peygamber mi, veli mi yoksa melek mi olduğuyla ilgilidir (Ocak, 1990: 64). Hızır'ı peygamber olarak kabul edenler, Kehf Sûresi'nde geçen Hz. Musa ile Hızır arasında cereyan eden olaylara dikkat çekerek, Hızır'a Allah tarafından rahmet ve ilim verilmesini, Hızır'ın kıssada anlatılan hadiselerin içyüzünü açıklamasının vahiyle ile gerçekleşmesini ve bu hadiseleri açıklarken Hz. Musa'dan daha üstün mevkide olmasını kanıt olarak belirtirler (Çelebi, 1998: 407). Mutasavvıflar tarafından ise Hızır, veli olarak kabul edilir ve bu durumla alakalı aynı kıssa işaret edilir. Mutasavvıflara göre Hızır, peygamber olsaydı; bu peygamberlik Kuran'da açık bir biçimde ifade edilirdi. Kuran'da böyle bir açıklama yer almadığına göre, Allah'ın rahmet ve nezdinden ilim ihsan ettiği kişiler sadece velilerdir ve bu nedenle Hızır velidir, görüşü tasavvuf çevresince yaygın bir şekilde kabul görmüştür (Ocak, 1990: 65).

Hızır mevzusunda tartışılan diğer bir mesele onun ebediyen yaşayıp yaşamayacağıyla ilgilidir. Kuran ve hadis kaynaklarında yer alan kıssadan hareketle bu konu hakkında fikir beyan eden fıkıh ve hadis âlimlerinin çoğu Hızır'ın yaşamadığını savunurlar. Mutasavvıfların bir kısmı ise onun hâlâ yaşadığını beyan ederler. Âlimlerin bir kısmı bu mevzuda tartışmalara girmekten ve fikir beyan etmekten çekinirken, bir kısmı ise sadece her iki tarafın görüşlerini nakletmekle yetinirler (el-Askalânî, 1908: 431-432; Sayın, 2009: 12). Halk nazarında ise Hızır'ın hâlâ yaşadığı kabul edilmektedir. Halk arasında onun ansızın zuhur edeceği, rüyalarda yol göstereceği ve nasihatlerde bulunacağı düşüncesi yaygın bir şekilde karşılık görmüş; muhatap olunan her dilencinin Hızır olma olasılığı göz önünde bulundurularak onu eli boş bir şekilde geri çevirme çekincesi var olmuştur. Bu nedenle halk tarafından Hızır, hâlâ yaşayan ulu bir zât olarak tasavvur edilmiştir.

Türk Edebiyatında Hızır

Divan edebiyatında Hızır; âb-ı hayât, İskender, İlyas ifadeleriyle birlikte sıkça zikredilmiştir. Hızır; âb-ı hayât içtikten sonra İskender-i Zülkarneyn'e sunmak amacıyla âb-ı hayâtı yeniden keşfetmek için rehberlik etmesi yönüyle yardımcı, yol gösteren, ölümsüz yaşam sahibi anlamlarında birçok manzumede işlenmiştir (Onay, 1992: 204). Hızır'ın yol arkadaşı İlyas'la beraber İskender-i Zülkarneyn'in ordusunda âb-ı hayât bulmak için yolculuğa çıkması ve bu yolculukta bazı hadiselerin içinde yer alması, divan şairlerince çeşitli maksatlarda şiirlerde kullanılan edebî sanatlardır. İskender-nâmelerin muhtevasında yer alan bu yolculukta Hızır ile İlyas, âb-ı hayâtı bulmuş ve içmişlerdir. Daha sonrasında ise bu suyu İskender için aramışlar ama bulamışlardır. İskender bu sudan mahrum kalırken Hızır ile İlyas ebedî hayata mazhar olmuşlardır (Pala, 2004: 204). Divan şiirinde bu efsane, kavuşulamayan sevgiliyle Hızır'ın kişiliği arasında karşımıza çıkar ve İskender-i Zülkarneyn'in âb-ı hayâtı bir türlü elde edememesi örnek verilir. Bunun yanında divan şairlerinin, Hızır'ı daha çok zulmet diye ifade edilen karanlıklar ülkesi, İskender, İlyas ve âb-ı hayât ilişkisiyle anarak istiare, telmih ve tevriye gibi edebî sanatlara konu edindikleri görülür (Kurnaz, 1998: 411). Hızır'ın divan şiirinde karşımıza çıkan diğer bir yönü, sevgilinin kendisine benzetilmesidir. Sevgilinin ayva tüyleri Hızır'a benzetilerek, Hızır'ın İskender'le birlikte âb-ı hayâtı aramasına işaret edilir. Sevgilinin dudağı âb-ı hayât, dudağın etrafındaki ayva türleri Hızır, ayva tüylerinin dudak etrafında belirmesi de Hızır'ın âb-ı hayât üzerine gelmesi olarak tasavvur edilir. Bu sebeple sevgili, şiirlerde bazen "Hızr-hat" diye zikredilir. Hızır, divan şiirinde genel itibarıyla bu maksatlarla yer almıştır. Bununla beraber Kehf Sûresi'nde Hızır ile Hz. Musa'nın yolculuğunu anlatan eserler de kaleme alınmıştır. Bu eserler; Şemseddin Sivâsî'nin *Kıssa-i Mûsâ ve Hızır*'ı, Nev'î'nin *Terceme-i Kıssa-i Hızır ve Mûsâ*'sı, Âhizâde'nin *Kıssa-i Mûsâ ve Hızır*'ıdır (Kurnaz, 1998: 412).

Tasavvuf edebiyatında Hızır mevzusuna sıkça yer verilmiştir. Kehf Sûresi'nde Hızır ile Hz. Musa'nın gerçekleştirdiği yolculuktan bahseden kıssa, tasavvufun iki ana esası olan "irşad" ve "ilm-i ledünnî" kavramlarını kendisine temsil etmesi yönüyle tasavvufta önemli bir yere sahiptir (Ocak, 1990: 83). Bu kıssada Hz. Musa'nın, Hızır'ın yol göstericiliğinde seyahate çıkması bu konunun irşat tarafını meydana getirirken, Hz. Musa'nın mazhar olamadığı yalnızca Hızır'ın vakıf olduğu ve vakti gelince açıkladığı bilgi ise ilm-i ledünnî tarafını yansıtmaktadır. Tasavvuf edebiyatında, Hızır'ın mürşit olması ve ledün ilmine vakıf olması şiirlerde sıkça işlenmiştir. Bunun yanında, Kehf Sûresi'nde geçen kıssanın anlatıldığı müstakil eser de mevcuttur. Mensur olarak kaleme alınan bu eser, Niyâzi-i Mısırî'nin *Risâle-i Hızıryye-i Kadîme ve Risâle-i Hızıryye-i Cedîde*'sidir. Süleyman Nahîfî'ye ait olan

Risâle-i Muhâkeme-i Hızır aleyhi's-selâm' adlı eser ise Hızır mevzuuyla tasavvufî kavramların birlikte işlendiği bir eserdir (Kurnaz, 1998: 412).

Halk edebiyatında Hızır, âşık tarzı halk şiirinde eline sazını alan âşığın bu yolda ilerlemesinin ilk aşamasında görülmektedir. Âşıklar, saz çalıp şiir söyleme yeteneğini kazanmayı bir pirin, bir mürşidin ya da Hızır'ın rüyada zuhur etmesiyle gerçekleştirdiğini belirtirler (Köprülü, 1999: 167-168). Bu rüyada Hızır'ın elinden bade içen âşık, âşıklığa ilk adımını atar ve uyandığında, gördüğü rüyanın etkisiyle ilk deyişini söyler. Gördüğü rüyanın bir nevi tasviri niteliğinde olan bu deyişte âşık, ilk mahlasını zikreder (Umay, 2005: 140). Hızır elinden içilen bu bade, âşığı başka bir kimliğe büründürür. Kendisinde Allah sevgisi artar, beşerî aşk çoğalır ve zamanın gerekli bilgilerine vâkıf olur (Gökalp, 1989: 33). Hızır, Türk halk edebiyatında âşığın âşıklık için attığı ilk adıma vesile olan ulu bir kişi olarak görülmesinin yanında başta *Köroğlu Destanı*, *Manas Destanı*, *Dânişmend-nâme*, *Saltuk-nâme*, *Âşık Garip*, *Kerem ile Aslı* gibi meşhur halk edebiyatı ürünleri olmak üzere birçok halk hikâyesi, masal, efsane ve menkıbelerde de önemli biri olarak varlık göstermektedir (Kurnaz, 1998: 412). Bu eserlerde Hızır; iki kişiyi rüyada birbirine âşık edip bu kişilerin gerçek hayatta kavuşmasına vesile olan, kötülerin cezalandırılmasına yardım eden, düşman saldırısına uğrayanı ya da zorda kalanı atına bindirip selamete erdiren biridir (Uygun, 1993: 1).

Türk Edebiyatında Hızır'la Yoldaşlık

Hızır'la ilgili en önemli bilgi Kehf Suresi'nde ve hadis kaynaklarında geçen kıssadır. Bu kıssada yer alan bilgiler haricinde Hızır'la ilgili başka bir bilgi mevcut değildir. Kıssada cereyan eden hadiselerin edebî eserlere yansımaları sınırlıdır. Nev'î'nin *Terceme-i Kıssa-i Hızır ve Mûsâ'sı*, Şemseddin Sivâsî'nin *Kıssa-i Mûsâ ve Hızır'ı* ve Âhizâde'nin *Kıssa-i Mûsâ ve Hızır'ı* bu kıssayı ele alan eserlerdir. Divan edebiyatında Hızır; âb-ı hayât, İskender, sevgilinin ayva tüyleri gibi ifadeler içerisinde ele alınmışken Türk halk edebiyatında âşığa bade içirme ve zorda kalanlara yardım etme gibi konular içerisinde zikredilmiştir. Tasavvuf edebiyatında ise Hızır, kıssa içerisinde rehberliği ve ilm-i ledünnîye mazhar olması yönüyle ele alınmıştır. Hızır'ın edebiyatımızdaki yansımaları genellikle bu konular etrafında şekillenmiş, "Hızır'la yoldaşlık" konusu ve bu konu doğrultusunda oluşturulan edebî eserler görmezden gelinmiştir.

"Hızır'la yoldaşlık" ifadesi, aslında halk arasında kalıplaşmış dualar içerisinde zikredilmektedir. "Hızır yoldaşın ola." (Besni, Alanya, Divriği, Diyarbakır), "İyiler kardeşin, Hızırlar yoldaşın olsun." (Gülner), "Hızır Aleyhisselam, yoldaşın olsun." (Yozgat) (Erol, 2007: 24, 49, 257), duaları örnek olarak verilebilir. Ayrıca, Alevîlik-Bektaşîlikte "Hızır'la yoldaşlık" dualarda sıkça dile getirilmektedir.

Bazı yörelerde ise “Yiyene delil ola, belalara bekçi ola; Hızır yoldaş ola, koruya, bekleye.” şeklinde sofraya duaları yapılmaktadır (Çınar, 2020: 72). Alevî-Bektaşî gülbanklarında örneğin, “Ya Hızır, Ya İlyas ve ismen bi-zikrillah, Bismi Şah, Cismi Şah... Hızır yoldaşın ola!” duasında “Hızır’la yoldaşlık” vurgusu yapılmaktadır (Öztelli, 1971: 92). Doğu Anadolu ve Güneydoğu Anadolu Bölgesi’nde yaşayan Alevîler arasında “Ali baş, Hızır yoldaşın olsun.” duası “Hızır’la yoldaşlık” ile ilgili Alevî Dedesi’nin günlük hayatta taliplerine ettiği bir duadır (Ersal-Akın, 2018: 2402). Alevîlik-Bektaşîlikte “Hızır’la yoldaşlık” konusu şiirlerde de işlenmiştir.

“Sefil Ali’m der ki garipçe başım
Acem’den Urum’a atıldı taşım
Her nereye varsam Hızır yoldaşım
Yetiş Garip Musa Merdan Ali’ye” (Karakaş, 2007: 1547; Maden, 2016: 124)

“Allah Allah desem, kalksam yürüsem
Acep şu dağları aşamam m’ola?
Boz atlı Hızır’ı yoldaş eylesem
Varıp efendime varamam m’ola?” (Özmen, 1310: 238)

Dua ve şiirlerde Hızır yoldaşlığından kastedilen, yapılan yolculuğun Hızır’la birlikte gerçekleştirilmesi değil, yolculuk esnasında yaşanılması muhtemel olumsuzluklarda Hızır’ın hızlı bir şekilde yetişmesinin temenni edilmesidir. Halk arasında darda kalanların imdadına Hızır’ın yetiştiği inancı yaygındır. “Hızır gibi yetişti” deyiimi de yine bu inançtan kaynaklı olarak çok zor durumda kalan birine yapılan yardımda kullanılmaktadır.

Edebiyatımızda, yukarıda bahsedilenlerden farklı şekilde oluşturulmuş ve edebî eserlerde işlenmiş bir “Hızır’la yoldaşlık” anlayışının varlığı söz konusudur. Bu anlayış temelinde, Kehf Sûresi’nde Hızır ile Hz. Musa’nın yoldaşlığını esas almakta ve edebiyatımızda Hızır’la ilgili bir mevzudaki boşluğu doldurmaktadır. Çünkü Hızır’la ilgili bilginin temel kaynağı olan kıssada, Hz. Musa ile Hızır bir yolculuğa çıkmakta ve bu yolculukta cereyan eden birtakım hadiselerle ilgili Hz. Musa’nın sorularına Hızır, ledünnî açıdan açıklık getirmektedir. Bu nedenle, kültür ve edebiyatımızda Hızır’la ilgili, bu kıssada yapılan yolculuğun tezahürü şeklinde bir yolculuğa benzer hikâye, menkıbe, mesnevî vb. eserlerin kaleme alınması beklenirken bu kıssayla pek ilgisi olmayan âb-ı hayât, İskender, İlyas, rüyada bade içme, ansızın ortaya çıkıp derde derman olma gibi konular etrafında şekillenen bir Hızır figürü meydana gelmiştir. Bunu, Fars edebiyatından tercüme edilen İskender-nâmelerde zikredilen Hızır’ın özelliklerinin şiirlerde çeşitli amaçlarla kullanılmasıyla ya da tasavvufun iki önemli konusu olan “mü-

rit-mürşit ilişkisi” ve “ledün ilminin” Kehf Sûresi’nde geçen kıssanın temeli olarak kabul edilmesiyle açıklamak mümkündür. Bunlar dışında, edebiyatımızda, kıssada geçen Hz. Musa ile Hızır’ın seyahatinden esinlenerek kaleme alınmış ve “Hızır’la yoldaşlık” üzerine kurulu üç adet edebî eserin varlığı söz konusudur. Bu eserler Hızır mevzusuna, var olan mevcut bilgilerden farklı bir yaklaşım getirdiği kabul edilebilir. Hakkında aşağıda yeterli malumat verilecek olan *Hızır-nâme*, *Ledün-nâme* ve *Hızır-ı Kırk Saat* adlı bu eserlerde Hızır, edebiyatımızda bu mevzuda kaleme alınmış diğer edebî ürünlerde olduğu gibi eser içerisinde sadece belirli edebî sanat, mazmun ya da olay içerisinde zikredilmemiş, önemli bir karakter olarak yer almıştır. Bu eserler şunlardır:

1. *Hızır-nâme*

Muhyiddin Çelebi tarafından XV. yüzyılda yazılan *Hızır-nâme*, dinî-tasavvufî bir mesnevîdir. Üç nüshası mevcut olan eser, yaklaşık 912 beyit ve 250 dörtlükten oluşmaktadır (Alay, 2005: 23). *Hızır-nâme*; usta divan şairlerinde görülen edebî başarıdan uzak, yalın halk diline yakın bir ifade tarzıyla kaleme alınmış (Pala, 2015: 206); muhtevasında Muhyiddin Çelebi’nin bizzat el alarak kendisine intisap ettiği Hızır’la birlikte gayb âlemine yapılan seyahati ve Hızır’ın nitelikleri anlatılmıştır (Ocak, 1998: 418). Bu seyahatte Muhyiddin Çelebi, gezip gördüğü yerler hakkında bilgi verir. Mekke, Medine, Mısır, Çin, Kaf Dağı gibi mekânlara yapılan bu yolculuklarda bu mekânlarla ilgili gözlemler nakleder, dünyada görülmeyen bir takım özelliklere sahip varlıklar hakkında bilgiler verir. Eser Muhyiddin Çelebi ağzından anlatılmıştır.

“Bu Muhyiddîn gör kim n’itdi dirler
Hızır peygamber ile gitdi dirler
Bu yolda kendüyi hâk itdi dirler
Dil ü cân seyr ider her subh ile şâm” (Alay, 2005: 96)

Hızır bu eserde peygamber olarak tanıtılır. Seyahate Hızır rehberliğinde çıkılmasına rağmen Hızır’a soru sorma ya da Hızır ağzından bir anlatım mevcut değildir. Şair, eserde kendisini Hızır’ın bendesi olarak tanıtır; mekânların ve varlıkların müşâhadesinin Hızır’ın izinden gitmesi ve himmet etmesiyle gerçekleştiğini vurgular.

* XV. yüzyılda yaşamış mutasavvıf bir şairdir. Hayatı hakkında yeterli bilgi bulunmamaktadır. Bk; (Alay, 2005: 13-16).

2. *Ledün-nâme*

Bursalı Murâdî* tarafından yazılmış XV. yüzyıla ait bir eserdir. İki nüshası mevcut olup 5523 beyitten oluşmaktadır. Didaktik özellikte olan eser; halk diline yakın, sade bir dille kaleme alınmıştır. Eserin kahramanları Hızır ve Muzaffer'dir. Anlatım çoğunlukla Hızır ağzından gerçekleşmektedir. Hızır, peygamber; Muzaffer ise veli olarak tanıtılmaktadır. Muhteva, soru-cevap usulüne göre kurulmuştur. Eserde Hızır'la Muzaffer seyahat hâlinde. Muzaffer, karşılaşılan kişi ya da hadiselerle ilgili Hızır'a birtakım sorular yöneltmekte; bu sorulara Hızır, meselenin görünen yönü değil de görünmeyen yani ledünnî yönüyle cevaplar vermektedir. Bu seyahat maddî mekânlara gerçekleştirildiği gibi, manevî mekânlara da gerçekleştirilmekte; bazen de ilk dönem mutasavvıflarının sohbetlerine iştirak etme olarak da yapılmaktadır. Hızır bu seyahatinde, tıpkı Hz. Musa ile olan yolculuğunda olduğu gibi karşılaşılan hadiseleri bâtinî yönden izah etme yoluna gitmiştir. Eser bu yönüyle, Kehf Sûresi ve hadis kaynaklarında yer alan kıssanın benzeri niteliğindedir.

“Didi Hızır iy Muzaffer-i hem-râh
Niyyet itse gönülde kim bir şâh”

Bir kişi kendüye vire bin zer
Anun işin bitüre ol mih-ter

Zulm yolu durur bile anı
İşleye ol işi anun cânı

Bin kızıl eline gire anu
Meyli olmaya ana sultanun

Yeg ola Hâtem'ün sehâsından
Böyle dir ol zamânda Hızır-ı zemen” (Dikkaya, 2022: 523-524)

Hızır-nâme, Osmanlı sahasında türünün bilinen tek örneği olarak kabul edilmektedir (Ocak, 1998: 417). Yakın bir zamanda keşfedilen *Ledün-nâme*, *Hızır-nâme*'den sonra, muhtevasının tamamında Hızır'dan bahseden bir eser olması nedeniyle bu konuda ikinci bir eser olarak kabul edilebilir. Her iki eser de “Hızır'la yoldaşlık” üzerine kuruludur. *Ledün-nâme*'nin yakın zamanda keşfi,

* Hayatı hakkında bilgi sınırlıdır. XV. yüzyıl şairlerindendir. *Kıyâfet-nâme* ve *Ledün-nâme* adlı iki eseri mevcuttur. Geniş bilgi için bk; (Dikkaya, 2022: 27).

edebiyatımızda Hızır mevsusuna bu şekilde yaklaşan edebî eserlerin var olabileme ihtimalini güçlü kılmaktadır.

3. Hızır'la Kırk Saat

Modern Türk edebiyatının edebî eserlerinden olan *Hızır'la Kırk Saat*, Sezai Karakoç'un Gün Doğmadan (Karakoç, 2003: 203-204) adlı eserinin bir bölümünü oluşturan uzun bir şiirdir. Kırk bölümden oluşan bu şiiri şair, Hızır'la kırk gün boyunca aynı yerde buluşmaya gittiğini ve bu buluşma sonucunda her gün bir bölüm yazarak oluşturduğunu beyan eder. Sezai Karakoç, Hızır'la olan arkadaşlığını şu şekilde anlatır:

"Hızır'la Kırk Saat adlı, kırk bölümlü şiirimi 1967 yılı Mayıs ve Haziran aylarında, Yenikapı'da, deniz kenarında, kayalıklar arasındaki bir kır kahvesinde yazdım. Aşağı yukarı kırk gün, akşamüzeri, bir iki saat, orda, deniz dalgalarının kıyıya çarpma seslerini dinleyerek ve her seferinde şiirin bir bölümünü yazarak kitabı tamamladım. Zaten, bu yüzdendir ki, şiire Hızır'la Kırk Saat ismini verdim: Sanki orada Hızır'a randevu vermişim de, her gidişimde, bu randevunun verimi ve armağanı olarak bir bölümle döndüm." (Karakoç, 2013: 22)

Eserin muhtevasında dinler tarihinden, tarihî hadiselerden, peygamberler tarihinden, Hz. Musa ile Hızır kıssasından bahsedilmektedir. Hızır, tayy-ı mekân ve tayy-ı zaman gerçekleştirerek gittiği yerlere ait hadiseleri anlatır. Anlatım bazı yerlerde Hızır ağzından gerçekleşmektedir. Bu yerlerin birinde, Hz. Musa'nın peygamberliği dönemine ait hadiseler Hızır ağzından şöyle anlatılır:

"Öğretmeseydim duvarını devirerek yoksulu kurtarmayı
Çıkartabilir miydi Musa
Mısır'dan İsrail'i
Delmeseydim bir yoksulun övücü kayığını
Geçirebilir miydi Musa
Kızıldeniz'den İsrail'i
Bir vuruşta on pınar
Çıkartabilir miydi çakmak kayalarından
Öldürmeseydim hiç acımadan
Gözünün önünde o çocuğu
Bütün suçsuz çocukların katili
Firavun'u boğar mıydı daha yeni kurumuş bir deniz" (Karakoç, 2004: 203-204).

Şair bu eserinde, Hızır'la kırk gün boyunca gerçekleştirdiği manevî buluşmayı ve bu buluşmadan elde ettiği kazanımlarını dile getirir. Bunu yaparken,

divan edebiyatı ve tasavvuf edebiyatında Hızır'la birlikte zikredilen âb-ı hayât, bengisu, Hz. Musa gibi ifadeleri kullanmasının yanı sıra, modern dünyanın kavramlarını da doğrudan ya da dolaylı olarak Hızır'la harmanlamış; Hızır'la olan arkadaşlığında dile getirdiği mevzuları, eskiyle yeninin sentezini yaparak kurulumuştur. Hızır'la olan yolculuk hem modern hem de kadim mekân ve zamanlara gerçekleşmiştir.

Edebiyatımızda bu üç eser Hızır'la buluşma ve onunla manevî bir seyahat gerçekleştirme üzerine kuruludur. Hızır'la buluşma, esasında mutasavvıflar tarafından sürekli dile getirilen bir husustur. İbrahim b. Edhem, Bâyezid-i Bistâmî, Ebûbekr Verrak gibi tasavvufun yeni gelişim gösterdiği dönemde yaşamış ve bu gelişime önemli katkılarda bulunmuş mutasavvıflar Hızır'la görüştüklerini ifade etmişlerdir (Ocak, 1990: 85). Daha sonraki dönemlerde Hızır'la görüştüğünü belirten birçok mutasavvıf olmuştur. Süleyman Nahifî, *Risâle-i Muhâkeme-i Hızır aleyhi's-selâm* adlı müstakil ve mensur bir şekilde yazdığı eserinde Hızır'la birçok görüşme yaptığını, bu görüşmeler sırasında merak ettiği tasavvufî meseleleri Hızır'dan öğrendiğini ifade eder (Kurnaz, 1998: 412). Ancak *Hızır-nâme*, *Ledün-nâme* ve *Hızırla Kırk Saat* adlı eserler, Hızır'la görüşme mevzusundan ziyade onunla manevî bir seyahat gerçekleştirme, bilinmeyeni ondan öğrenme yönüyle öne çıkmaktadır. Bu bilinmeyen ise aslında, Kehf Sûresi'nde yer alan kıssada da yer aldığı gibi Hızır'ın vâkıf olduğu ledün ilmidir. *Hızır-nâme*'de Muhyiddin Çelebi, *Ledün-nâme*'de Muzaffer, *Hızırla Kırk Saat*'te Sezai Karakoç, görüşmelerini ve seyahatlerini Hızır'ın bu ilme vukûfiyetini esas olarak gerçekleştirmişlerdir. Hızır'ın Hak Teâlâ tarafından kendisine bahşedilen bu ilmi aslında, Hz. Musa ile Hızır'ın yolculuğunun en önemli yönünü oluşturmaktadır. Bu nedenle bu üç eserin “Hızır'la yoldaşlık” üzerine kurulması ve bu yoldaşlığın tesis edilmesinde Hz. Musa ile Hızır'ın seyahatine benzerlik göstermesi nedeniyle bu eserler, edebiyatımızda işlenen Hızır mevzusuna farklı ama bu mevzunun aslına uygun bir bakış açısı getirmektedir. Bu açıdan bakıldığında edebiyatımızda Hızır denilince akla ilk gelen âb-ı hayât, İskender, zulmet ülkesi, bade içirme, zor zamanlarda imdada koşma gibi kavram ve konuların yanı sıra “Hızır'la yoldaşlık” ifadesinin bu konular içerisinde zikredilmesi önemlidir.

Sonuç

Hızır, Türk kültür ve edebiyatında ulu bir zat olarak kabul görmektedir. Kaynağı Kur'an ve hadisler olan Hızır'la ilgili zaman içerisinde, bu dinî kaynaklarda sınırları belirlenen bir kimlikten çok farklı mahiyet ve vazifede birçok Hızır portresi oluşmuştur. Edebî eserlerde Hızır, edebî geleneğin belirlediği konu ve kavramlar etrafında şekillenmiş; birbirine benzer özellikte işlenmiştir. Hızır'la

ilgili edebî eserlerde var olan ama benzer özellikte eserlerin sınırlı olması nedeniyle dikkat çekmeyen bir mevzu ise “Hızır’la yoldaşlık” tır. Yakın zamanda ortaya çıkan *Ledün-nâme* ile bu mevzunun edebî eserlerimizde varlığı fark edilmiş; *Hızır-nâme*, *Ledün-nâme* ve *Hızır’la Kırk Saat* adlı eserlerin aynı çizgide oluşturulduğu görülmüştür. Bu çalışmada, “Hızır’la yoldaşlık” mevzusunun, sadece mısra ve beyitlerde zikredilmesi suretiyle bir dua temennisi olarak algılanmasından ziyade, bazı edebî eserlerin tamamına hasredilmiş olmasına değinilmiştir. Böylelikle, edebiyatımızda Hızır kelimesinin çağrıştırdığı konu ve kavramlara “Hızır’la yoldaşlık” konusunun da ilave edilmesi amaçlanmıştır. Eski ve yeni edebiyatımızda bu konudaki eserlerin ortaya çıkışı, Hızır konusuna renklilik ve zenginlik katacaktır.

Kaynakça

- Alay, Z. (2005). *Muhyiddin Çelebi’nin Hızır-nâme’si İnceleme-Metin* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Çelebi, İ. (1998). Hızır. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, XVII, 406-409.
- Çınar, A. A. (2020). Alevilerde Hızır Kültü ve Ritüelleri. *Millî Folklor*, 126 (Yaz), 63-74.
- Devellioğlu, F. (1970). *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügat*. Ankara: Doğu Matbaacılık.
- Dikkaya, H. (2022). *Bursalı Murâdî, Hayatı, Eserleri ve Ledün-nâme adlı Mesnevisi*. Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.
- El-Askalânî, H. (1908). *el-İsâbe fî Temyizi’s-Sahâbe I*. Mısır.
- Erol, Ç. (2007). *Türkiye Türkçesinde Kalıp Sözler Üzerine Bir İnceleme* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Üniversitesi. İstanbul.
- Ersal, M. ve Akın B. (2018). Dede Korkut Kitabı’nı Alevilik Penceresinden Okumak. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 7(4), 2369-2408.
- Gökalp, M. (1989). *Âşık Edebiyatında Bâde, Hızır ve Ledün İlmi*. TFA Kültür Bakanlığı Yay.
- Günay, G. (2005). *Türkiye’de Âşıklık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*. Ankara: Akçağ Yay.
- Karakaş, M. (2007). Anadolu Alevi Ocaklarından Seyyid Garip Musa Sultan Ocağı. Kılıç, F ve Bülbül, T. (Yay. Haz.). *2.Uluslararası Türk Kültür Evreninde Alevilik ve Bektaşilik Bilgi Şöleni (17-19 Ekim 2007) Bildiri Kitabı*, 1543-1550, Ankara.
- Karakoç, S. (2013). *Edebiyat Yazıları III (Eğik Ehramlar)*. İstanbul: Diriliş Yay.
- Karakoç, S. (2003). *Gün Doğmadan*. İstanbul: Diriliş Yay.
- Köprülü, F. (1999). *Edebiyat Araştırmaları*. Ankara: TTK Basımevi.
- Kurnaz, C. (1998). Hızır-Edebiyat. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, XVII, 411-412.
- Maden F. (2016). Alevilik-Bektaşilik’te Hızır İnancı ve Hızır (Hıdır) İsmiyle Anılan Alevi-Bektaşî Tekke, Türbe Ve Ocakları. *Alevilik-Bektaşilik Araştırmaları Dergisi*, 14, 119-162.

- Ocak, A. Y. (1998). Hızırnâme. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, XVII, 417-419.
- Ocak, A. Y. (1990). *İslâm-Türk İnançlarında Hızır Yahut Hızır-İlyas Kültü*. Ankara: Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yay.
- Onay, A. T. (1992). *Eski Türk Edebiyatında Mazmunlar*. Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yay.
- Ögel, B. (2010). *Türk Mitolojisi I*. Ankara: TTK Basımevi.
- Özmen, İ. (1310). *Alevi-Bektaşî Şiirleri Antolojisi II*. Ankara: Salname-i Vilayet-i Edirne.
- Öztelli, C. (1971). *Pir Sultan Abdal Bütün Şiirleri*. İstanbul: Milliyet Yayınları.
- Pala, İ. (2004). *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*. İstanbul: Kapı Yay.
- Sâmî, Ş. (1985). *Kâmûs-ı Türkî*. İstanbul: Tercüman Gazetesi.
- Sayın, S. (2009). *Kelâm Açısından Kur'ân ve Sünnette Hızır* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.
- Uygun, P. (1993). *Halk Anlatmalarında Hızır* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

FELAKETLERE KARŞI EDEBİYATI YARDIMA ÇAĞIRMAK (CHRISTA WOLF'UN *KESİNTİ* ADLI YAPITI ÜZERİNE EKOELEŞTİREL BİR İNCELENME)

Semra Öğretmen Aslan*
Mehmet Ali Adıyaman**

*“Bir canlı türü bir kez konuşmaya başlamışsa
artık bundan vazgeçemez...”*

Giriş

Yazarı, çağının dünyasına sırt çevirmeyen, yaşadığı dönemin gerçeklerinden, çıkmazlarından esinlenerek tavrını ve eylemini belirleyen ve adeta herkes karşısında her şeyden sorumlu olan aydın kişi olarak gören 20. yüzyılın önemli düşünürlerinden Jean Paul Sartre, *Edebiyat Nedir?* adlı eserinde “yazar”, “yazarın görevi” ve “okurun konumu” üzerinden üç ayrı kategori oluşturarak “Edebiyat Nedir?”, “Niçin Yazıyoruz?” ve “Kim İçin Yazıyoruz?” sorularına yönelik bir soruşturmaya girişir. Yaratıcı edimin, her zaman için dünyayı yeniden ele geçirme amacı güttüğünü ileri süren Sartre’a göre edebiyat veya yazmak, her şeyden önce bir girişimdir (Sartre, 2015: 42). Bu nedenle edebiyat veya yazmak hem dünyanın üstündeki örtüleri kaldırmak hem varlığın bütünlüğünü yeniden ele geçirmek hem de başkasının bilincine başvurmaktır (Sartre, 2015: 62-63, 65). Hatta en nihai anlamıyla her yazınsal yapıt, dil aracılığıyla okuyucunun özgürlüğüne çağrıda bulunduğu için “yazmak, aynı zamanda özgürlük istemenin bir biçimidir”

* Dr. Arş. Gör., Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, semraogretmen@yyu.edu.tr, ORCID ID 0000-0002-9418-7405.

** Felsefe Öğretmeni, Milli Eğitim Bakanlığı, mehmetaliadiyaman@gmail.com, ORCID: 0000-0003-3267-2234.

(Sartre, 2015: 52-55, 57, 70). Çünkü “her yazarın kendine göre bir nedeni olsa da türlü amaçlarının ardında, hepsinde ortaklaşa bulunan, daha derin ve daha anlamlık bir seçim vardır” (Sartre, 2015: 45). İşte bu seçim her zaman için özgürlüktür. Nitekim sanatsal yaratımın belli başlı dürtülerinden biri, hiç kuşkusuz, dünyaya oranla daha önemli olduğumuzu duyma gereksinimi olsa da yine de kendimiz için yazmak diye bir şey yoktur çünkü sanat veya yaratım ancak başkası için ve onun aracılığıyla vardır (Sartre, 2015: 46, 49).

Evreni yok edecek kozmik bir felaketin eşiğindeyken bile yazmanın hala bir anlamı olduğunu ileri süren Umberto Eco da *Edebiyata Dair* adlı kitabında tıpkı Sartre gibi “Neden yazarız?”, “Edebiyatın toplumsal ve bireysel yaşamlarımızda üstlendiği işlevler nelerdir?”, “Edebiyat ile tarihsel olayların gelişim süreçleri arasında ne tür etkileşimler bulunur?”, “Uzam, sözcüklerle nasıl temsil edilir?” gibi birtakım soruları yanıtlamaya girişmektedir. Eco’ya göre “Dil, tanımı gereği, nereye isterse gider, yukarıdan emir ve ferman almaz ne politika ne de akademi onun yolunu kesebilir, bu kurumların ideal olduğunu iddia ettikleri yöne doğru yolunu değiştirmez” (Eco, 2017: 14-15), fakat edebiyatın önerilerine duyarlıdır; edebiyat dili devindirir. Bu yönüyle edebiyatın, toplumda, maddi olmayan bir güç olarak her ne kadar ağırlığıyla ölçülemese de bir şekilde ağırlık taşıyan bir varlık olduğunu ileri sürer (Eco, 2017: 13). Çünkü edebiyatın hem bireysel hem de toplumsal hayatımızda üstlendiği bir dizi işlevi vardır. Örneğin edebiyat her şeyden önce, kolektif miras olarak dile hep antrenman yaptırır (Eco, 2017: 14). Aynı zamanda toplumların kaderini belirleme gücüne sahip olarak ve dili biçimlendirmeye katkıda bulunarak kimlik ve topluluk yaratır (Eco, 2017: 16, 25). “Edebiyatın temel işlevlerinden biri de kader ve ölüm eğitimidir” (Eco, 2017: 29). Onun için “yarın kozmik bir felaketin evreni yok edeceğini bilsem bile yine de yazmaya devam ederdim” (Eco, 2017: arka kapak) diyerek yazının göstergelerinin bir gün anlaşılabilceği umudunu vurgular. İşte bu umut olsa gerek hem Sartre’ın hem de Eco’nun işaret ettiği haliyle Christa Wolf da Çernobil nükleer felaketinin (1986) yaşandığı günlerde bir yazma eylemine girişir ve *Kesinti* adında bir eser yazar. Bu eserin felaket zamanlarında yazılmış olması, daha doğrusu radyoaktif serpentinin etkisiyle ölüm kaygısının yaşanıldığı bir dönemde kaleme alınmış olması ve adeta felaketlere karşı edebiyatı yardıma çağıran, onu yeniden sorgulayan, soruşturan bir metin olması –özellikle ekoeleştirel açıdan– önemlidir. Bu nedenle çalışmada ilkin ekolojik kriz gibi günümüz felaketlerine karşı bir çözüm arayışı olarak ortaya çıkmış ekoeleştirelinin ne olduğuna değinilecek ardından da ekoeleştirel açıdan önemli bir metin olduğunu düşündüğümüz Christa Wolf’un *Kesinti* adlı eseri incelemeye tabi tutulacaktır. Sonuç kısmında ise edebiyat ve ekoeleştiri ilişkisi bağlamında inceleyeceğimiz metin üzerinden genel bir değerlendirme yapılacaktır. Çalışmanın temel iddiası, felaketlere karşı edebi-

yatın toplumsal alanda güçlü etkilerinin olduğu; bu nedenle bir gerçeklik olarak kabul edilip toplumsal sorumluluk ve bilinç için işe koşulmasının gerekliliğidir. Özellikle de ekolojik krizin yarattığı veya yaratacağı felaketlere karşı ekolojik yeni bir dünyanın inşasında edebiyatın işe koşulması veya yardıma çağırılmasının *Kesinti* üzerinden gerekliliğini vurgulamaktır.

Ekolojik Kriz ve Edebiyat: Eko-eleştiri

Günümüzün önemli sorunlarından biri şüphesiz küresel iklim değişikliğidir. Küresel iklim değişikliği, dünyanın çeşitli yerlerinde kuraklık, sel, kasırga, çölleşme, toprak bozulumu ve biyo-çeşitliliğin azalması gibi bazı ekolojik felaketlere neden olmaktadır. Daha doğrusu bu gibi felaketlerin daha sık ve daha yıkıcı bir şekilde gerçekleşmesine sebep olmaktadır. Ekolojik felaketler ise eşitsizlik, işsizlik, yoksulluk, açlık, göç ve savaş gibi bazı insani/toplumsal sorunların daha da derinleşmesine, hatta katlanarak artmasına yol açmaktadır (Adıyaman, 2020: 221). Dolayısıyla küresel iklim değişikliği, doğrudan veya dolaylı bir şekilde insanın da dahil olduğu doğal yaşamları veya eko-sistemleri kökten etkilemekte, baskı altına alıp dengesini bozmaktadır. Bu bozulmaya veya soruna, *iklim krizi*, *çevre krizi* veya daha yaygın ve kapsayıcı bir tabirle *ekolojik kriz* denilmektedir (Adıyaman, 2020: 222). Bu krizin her geçen gün daha da derinleştiğine, ilerde daha yıkıcı sonuçları olacağına veya yakın gelecekte birtakım felaketlerin ortaya çıkacağına ilişkin öngörüler çeşitli kesimlerce sıkça ileri sürülmektedir.* Daha kısa bir tabirle yakın gelecekte insanlığı felaketler veya felaketler zinciri beklemektedir. Bu gerçeklik insanlığın büyük bir kesimi tarafından artık bilinmektedir; konudan bihaber olan insan sayısı artık neredeyse kalmamıştır. Fakat çoğu kişi (toplum veya hükümetler) bu gerçekliğin farkında olmasına rağmen hala gündelik yaşamında ekonomik-politik çıkarları uğruna anti-ekolojik sayılan faaliyetler sürdürebilmektedir. Özellikle kapitalizmin büyüme hırsı uğruna, anti-ekolojik sayılan nükleer, maden, orman sanayisi, tarımsal verimlilik için pestisit kullanımı, kentleşme, sanayileşme gibi doğa açısından son derece yıkıcı sayılan bazı uygulamalardan hala vazgeçilmediği, tam tersine daha da büyütülmeleri için çeşitli teşviklerin yapıldığı kimi politikaların yürürlükte olduğu görülmektedir. Dolayısıyla felaketlerin bir gün başımıza geleceğini bildiğimiz halde bilmiyormuş gibi veya başımıza gelene kadar hiçbir şey olmayacakmış gibi davranarak üç maymunu oynayan bir insanlık durumuyla karşı karşıya olduğumuzu söyleyebiliriz.

Ekolojik kriz denilen olgunun gerçek olduğu, insanlığın bu olguyla karşı karşıya kaldığı ve hem faili hem de etkilenen nesnesi olduğu bu güncel duru-

* Bu konuda özellikle Birleşmiş Milletler Hükümetler Arası İklim Değişikliği Paneli (IPCC)'nin son yıllarda yayınladığı özel raporlara bakılabilir: <https://www.ipcc.ch/> (Erişim: 27.06.2022)

mun tarihsel, toplumsal, düşünsel kökenlerine ilişkin literatürde sayısız tartışma yapılmış ve yapılmaktadır. Bu ekolojik sorunun kökenlerine ilişkin kimi nüfus artışını, kimi teknolojinin veya bilimin yıkıcı gelişimini, kimi tüketim toplumu- nu, kimi kapitalist toplumsal sistemi, kimi toplumsal hiyerarşiyle tahakkümü sorumlu tutarken kimi de sorunun kökenini doğrudan Modern Batının tarihsel toplumsal gelişiminde, özellikle de epistemik düşünüş biçiminde veya kültürün- de aramıştır. Özellikle Batının epistemik düşünüşüne şekil veren tarihsel-dini metinleri inceleyenlerin başında Lynn White gelir. “Ekolojik Krizimizin Tarihsel Kökleri” (1967) başlıklı çalışmasında Batı literatürüne ait eski metinlerin içe- risinde yer alan kutsal bir metin olarak İncil’in katı-insan merkezci olduğunu, insanı yeryüzündeki tüm varlıklar karşısında halife kıldığını; bunun, insanın doğa üzerinde tahakküm kurmasının meşru bir dayanağı olarak görülebileceği- ni, görmeye teşvik ettiğini, bu nedenle ekolojik krizin arka planında bu düşünce- lerin olduğunu vurgular (White, 2003: 89-101). Nitekim onun bu yaklaşımından sonra batı dünyasına ait bilinen tüm eski metinler taranmış insana vurgu yapan sayısız eserin olduğu ortaya çıkmıştır. Bu nedenle ekolojik bağlam esas alına- rak ortaya çıkmış eserlerin incelenmesi, edebiyat dünyasında eko-eleştiri olarak tabir edilen yeni bir alanı ortaya çıkarmıştır. Başka bir deyişle yazı ile ekoloji arasındaki ilişkiyi ele alan, bu konuya sorgulayıcı bir eksende yaklaşan ve ekoe- leştiri olarak tanımlanan yeni bir edebi eleştiri türü karşımıza çıkmıştır.

Ekoeleştirin ne olduğunu, mahiyetini, gelişimini kapsamlı bir şekilde ele alan ve artık bu konuda neredeyse bir el kitabı sayılan Greg Garrard’ın *Ekoeleştiri Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar* adlı kitabını temel alarak ekoe- leştirin ne olduğuna baktığımızda, “ekoeleştiri en basit tanımıyla, edebiyatla fiziksel çevre arasındaki ilişkinin incelenmesidir. Tıpkı feminist eleştirin dili ve edebiyatı cinsiyet bilincine sahip bir bakış açısıyla incelenmesi veya Marksist eleştirin metin okumalarına üretim tarzlarına ve ekonomik sınıflara dayalı bir bilinç katması gibi, ekoeleştiri de edebiyat çalışmalarına yeryüzü merkezli bir yaklaşım getirir” (Garrard, 2016: 15). Daha da önemlisi “metinleri ve fikirleri, çevre krizlerine verdikleri cevapların tutarlılıklarına ve faydalarına göre değeri- lendirmeye” (Garrard, 2016: 16) çalışan politik bir incelemedir ve “insanla insan- dı dışı arasındaki ilişkinin insanlığın kültürel tarihi boyunca incelenmesi ve biz- zat “insan” kavramının eleştirel bir incelemesidir” (Garrard, 2016: 17). Bununla birlikte Garrard’a göre “ekoeleştiri, yaşadığımız dünyayı inceleyip eleştirmemizi sağlayan tamamen dönüştürücü bir söylem ortaya koymaya uğraşırken, doğa bi- limlerinin yanında bir parazit gibi var [olmadığı gibi], çevre sorunlarının teşhis ve çözümüne kendine özgü yapıcı katkılar sağlar” (Garrard, 2016: 28). Çevreci- liğin devrimci bir sentez ortaya koyabilecek güçte birbirlerine rakip ekofelsefeler ortaya çıkarttığını, bu yaklaşımlardan her birinin ekolojik krize yönelik belirli

edebi veya kültürel yakınlıkları ve farklılıklarıyla birlikte bir ekoeleştirel yaklaşımın temelini oluşturabildiğini belirtir. Bizim, insanlar olarak [sorumluluk temelinde] ne olduğumuz değil veya nasıl daha iyi, daha doğal daha ilkel veya otantik olabileceğimizin değil, ne yaptığımızın önemli olduğunu vurgulayarak, ekoeleştirelinin de daha gerçek veya daha aydınlatıcı bir doğa söylemi arayışında değil, daha etkili bir dönüşüm ve sakinleştirme retoriklerinin peşinde olduğunu ileri sürer (Garrard, 2016: 35, 111). Dolayısıyla ekoeleştirel sadece dünyanın mevcut durumunu açıklama çabasında değil aynı zamanda sorumluluk üstlenip onu dönüştürme veya Marksist bir deyimle değiştirme çabasıdadır. Ayrıca “ekoeleştirel, [örneğin] ozon tabakasının incilmesi gibi gerçek ve indirgenemez biçimde maddesel sorunlara dikkat çekmeye çalışırken, öte yandan bilimsel meselelerin asla kültürel ve siyasi meselelerden tamamen ayrı tutulamayacağı iç görüşüne de sahiptir” (Garrard, 2016: 250). Bu nedenle ekoeleştirel, özneyi, modern dünyanın yozlaşmış temsil ve simülasyonundan kurtaracak şekilde, gerçek dünyayla doğrudan karşı karşıya getirmeyi arzulamakta ve tıpkı feminizmin erkekmerkezliliği aşmaya çalışması gibi, ekoeleştirel de insanmerkezliliği aşma çabasıdadır (Garrard, 2016: 251, 267). Garrard’a göre ekoeleştirelinin asıl projesi ve taahhüdü de budur (Garrard, 2016: 271).

Garrard’a göre ekoeleştirelinin temel soruları genel anlamda şunlardır: “Doğa nasıl temsil edilmiştir?”, “Bilim edebi incelemeye nasıl açık olur?”, “Edebiyat çalışmaları ve çevre söylemiyle tarih, felsefe, psikoloji, sanat tarihi ve etik gibi ilgili disiplinler arasında nasıl ilişkiler kurulabilir?” (Garrard, 2016: 16). Ona göre Rachel Carson’un 1962’de yazdığı *Sessiz Bahar** adlı kitap işte bu tip soruların bir ürünüdür ve ilk örneğidir. Çünkü Carson’ın bilimsel malzemesini biçimlendirirken yararlandığı retorik stratejiler, pastoral imgeler, kıyamet imgeleri ve edebi imalar aslında bir “edebiyat” veya “kültür” incelemesine uygun olduğunu, bu nedenle bu tür bir incelemenin bizim “ekoeleştirel” olarak adlandırdığımız şeye tekabül ettiğini, bu yönüyle bu kitabın günümüzdeki ekoeleştirel alanına eleştirel bir giriş olduğunu belirtir (Garrard, 2016: 15). Bu nedenle de bu kitabın, ekoeleştirelinin kurucu metni olduğunu ileri sürer (Garrard, 2016: 59). Çünkü “*Sessiz Bahar* neyin olmaması gerektiği ile ilgili bir ahlaki mesele ortaya koymaya çalıştığı için bilimsel değil, kültürel bir iş üstlenmiş oldu. Kitabın asıl başarısı, (bilimsel) bir ekoloji problemini sonradan siyasette, medyada ve popüler kültürde tartışılan ekolojik bir soruna dönüştürmesiydi” (Garrard, 2016: 19). Bir eserin toplumsal, politik ve bilimsel alanda güçlü etkiler bırakması veya politik ve bilimsel yönüyle toplumsal alanı harekete geçirmesi önemliydi. Bu nedenle metin-

* Rachel Carson bu kitabında zararlı kimyasal ilaçların gelişigüzel kullanılmasının tehlikelerine dikkat çekerek özellikle kuşların üzerindeki ölümcül etkilerine değinir. Ayrıntılı bilgi için bkz: Rachel Carson (2011), *Sessiz Bahar*, Çev. Çağatay Güler, Ankara: Palme Yayıncılık.

lerin toplumsal alanı harekete geçirme gücünün varlığı yadsınamaz bir gerçeklik olarak ortaya serimlenmiş ve bu gerçeklik büyük bir kabul görmüştür. Belki de bu vesileyle olsa gerek son yarım yüzyılda gelişen tekniklerle birlikte sanat alanında, özellikle de sinemada ekoeleştirel bilim kurgu türlerinin artması ve büyük bir rağbet görmesi tam da bu durumun olağan bir sonucu olmuştur. Nasıl ki Carson, *Sessiz Bahar* adlı kitabıyla görünmez bir *kirlilik*ten* (kimyasallardan) söz ederek felakete karşı toplumu uyarmışsa, benzer şekilde Christa Wolf da nükleer felaketle birlikte ortaya çıkan görünmez kirliliğe (radyasyon) işaret ederek nükleer teknolojisi gibi tekniğin yıkıcı tarafına, bilim insanlarının duyarsızlıklarına, modern dünyanın nasıl da yıkıcı bir paradigma üzerine kurulduğuna vurgu yapmaktadır. Öyle ki eserinde yıkıcı yapılara değinerek toplumu uyarmaya, felaketlere karşı edebiyatı/dili yardıma çağırarak yeni bir dil-bilincin kurulmasına veya anlamlandırılmasına çalışmaktadır. Çalışmanın bundan sonraki kısmında tam da yazarın bu yöndeki yaklaşımına değinip açıklamaya çalışacağız.

Christa Wolf ve Yazınsal Yaklaşımı

Çağdaş Alman yazınının önemli kadın temsilcilerinden olmasının yanında Doğu Almanya'nın (1949-1990) önde gelen tartışmalı, eleştirel, protest yazarları arasında yer alan Christa Wolf (1929-2011), Almanya'nın Doğu ve Batı olmak üzere ikiye bölünmesinin ardından Doğu Almanya'ya yerleşmiştir. Germanistik öğrenimini (1949-1953) tamamladıktan sonra Berlin'de 1950 yılında kurulan Alman Yazarlar Derneğinde çalışmaya başlamıştır. Derneğin "Neue deutsche Literatur" adlı dergisinde ve "Neues Leben" yayınevinde yazın eleştirmeni, yazar, redaktör, baş editör gibi çeşitli görevler almıştır. Bu süreçte yaptığı okumalar, yazdığı metinler, katıldığı toplantılar, tanıştığı yazarlar (özellikle Nazi sürgününden dönenler), toplumcu gerçekçilik üzerine duyduğu yazınsal-, estetik-, ideolojik-, politik eleştiriler, modernizm ve kültür çöküşü üzerine şahit olduğu tartışmalar aracılığıyla kendisini çok yönlü geliştirme imkanı bulmuştur (Hörnigk, 1989: 55-56). Tüm bu deneyim ve birikimin ardından 1962 yılı itibarıyla serbest yazar olarak çalışmaya başlamış ve edebiyat dünyasına başarılı bir giriş yapmıştır.

Yazın hayatının ilk yıllarında, Doğu Almanya'nın resmi sanat anlayışı olan ve devletin çıkarları doğrultusunda yönlendirilen toplumcu gerçekçiliği benim-

* Tarihsel süreç içerisinde farklı anlamları çağrıştıran kirlilik kavramının yapısı incelemeye değer. Örneğin Orta Çağ'da, kirlilik denince akla beden veya ruh kirliliği gelirken, günümüzde ise artık akla doğal çevrenin kirliliği gelmektedir. Bu kavramın bu şekilde anlamlandırılması veya anlam değişikliğine uğramasının muhtemel nedenlerinden biri yazın alanında ekoeleştirel bir çerçeveden işlenmiş olmasıyla alakalıdır. Örneğin Garrard'a göre "“kirlilik” ekolojik bir problemdir, çünkü bir madde veya madde sınıfını özel olarak belirtmeden, belirli bir şeyin çevrede, genellikle de yanlış bir yerde gereğinden fazla bulunduğunu ima eden için normatif bir iddiayı temsil eder" (Garrard, 2016: 19).

seyen yazar, süreç içerisinde yönetimin giderek ağırlaşan yaptırım niteliğindeki kültür politikaları ile ters düşmüş ve gerek yönetimle gerek bu yönetime hizmet eden toplumcu gerçekçi sanat anlayışıyla arasına mesafe koymuştur. İlk dogmatik bir şekilde bağlı olduğu bu sanat/yazın anlayışından bakış açısını değiştirip uzaklaştıktan sonra adına “özel özgünlük” (Subjektive Authentizität) dediği kendi yazın sanatını oluşturmuştur. Önceleri etkisi altında kaldığı toplumcu gerçekçilik öğretisiyle bağlarını kopardığının bir göstergesi olan *Lesen und Schreiben* (Okumak ve Yazmak) başlıklı denemesinde yer alan “kendi deneyimlerine dayanarak gerçeğe sadık bir şekilde kurgulamak” (Wolf, 1983a: 27) şeklindeki ifadesi özel özgünlüğün nasıl bir anlatım biçimi olduğunu özetlemektedir. Yazın hayatında neden böyle bir kırılmaya gerek duyduğunu ise şöyle ifade etmektedir: “Anladım ki: bunu yapmasaydım, beslendiğim ve yazma sebebim olan merkezden vazgeçmiş olurdum – yani Bachmann’ın ‘kalp ülkeleri’ olarak adlandırdığı şeyden. Yazma sırasında söz konusu olan şeyin yazarın özel özgünlüğünü korumak olduğunu fark ettim: onu ortaya çıkarmak, onu oyunun içine almak ve sonra da onu savunmak” (akt. Magenau, 2002: 143). Wolf’a göre gerçekliğin aktarımında deneyimler göz ardı edilmemelidir. Nitekim ancak deneyimlerin önemsenmesi durumunda gerçek olana dokunabilmek mümkün olacaktır. Yazar bir bireydir, bir öznedir ve özneliği vardır, dolayısıyla nesnel anlatma olasılığı devre dışı kalmaktadır (Wolf, 1983a: 30). “Yazın ve gerçeklik, ayna ve aynaya yansıtılan şey gibi karşı karşıya durmazlar. Yazarın bilincinde iç içe geçerler. Yazar önemli bir insandır” (Wolf, 1983a: 41).

Christa Wolf “özel özgünlük” kuramını tanımlarken Georg Büchner’in yazın anlayışına başvurur. Ona göre Büchner anlatı alanının dört boyutu olduğunu keşfetmiştir. Bunlardan ilk üçü “uydurulmuş figürlerin kurgusal yerlemleri” iken dördüncüsü anlatıcının gerçeğidir (Wolf, 1983a: 32). Yani kurgusal değildir. “Derinliğin, zaman birlikteliğinin, kaçınılmaz bağlantının yerlemidir” ve “konunun sadece seçimini değil, aynı zamanda rengini de belirler” (Wolf, 1983a: 32). Bu dördüncü boyutu “yazarın boyutu” olarak adlandırır ve “özel özgünlük” olarak betimler (Wolf, 1983a: 32). Nitekim “Yazmak, zaman ile anında iç içe geçmek için bir aracı” (Wolf, 1983a: 33) olduğundan yazar yazarken zamana eşlik eder, onu deneyimler; bu esnada yazı ile zaman “en yoğun, en çatışmalı ve en sancılı yakınlasmayı yaşar” (Wolf, 1983a: 33). Toplumcu gerçekliğin yerini artık tüm sorunları, eksiklikleri ve korkuları ile “yazan öznenin”, dış dünya deneyimlerine eksiksiz dahil olmasını içeren bir gerçeklik almalıdır. Kendisini acımasızca konusunun içine alan yazar, yazmayı meşrulaştıran özel özgünlüğe ulaşabilecektir (Baumer, 1996: 26). Yani Wolf’un deyimiyle “yazar kendini ortaya koymalıdır. Okurun karşısında kendisini kurgusunun arkasına gizlemelidir; okur onu beraberinde görmelidir” (Wolf, 1999a: 362). Ona göre nasıl ki

anlatmak, öznel deneyimlere dayanarak gerçeğe uygun bir şekilde kurgulamak anlamına geliyorsa, edebiyat da gerçek ve içten olmalıdır, gerçekliğini ve içtenliğini ise bireye bağlılığından ve onun kişisel somut deneyimlerinden alacaktır. Söz konusu olan gerçekliğin basit bir şekilde yansıtılması değil, gerçeklik deneyiminin yansıtılmasıdır. “Gerçeğe uygun kurgulamak” sadece fiilen gerçekleşen olayları değil, aynı zamanda deneyimlere dayanarak olması muhtemel olayları da anlatı konusu yapmak anlamına gelmektedir (Hilzinger, 2007: 59). Yazmayı “yaşama aralıksız eşlik eden, onu birlikte belirleyen, açıklamaya çalışan bir süreç” (Wolf, 1983a: 74) olarak niteleyen yazar, dolayısıyla yazmayı bitmiş bir ürün olarak değil, bir süreç olarak ele alır. Deneyimlerinden yola çıkarak bir şeyin anlatılabilir olması için illaki üstesinden gelinmiş olmasının gerekmediğini söyler. Bilakis yazarak, anlatarak üstesinden gelinebileceğini, sadece yazma sürecinde üstesinden gelme eyleminin söz konusu olabileceğini vurgular (Popp, Greve, 1987: 58).

“Die Dimension des Autors” (Yazarın Boyutu) başlıklı röportajında “ben sadece beni rahatsız eden şeyler üzerine yazabilirim” (Wolf, 1983a: 69) diyerek üzerinde çalıştığı ve çalışacağı konuları neye göre belirlediğini açıkça dile getirir. 1983 tarihli bir konuşmasında ise kendisini yazmaya teşvik eden etkeni “yazma zorunluluğumun bir kısmının Doğu Almanya sorunuyla yaşadığım uyuşmazlıktan kaynaklandığını biliyorum. Bu uyuşmazlık güçlüdür; çok güçlü çatışmalara sahiptir ve bu sayede de görünen o ki güçlü bir yaratıcılık açığa çıkarmıştır” (Wolf, 2000: 321) şeklinde ifade eder. “Neden yazıyorsunuz?” sorusuna “Neden yazmak mecburiyetinde olduğumu ortaya çıkarmak için yazıyorum” (Wolf, 2000: 434) şeklinde yanıt verir ve şöyle devam eder:

“Aslında yazmak benim için gitgide, bilinçdışımın sonsuz alanlarının arkasına saklandığı kapının anahtarı olmaktadır; erken yaştan itibaren dışlanan, kabul edilmeyen ve baskı altına alınan yasaklı olanın deposuna; düşlerin, hayal gücünün ve öznenliğin kaynaklarına giden yoldur. [...] Sanayi toplumlarında bir kişinin “yararlı” güçler ve isteklerinin ayrışımının, “yararsız” ihtiyaç ve arzuları pahasına nasıl işlediğinin dehşeti ve bu bölünme ve ampütasyonun sonuçlarının üzüntüsü elbette yazılarıma içine sızmaktadır. Bugün sanat, bütünsel insansal varlığın vizyonu için muhtemelen tek yer, aynı zamanda tek deneme alanıdır. Bu açıdan yazmak benim için bir tür öz denemedir. Var olma hissini kaybetmeyeyim diye içimdeki başka bir boyutla bağlantıya yaşamım için ihtiyacım var. Ve bu yüzden yazıyorum.” (Wolf, 2000: 434-435)

1980 yılında kaleme aldığı bir yazısında dilin sınırlılıklarından bahsederek, önceden belirlenmiş olan konuştuğumuz ve yazdığımız dilin yetersizliğini vur-

gular ve içinde bir dil güçsüzlüğünün büyüdüğünü belirtir. Kulağında olan ama henüz dilinde olmayan “başka bir dile özlem” duyduğunu ifade eder (Wolf, 2000: 182). Dili özgülleşme, kimlik ve bilinç ile birlikte ele alır. Ona göre söz konusu bu unsurların eksikliği dilsizliğe yol açar. Dilsizlik ise bensizlik demektir (Wolf, 1983b: 25).

Kassandra (1983) adlı yapıtının oluşum evrelerini içeren *Voraussetzungen einer Erzählung*: *Kassandra* adlı kitabının özellikle üçüncü bölümünde yazar, kendi döneminin koşullarından hareketle bir savaş eleştirisi sunmaktadır. Burada 1980’lerin güncel sorunlarını, çatışmalarını, silahlanma süreçlerini ve savaş hazırlıklarıyla beraber yaklaşan tehlikeyi eleştirel bir şekilde tartışmaya açmaktadır. Batı ve Doğu Almanya sınırlarına yerleştirilen füzelerden, Orta Avrupa’da stratejik bir şekilde önceden hesaplanan bir nükleer savaş hazırlığından ve bu savaşın her iki blok arasındaki gerginliği giderecek tek çözüm olarak görüldüğü gerçeğinden bahseder (Wolf, 1999b: 160). Modern endüstri toplumlarındaki insanlık dışı, kendi sonunu hazırlayan gelişmelere karşın daha barışçıl, daha insan-cıl yolların olanaklarını arar ve kimsenin kendisine inanmadığı *Kassandra* ile özdeşleşerek, savaş öncesi dönem olarak gördüğü bu güncel siyasi ortama dikkat çeker (Hilzinger, 1986: 130). İnsanlığın kendi kendini yok etme tehlikesine yönelik “*şu anda artık bir Kassandra olmak gerekmiyor*” (Wolf, 1983b: 97) diyerek, yaklaşan savaş tehlikesinin ortada olduğunu, bunu görmek ve dillendirmek için kâhin olmak gerekmediğini vurgular. Ona göre barışın hazırlanması ve savaşın engellenmesi açısından Avrupa ekin tarihinin baştan sona yeniden incelenmesi, yeniden yorumlanması yazarların görevleri arasında yer almaktadır (Magenau, 2002: 332). Her ne kadar edebiyatın, merkezi siyasi kararları değiştireceğine veya büyük ölçüde etkileyebileceğine, toplumsal değişimlere yol açacağına pek inansa da önem ve gücüne inanır, tarihin her döneminde savaşın önüne geçecek ve barışı sağlayacak halk hareketlerinin başlama süreçlerinde edebiyatın doğru- dan bir etki şansının olduğunu düşünür (Wolf, 2000: 366-367; 2001: 94).*

Kesinti Üzerine

Christa Wolf’un özgün adı *Störfall: Nachrichten eines Tages* olan ve Türkçe- ye *Kesinti* olarak çevrilen anlatı türündeki yapıtı 1987 yılında yayımlanmıştır. 26 Nisan 1986 yılında Ukrayna’da bulunan Çernobil nükleer enerji santralinde meydana gelen reaktör kazasını konu edinmektedir. Nükleer kazasından kısa bir süre sonra üç ay (haziran-eylül) içerisinde kaleme alınan yapıtta, aynı zaman-

* Christa Wolf ve yazınsal yaklaşımına yönelik ayrıntılı bilgi için bkz. Semra Öğretmen (2019), *Mitos Yansımaları: Christa Wolf’un “Kassandra” ve “Medea. Stimmen” adlı Mitos Çalışmalarında Kadın İmgesi*, (Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi ve Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

da yazar olan ben-anlatıcının erkek kardeşinin başarılı bir şekilde gerçekleşen beyin ameliyatı konuya dahil edilmektedir. Her iki olay da yaklaşık olarak aynı tarihlere denk gelmektedir. Bir yandan teknolojik gelişmeler yüzünden meydana gelen doğa tahribatı öte yandan teknolojik gelişmeler sayesinde gerçekleşen başarılı bir ameliyat söz konusudur. Bu iki olayla modern teknolojinin bir taraftan yıkıcı diğer taraftan kurtarıcı olma durumu gözler önüne serilmektedir (Hilzinger, 2007: 102). Yapıt, Doğu Almanya'nın Nükleer enerjiyi destekleyici politikalarına yönelik içerdiği eleştirilere rağmen yayımlanmış, en çok satan kitaplar arasında yerini almış ve güncel bir sorunsalı ele alması sebebiyle birçok dile çevrilmiştir. Yazarına yayımlanmasının ardından aynı yıl Geschwister-Scholl ödülünü getirmiştir. Nükleer enerjinin tehlikeleri ve yararları üzerine düşünme ve tartışma yaratma için kamuoyu oluşturma gibi politik bir boyutunun olması eserin hem Alman hem de uluslararası basında olumlu tepkiler almasını sağlamıştır (Hilzinger, 2007: 102). Ancak yazarın deyimiyle kimi yerlerde nükleer enerji lehinde ya da aleyhinde bir savunma metni olarak kabul edilmiştir (Wolf, 2001: 207). Yapıtlarında, denemelerinde ve konuşmalarında daha çok savaşların, silahlanın ve güç istencinin insan, toplum ve kültür üzerindeki olumsuz etkilerini gözler önüne seren yazar, bu sefer teknoloji ve nükleer enerjinin doğa ve insan üzerindeki tahribatına dikkat çekmektedir. Nükleer enerjinin barışçıl kullanımının savaşlar, çatışmalar ve silahlanmalar devam ettiği sürece mümkün olmayacağı düşüncesindedir.

Kesinti, sakin ve huzurlu bir şekilde çalışabilmek için Mecklenburg kırsalındaki aile evine çekilen, aynı zamanda baş karakter ve ben-anlatıcı olan bir kadın yazarın bir gününü aktarmaktadır. O gün arka arkaya gelen iki ayrı olay (reaktör kazası ve ameliyat) alışlagelen günlük ritmi ve yazarın tüm dikkati kesintiye uğratmıştır. Birkaç gün önce meydana gelen reaktör kazasının radyodan verilen haberlerini dinlerken, o sırada kardeşi önemli bir beyin ameliyatı geçirmektedir ve aralıklarla kardeşinin sağlığı hakkında kendisine bilgi gelmektedir. Biri kolektif diğeri bireysel olmak üzere bir günde iki ayrı olay ve haber akışı söz konusudur. Günün dengesini bozan bu iki olayın yanında alışveriş, bahçe işleri, ameliyat olan kardeşin sağlığı hakkında bilgi isteyen aramalar, komşuluk ilişkileri gibi gündelik işler de anlatının sınırlarına dahil edilmiştir. Bununla birlikte bilimsel ve teknolojik gelişmelerin kontrolden çıkması üzerine gerçekleşen nükleer kazanın, süt içmemek, sebze-meyve yememek, yağmurda durmamak, dışarıya çıkmamak, iyot tabletleri kullanmak gibi insan hayatında yarattığı ani değişiklikler ve doğa üzerindeki olumsuz etkileri gözler önüne serilmiştir. Ayrıca nükleer patlama sonucu atmosfere saçılan radyoaktif maddelere teslim olan bulutlar örneği üzerinden doğanın artık eskisi kadar masum olmadığına, kirletildiğine, dolayısıyla doğa algımızın değişeceğine, doğaya atfedilen şiirlerin Çernobil'den

önce ve Çernobil'den sonra olmak üzere imgesel boyutunun farklılaşacağına, bu yeni durum karşısında yeni bir dil bulmanın gerekliliğine dikkat çekilmiştir. Her ne kadar metinde doğrudan Çernobil ismi geçmese de –Kiev yakınlarında bir reaktör kazası olarak geçer– metnin çıkış noktası Çernobil nükleer santralinde gerçekleşen reaktör kazasıdır.

Aynı zamanda biyografik öğeler de içeren eser, bilinç akışı tekniğiyle günlük biçiminde kaleme alınmıştır. Ben-anlatıcı olan kadın yazar metinde geçen iki olaydan birini monolog şeklinde gündelik yaşamdan kesitler sunarak, diğerini ameliyatta olan erkek kardeşine seslenerek aktarır. Kardeşe seslendiği kısımları sayfanın solundan değil sağından başlatarak iki anlatı katmanını biçimsel olarak birbirinden ayırır (Kızıler Emer, 2012: 56). “Benim idealim beynin çalıştığı şekilde yazmaktı” (Wolf, 2011: 207) diyen Wolf, erkek kardeşinin ameliyatının ve nükleer santral kazasının paralel gelişmesiyle her ne kadar zor olsa da beynin çalışma şekline en yakın düzyazı yapılarını yaratmayı denediğini belirtir (Wolf, 2011: 207).

Christa Wolf'un 1985 yılında uluslararası barış kataloğu için kaleme aldığı *Der weiße Kreis* (1985) başlıklı yazısı *Kesinti* anlatısı için bir ön çalışma olarak okunabilir. Bu yazıda yer alan fikirlerin çoğu, güncel nedenlerden ötürü ortaya çıkması kaçınılmaz olan yazarın söz konusu anlatısında yeniden görünür olmaktadır (Hörnigk, 1989: 251). Yazar burada dünyaya dair korkunç, ideal, samimi veya uyarıcı bir resim oluşturma gerekliliğinden bahseder. Bu resmin “devasa enerjilerin korkunç bir şekilde kötüye kullanımıyla mükemmel formu paramparça olan bir dünya” veya “insan ve hayvanın huzurlu yuvası olan bir dünya” olabileceğine dikkat çeker (Wolf, 2000: 449). Yazarın yine aynı yazısında bulunan “insan gruplarının, yaşam biçimlerinde ciddi bir radikal değişikliği dikkate almaktansa, kendi kendilerini –sadece silahlarla değil, bu arada– yok etmeyi hesaplamaları düşünülebilir mi?” (Wolf, 2000: 450) şeklindeki ifadesi uygar insanın kendini gelişmiş teknolojilerle, kendi elleriyle yok etme eğiliminde olduğunun altını çizmektedir. Yeşil ve barışçıl bir dünya tasarısı sunan “Der weiße Kreis” (yerkürenin boyutu kadar büyümesi gereken bir küre olarak bir beyaz daire) yazar açısından büyüleyici olmakla beraber kör bir noktadır da. Ona göre “beyaz daire artık kültürümüzün görüş ve bilinç alanındaki kör nokta gibi görünüyor ve bu da en çok bilmemiz gereken şeyi tam olarak görmemizi ve algılamamızı engelliyor: yani kendimizi intihar edercesine silahlandırmamız ve bizden sonra gelenlerin ezaklarını yok etmemiz için bizi zorlayan korkunun kökenini” (Wolf, 2000: 451). Burada değindiği “kör nokta” metaforunu sonradan yazınsal yapıtına da almıştır. Nitekim Wolf'a göre her insanın, toplumun ve uygarlığın göremediği kör noktası vardır. Bu kör nokta ise öz yıkımı beraberinde getirecektir. Kör noktaları yazmak, derinlemesine araştırmak, içine, merkezine

girmek edebiyatın görevidir (Wolf, 2000: 341). Edebiyat aynı zamanda kör noktaları azaltmak ve aydınlatmak için vardır (Wolf, 2000: 375).

26 Nisan 1986 yılında Çernobil nükleer santralinde gerçekleşen reaktör kazası global bir ekolojik sorundur. Christa Wolf bu soruna duyarsız kalmayarak, nükleer enerjinin barışçıl kullanımını tartışmaya açmak, farkındalık yaratmak, yaşanabilecek benzer kazalara karşı uyarıda bulunmak için bu süreçte bir yazar olarak yazınsal katkısını *Kesinti* adlı anlatısıyla sunmuştur. Her ne kadar her şeyi değiştiren ve insanlar üzerinde şok etkisi yaratan Çernobil'den sonra “düşünebildiğim ve hissedebildiğim her şey düzyazının sınırlarını aştı” dese de bu süreçteki öznel deneyimlerini, savaş, barış, yazı, dil ve nükleer bilim hakkındaki düşüncelerini küresel faciayla bağlantılı bir şekilde yansıtmayı başarmıştır (Baumer, 1996: 82, 84). “Temkinli ama kararlı bir şekilde kişi, gelecek bin yıl boyunca bu dünyayı yaşanabilir kılmak için içinde yaşadığı toplumda gerekli olan değişikliklere mümkün olduğunca katkıda bulunmalıdır” (akt. Baumer, 1996: 92) diyerek insan türünün yaşamaya devam etmesi için modern bilimin sorumluluğunun yanında toplumun, bireyin ve yazarların sorumluluğuna da dikkat çekmektedir (Hörnigk, 1989: 254).

***Kesinti*: Ekoeleştirel Bir İnceleme**

Kitabın hemen başında “yeşil çıldırıyor” diyen Wolf, ilerleyen sayfalarda gezegenimizin pırlıtlısının kaybolduğunu belirterek neredeyse çağın temel sorununa işaret ediyor. Felaket zamanlarında yazının soluklaştığını, neredeyse kaybolduğunu, her tarafı ölümün, çürümenin, yıkımın sardığını özellikle de özgürlüğün kötü bir türünün ortaya çıktığını, her türlü itaatin kendini gösterdiği, yükümlülüklerin ve hedeflerin yanında en çok özgürlüğün özellikle “istediğini yapma veya yapmama özgürlüğü”nün bir felaketle (reaktör kazasıyla) ortadan kalktığını belirtir (Wolf, 1992: 9, 29). Tıpkı varoluşçu düşünür ve yazar Albert Camus’un *Veba* adlı eserinde dediği gibi felaket zamanlarında kimse özgür değildir (Camus, 2019: 46). Dolayısıyla *Kesinti* özgürlüğün ne kadar da kırılgan olduğunu, bunun uzak bir yerdeki bir felaketle bile ne kadar da ilişkili olduğunu, kesintiye uğradığını göstermesi açısından önemlidir. Dünyanın herhangi bir yerindeki bir olayın gezegenin bir başka yerindeki insanları etkilemesi ve bunun artık bilim dünyasınca kabul edilmesi, gezegenin üzerinde yaşayan tüm insanların gündelik faaliyetlerinde birbirine karşı bir sorumluluğu ve yükümlülüğü olduğu gerçeğini gözler önüne sermektedir. Zaten son yarım yüzyılda kendini gösteren ekoloji meselesinin küresel bir mesele olmasının altında yatan temel gerekçe de aslında budur. Birilerinin doğayı kirlettiği yerde, birilerinin bu kirlilikten etkilenmesidir mesele. Birilerinin karbon salınımına sebebiyet vermesi başka bir

yerde bir kişinin, oluşan küresel iklim değişiminden kaynaklı olarak ortaya çıkan bir sel felaketinin kurbanı olmasına neden olabilmektedir. Benzer bir şekilde ortaya çıkmış bir reaktör kazasının yaydığı radyasyon ışınlarının gezegenin bir yerinden başka bir yerine doğru hareket etmesi de başka insanların hayatlarının tehlikeye atılmış olması demektir. İşte bu tehlikenin altında yatan temel tekniğin icracılarının (özellikle bilim insanlarının) faustavari (bilgi uğruna ruhunu şeytana satan) bir pozisyonda olduklarını yani insanlığı tehlikeye atan kişiler olarak asıl sorumluluğun onlarda olduğunu bize sorgulatmaya çalışan bir Wolf ile karşılaşmaktayız. Wolf eserinde gezegenin pırlıltısının kaybolmasında en çok bilim insanlarını (beyaz yakalıları) ve onların edimlerini sorumlu tutmaktadır. Öyle ki şöyle demektedir onlar için:

“Bizi şimdi de marul ve ıspanak keyfinden ettiler de ondan. Yani kim, şu etti dediklerim. [...] Birden elimde olmadan kendime, acaba, dedim, yakıcı tehlikesi özünde bulunan böylesi bir tekniğin sorumluları hiç hayatlarında, insanın parmaklarına yapışıp kalan o tohumlardan en küçük bir tanesini, ilerde filiz verişlerini görmek ve haftalarca, aylarca bitkinin büyüyüşünü izlemek için toprağa vermişler midir?” (Wolf, 1992: 26)

Bunların yanı sıra sorunların kaynağında esasen insanların çoğunun rahat bir yaşama özlem duyması, yüksek kürsülerin ardındaki konuşmacılara ve beyaz önlüklü adamlara inanma eğilimi, uyum düşkünlüğü ve çelişki korkusu, iktidar açlığı ve büyülenmesi, kazanma düşkünlüğü, fütursuz merak ve kendilerine sevdalanmaları (narsistik kişilik de diyebiliriz) gibi sosyal ve psikolojik bazı durumların yattığını söyler ve tüm bunların ötesinde esasen “sevgi” eksikliğinin olduğunu ileri sürer (Wolf, 1992: 23-24). Gelişmiş tekniğin sadece yıkıcı taraflarının olmadığını, aynı zamanda iyileştirici taraflarının da olabileceğini, örneğin tıpta ışın tedavisi gibi gelişmelerin gerçekleşmesinin mutluluk verdiğini, ameliyatta kullanılarak hayat kurtarıcı olabildiğini belirten Wolf, “ancak” diyerek şerh koyar. Tekniğe fütursuzca güvenmenin sonuçlarının ağır olduğunu ki nükleer kazasının da bu tip bir güvenin boşa çıkmasının sonucu meydana geldiğini ifade ederek bilim savunucularına özellikle de nükleerin barışçıl kullanımını savunanlara yönelik bir eleştiri ortaya koyar. Çağımızın ürettiği ütopyaları birer ucube olarak görüp sorgular; barışçıl atomun ardına takılan adamları yönlendiren şeyin de bir ütopyadan (herkese ve sonsuza kadar enerji) ibaret olduğunu ileri sürer (Wolf, 1992: 36). Bu tutumuyla da tekniğin yanlış ve zarar verici kullanımına karşı eleştirel bir duruş sergiler. Benzer bir şekilde, ekolojik düşüncede radikal bir yer edinen ve toplumsal ekoloji gibi güçlü bir yaklaşımın temsilcisi olan ekolojist Murray Bookchin, Wolf’dan çok uzun zaman önce tekniğin tahrip gücünün, yaratma gücünden (iyileştirici ve telafi edici gücünden) ayırt edilme-

si gerektiği düşüncesini ortaya atmış, bizatihi tekniği veya teknolojiyi suçlamak yerine daha çok tekniği araçsallaştıran veya kullanan insani yaklaşımlara veya yıkıcı bir şekilde kullanmaya çalışan edimlere bakmanın daha doğru bir yaklaşım olacağını ileri sürmüştür. Çünkü teknolojiyi doğrudan suçlamak asıl failleri görünmez kılmaktadır. Dolayısıyla sorun tekniğin kendisinde değil, onu ne için veya nasıl kullandığımızla alakalıdır; önemli olan, teknolojinin yaratıcı potansiyelini tahrip kapasitesinden ayırabilmektir (Bookchin, 1996: 41).

Ekolojik düşüncenin yaygınlık kazandığı ve artık bilindiği bir dönemde *Ke-sinti*'yi yazan Wolf'un, tam da ekolojik meselelerden ve tartışmalardan haberdar bir şekilde varoluşçu bir perspektiften insan-doğa ilişkisine dair bir sorgulamaya girişerek, doğayı, insanı, bilgiyi, bilimi ve etik boyutu dikkate alarak, akılcı bir eksenden neredeyse felsefi bir sorgulamaya giriştiği görülebilmektedir. Özellikle yukarıda da değindiğimiz Bookchin'in düşüncelerine yakın bir şekilde insanın yıkıcı edimlerine yoğunlaşan ve bu edimin altında yatan temel nedeni veya onun deyimiyle kör noktayı açığa kavuşturmaya çalışan yazar, insanlığın neredeyse savaşa gerek kalmadan barışın ortasında bile kendi kendisini imha eden bir varlığa dönüştüğünü ifade eder. Öyle ki "insanlığın, kendi gelişiminin tüm zahmetlerini üstlenip, katlanacaklarına katlanıp, sonunda da kendini yok etmek için yaratıldığını ve bundan da kaçamayacağını" (Wolf, 1992: 42) düşünmektedir. Doğanın evrimsel gelişiminin anlaşılmadığını düşünür, örneğin "kabak çekirdeğine benzer tohumunu daha tepesinde taşıyan yaprağın kat kat açılacak olmasını[n]" insan için hala hayret verici olduğunu, insanın doğanın bu evrimsel gelişim sürecini anlamaktan uzak olduğunu belirtir (Wolf, 1992: 39-40). Hepimizin, öyle ya da böyle başka varlıkların ellerindeki iplere bağlı, uzaktan yönlendirilen varlıklar olduğumuz düşüncesini sorgulamaya açar. İnsanın bitmemiş ve eksik, kendisi için en uygun gelişimi aktif bir şekilde arayan bir varlık olarak tanımlanmış olmasını aktarır (Wolf, 1992: 38-42). İnsanın istediği nedir? sorusunu sorar ve bu soruya yönelik şöyle bir cevap verir:

"İnsanın istediği nedir diye soruşum çok gülünç geldi. [...] Aklıma, kardeşim, şu düşünce geldi: İnsan güçlü duygular yaşamak ve sevmek istiyor. O kadar. Gizliden gizliye herkes biliyor bunu, en derinlerde yatan bu özlemlerini giderme olanağı bulamadığı, bunu başaramadığı ya da bu kendinden esirgendiği zaman insan yedek doyumlar arıyor –ah, bizim bu– yedek doyumlar arıyoruz ve yedek bir yaşama, bir yaşam yedeğine, insana soluk aldırmadan büyüüp yayılan, sevgi yedeği o dev teknik yaratıma bağlanıyoruz. İlerleme dedikleri, benim de kendimi, istesem de istemesem de bağlı hissettiğim her şey, kardeş yüreği, güçlü duyguları ortaya çıkarıcı yardımcı araçlardan başka bir şey değil." (Wolf, 1992: 38)

Nitekim insanın güçlü duygular yaşamak ve sevilmek istemesine karşın, bölmekten duyulan, yıkıp dağıtmaktan, ateşten ve patlamalardan duyulan hazzın kaynağı nedir şeklinde son derece önemli olacak bir soru sorarak, haz merkezinin bilim adamlarının beyninin neresinde olduğunu sorgulamaya açar (Wolf, 1992: 53-54). Aslında bu soruyla insanın özellikle doğaya yönelik tahripkar ediminin altında yatan temel istencin ne olduğunun peşine düşer. Bu istencin salt araç üretme veya bir şeyi ortaya çıkartma ve geliştirme ile açıklanamayacağı, daha çok holosende ortaya çıkan insanın binlerce yıllık evrimsel süreçte kendini yok etme edimiyle belki açıklanabileceği görüşündedir. Çünkü ona göre zeki insan, doğayı ve kendi türdeşlerini emrine alacak araçlar yaratmış, kendi kendine koyduğu kurallar doğrultusunda açık veya gizli şiddetle kendini yok etme durumuna getirmiştir (Wolf, 1992: 52). Dolayısıyla insanın doğada evrimsel süreçle araçlar geliştirebilecek bir zekaya kavuşması ile hem doğa üzerinde hem de kendi türdeşleri üzerinde tahakküm kurması arasındaki ilişkinin bu boyutu dikkate değerdir. Nitekim aynı şekilde yıkmaya edimi ile haz arasındaki ilişki de önemlidir. Bu durumun tahliline girilerek, “Öldürmeyle buluş yapma arasındaki bağlantının tarım evresinden beri bizi hiç bırakmamış olduğu[na]” (Wolf, 1992: 67) yönelik kadim bir düşünceye başvurur. Aynı zamanda psikolojide davranışların yapısını açıklamak için kullanılan, sabit ve mekanik bir yapıda olduğunu düşündüğü *Uyarıcı-Tepki formülasyonu** üzerinden eleştirel bir açıklama getirmeye çalışır:

“Biz, kardeşim, beynimizin içindeki arada bir denetimsiz harekete geçen o elektrik fırtınalarına dayanıp bu fırtınaların bize yapmak istediklerine fırsat tanıyacak biçimde koşullanmışız. Beynimizde belli tepki örnekleri için çekili bağlantı kablolarının olduğunu söylüyorlar –bu, biyologların kullandığı bir ifade, bu ifadeyi kullanırken bize telkin ettikleri çirkin imgeden de sakındıkları yok. Burada anlamamız gereken bir şey var: Aynı uyarımlara karşı aynı tepkiler, her seferinde beynin cangılı içinde yolunu bulmaya çalışmak zorunda kalsaydı, ne kadar verimsiz, ne kadar zaman kaybı olurdu; böyle bir varlığın hayatta kalma şansı olmazdı pek.” (Wolf, 1992: 46)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Wolf determinist veya mekanik bakış açısını eleştirmektedir. Ona göre eğer doğada tüm olup bitenler mekanik, sabit ve değişmez kurallara göre işliyorsa orada bir sapma veya bir gelişim gerçekleşmez. Zaten kendisi de metnin birçok yerinde mekanik olanı yadsıyan ifadeler kullanmaktadır. Örneğin: “Aygıtların hiç şaşmadıklarına bahse girelim mi?” (s.

* Psikolojide davranışların nedenlerine uyarıcı, uyarıcılara karşılık meydana gelen davranışlara da tepki denir; böylece neden-sonuç ilişkisi Uyarıcı-Tepki (U-T) formülüyle açıklanır. Bu formülasyon daha çok klasik kuramlarda kabul görür. Ayrıntılı bilgi için bkz: Rasim Balcıoğlu (2012), *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*, Ankara: Anı Yayıncılık.

20), “İçimdeki sessiz inatçı hesap makinesi değişen değerler koydu şimdi, bense kendimi kahkaha atarken duydum, alaycı bir kahkaha” (s. 63), “Olasılık yasası bize ciddiye alınmak istediğini belli etti” (s. 48), “Rastlantıya terk edilmiş olmaya neden dayanamıyoruz?” (s. 86), “Doğanın ve doğa karşısının bizim ondalık sistemimize göre davranmadığının?” (s. 65), “Uygulama gücüm olsaydı kendime kesinlikle yasaklayacağım fanteziler [beyinleri kontrol altına alınmış ve her istekleri sonsuzca yerine getirilen bir tür otomat bireylerin gelişimi ve geliştirilmesi], kardeşim, bu türden olurdu” (s. 67). Wolf’a göre bilim insanları veya bizi ve kendilerini tehlikeye atanlar tam da otomat bireylerdir. Öyle ki “Dolaysızlıkta, dolulukta, kesinlikte, açıklıkta ve adını koyamadığım, hatta belki sezinleyemediğim bir dizi farklı nitelikte yitim[e]” (Wolf, 1992: 66) sahiptirler. Tüm bu durumların ortaya çıkmasında evrimin nasıl bir rolü var? Buna yönelik yazar şöyle bir sorgulama yapıyor:

“Biz insanlarda evrim hangi kavşakta yanlış yöne saptı da arzu doyurumunu, yıkma dürtüsüyle kenetledik. Ya da, başka türlü sorulursa, hangi korku bu genç adamları, biz normal insanların “yaşam” dediği şeyden böylesine dayanıklı bir perdeyle ayırıyor. Kendilerini “serbest kılmak”-tansa atomu serbest kılmayı yeğleyecekleri kadar büyük bir korku olmalı bu...” (Wolf, 1992: 72-73)

Aslında daha kısa bir tabirle Wolf şunu demek istiyor, diyebiliriz: İnsanlık nasıl oldu da bu kadar yıkıcı olabilecek kadar gelişti. Eski çağlarda insanlar insan-doğa ilişkisini bir bütünlük içerisinde ele alıyorlardı. İnsanı doğadan, doğayı da insandan ayrı görmüyorlardı. Öyle ki her varlıkta bir ilişki anlam, bir telos (amaç) buluyorlardı. Nitekim varlığın bölünemez en küçük yapı taşı olarak tanımlanan Atom’un Latince de individuum (bölünmez) ile aynı anlama gelmesini tuhaf karşılayan yazar, bu kelimeleri bulanların ne çekirdek bölünmesini ne de şizofreniyi tanıdıklarını belirtir. Hatta “modern dünyanın sürekli daha küçük parçalara bölme, bölünmez sanılan o antik insanın kişiliğini oluşturan bütünlük içindeki kişilik parçalarını birbirinden ayırma hırsı nereden geliyor?” (Wolf, 1992: 33-35) ifadesiyle bilimin temel özelliklerinden biri olan bütünü parçalara veya değişmez kesitlere ayırarak inceleme ilkesini sorgulamaya açıyor. Dolayısıyla insanın yaşamla veya insandışı doğayla ilişkisinde bir anlam kaybı yaşadığını düşünüyor ve bu kaybın yaşanmasının sebebinin de bilimin bütünü bir bütün olarak değil de sürekli parçalara ayırmasına bağlıyor, diyebiliriz. İnsanın yıkıcı ediminin altında yatan temel bir nedenin de bilimin, bütünü parçalara ayırma veya bütünü parçalara indirgeme mefhumu olduğunu düşündürüyor ve bu parçalanmışlığın nereden geldiğini bilmemiz gerektiğini belirtiyor (Wolf, 1992: 37).

“İnsanlar eskiden kendilerini büyük bir düzenin parçası hissederdiler. Bu bazı durumlarda kozmik bir düzen, insanlar, melekler, öte-dünyasal yara-

tıklar ve diğer dünyasal varlıklar arasında yerini aldığı “büyük varoluş zinciri”ydi. Evrendeki bu hiyerarşik düzen, toplumun hiyerarşisine yansırı. İnsanlar çoğunlukla, kendilerine ait bir konum, rol ve sınıfa kısırılmıştı ve bunun dışına çıkılması neredeyse olanaksızdı. Modern özgürlük bu tür düzenlerin itibarını yitirmesiyle oluştu.” (Taylor, 2011: 11)

Charles Taylor’un yukarıda ifade ettiği gibi dünyanın büyüü bozuldu. İnsanlık artık o büyüü dünyanın, o kozmik düzenin bir parçası değil. Dünyanın büyüü karşısında artık hayret, şaşkınlık veya hayranlık duymuyor. Çünkü ruhen bu büyüü dünyadan koptu. Wolf da metnin ben-anlatıcısı kadın yazar aracılığıyla “bizim hayat ağıımızı belli bazı tutamaklara bağlayan halatların koptuğunu kavradım. [...] Bizden öncekiler her zaman onlara bağlı olabiliyordu; bizden sonrakiler halatları kestiler ve [artık] kendilerini bağlardan kurtulmuş, istediklerini yapıp yapmamakta serbest görüyorlar. Bizler artık o bağlara hiç güvenemezdik, ama onlardan da, hasret duymak biçiminde bile olsa, hiçbir zaman tam kurtulamazdık” (Wolf, 1992: 87) diyerek modern insanın veya pozitif bilimle zihni bulanmış insanın dünyayla bütünlük anamlı bağını nasıl kopardığını şöyle ifade etmektedir:

“Alımlı akşam güneşi / Bu ne güzellik. Bu şarkıyı, yarım yüzyıl önce yükannem mutfakta söylerken duydum. O akşam bu yıldızı seyrederken durduk yerde, bizim uzayda yalnız olduğumuz, roket kulelerimizi ne kadar yükseğe ya da uzağa fırlatırsak fırlatalım ya da başka uzay sondaları gönderirsek gönderelim, karşılığında bize bir insansı sinyal gelmeyeceği konusundaki inancım pekişti. Bu kozmos gemilerinde bulunan, dış çizgileriyle insan çiftini –erkek elini barış selamı için kaldırmış olarak– gösteren afişe başka gezegenlerdeki insan benzeri varlıklara mesaj gönderilmesi neye yarar, eğer bunu düşünen ve üretenler, komşularının evine gidip ondan bir insansı işaret, bir gülümseme koparma yeteneklerini yitirmişlerse” (Wolf, 1992: 93)

Yukarıdaki alıntı bizi dünyanın büyüünden koparan hatta bizi birbirimizden koparan şeyin, bilimin, dünyayı ruhsuz, cansız, mekanik, kesilebilir, parçalanabilir, tahakküm altına alınabilir görmesinin egemenliği sonucu oluştuğunu düşündürmektedir. Gerçekten de mekanik dünya görüşünün egemenliğiyle doğayı tahakküm altına alma isteği yaygınlık kazanmış, insan ve doğa bir antagonistik ilişki içerisinde değerlendirilmiştir. Günümüzün temel sorunu olan ekolojik kriz de işte bu düşünce tasavvurunun bir sonucudur.

Tüm bunların yanında metinde dikkat çekilen önemli bir nokta daha var: umut veya umutsuzluk. Wolf’a göre umut veya umutsuzluk aslında günümüzde, düşüncede kurulan teknik bir fanteziyle onun gerçekleştirilmesi arasındadır:

“Yüzyılımızda, düşüncede kurulan teknik bir fanteziyle onun gerçekleştirilmesi arasında sadece incecik bir duvar mı var? Ama kendimizi suçlayacağımız, benim kendimi suçlayacağım günahlar başka türden. Gereğinden fazla söylediğimiz doğru değil –gereğinden az söyledik ve söylediğimiz az şeyi de fazla çekingen ve iş iştten geçtikten sonra. Peki niçin? Basitlikler yüzünden. Güvensizlikten. Korkudan. Umut eksikliğinden. Ve bunu ileri sürmek garip kaçsa da: umut yüzünden. İnsanı felç eden çaresizlik duygusuyla aynı sonucu hazırlayan aldatıcı umut.” (Wolf, 1992: 67)

Alıntıdan da anlaşılacağı üzere Wolf’a göre çağımızda umut ve umutsuzluk aynı kapiya çıkmaktadır. Özellikle bilimin yarattığı umudun aldatıcı ve sadece zihinlerde kurulan bir fantezi olduğunu anlıyoruz. Gerçekten de Wolf’un gözüyle baktığımızda bilimin insanlara vadettiği umut hiç gerçekleşmedi mi? Bugün Batı toplumlarının nispeten yaşadığı refahın bu teknikle hiç alakası yok mu? Bilim gerçekten de hep yıkım mı getirdi? Bu konuda bir tartışma yapılamaz mı? Dünya ölçeğinde bilimin nimetlerinden faydalananlar ve bilimin çıktılarından zarar görenler şeklinde bir ayrım yapılacak olunursa; bilimin nimetlerinden en azından bugün görüldüğü kadarıyla gelişmiş Batı toplumları faydalanırlarken, Batının çöplüğü, ham madde ve emek sömürüsü olarak Batı’nın dışında kalan toplumların çoğu ve bunun yanında insan-dışı doğanın kendisi bizatihi bu bilimsel fantezinin asıl kurbanlarıdır. Wolf’un, nükleer kaza sonrası radyasyon yayılımından ötürü süt içmenin yasaklanması, binlerce litre sütün dökülmesi karşısında dünyanın öteki yüzündeki çocukların aynı besinleri bulamadıkları için öldüklerine (Wolf, 1992: 22) dikkat çekmesi bu bağlamda önemlidir. Bilim ve teknolojinin aynı zamanda toplum üzerinde tahakkümün bir aracı olduğunu, iktidar ilişkilerinin bir parçası olduğunu düşündürmektedir.

Öte yandan Wolf bilgi edinme aygıtımızı, dil merkezi gibi beynin sol bölümünde, insanın geç kognitif işlemlerinin toplandığı yerde görüyor. Ona göre bu aygıtımız, çoğunlukla “durup dinlemeden yeni bilgiler kaydederek ve bunları eskilerle, daha önce depolanmış olanlarla karşılaştırıyor ve yeni bir olguyu, maddeye ilişkin hep tanıyageldiği görünüş biçimleri arasından en fazla özellik ortaklığı olanı seçerek adlandırıyor” (Wolf, 1992: 33). Neredeyse Kant’ın epistemolojisine* yakın bir yerde duran bir yaklaşım sergiliyor Wolf, bu tip bir işlemi yani bilgiyi ortaya koyma becerisini bir bilgisayarın gerçekleştiremediğini, çün-

* Kant, rasyonalist felsefeyle ampirist felsefenin bir sentezini yaparak bilginin kaynağında hem deneyimin hem de aklın katkısının kaçınılmaz olduğunu öne sürer. Başka bir deyişle bilginin ortaya çıkmasında hem aklın hem de deneyimin rolü vardır. Çünkü onun deyimiyle “görüşüz kavramlar boş, kavramsız görüler kördür” (akt. Gökberk, 2011: 354). Daha ayrıntılı bilgi için bkz. Macit Gökberk (2011). *Felsefe Tarihi*, 21. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi; Ahmet Cevizci (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

kü bilgisayarın yeni bir bilgiyi ortaya koymasının ancak bazı verilerin sağlanması koşuluyla mümkün olduğunu belirtir. Bu nedenle insanın bilgiyi ortaya koyma aygıtı ile bir bilgisayarın bilgiyi ortaya koyma aygıtı arasında büyük bir farkın olduğunu, bu farkın aslında insanı bilim-teknik karşısında (herhangi bir cihaz karşısında) daha güvenilir kıldığını demeye getirmektedir (Wolf, 1992: 33-35). Fakat asıl üzerinde durduğu konu bundan ziyade düşünme ile dil arasındaki ilişkidir. Ona göre “düşünmeyle dilin birbirine kenetli olduğu merkez henüz alaca karanlıktadır” (Wolf, 1992: 75) ve bu merkez açığa çıkmadıkça “kör nokta” anlaşılamayacaktır. Bu yüzden derin bir soruşturmaya gireriz, neredeyse meseleyi insanlığın şafağına –ilk insanlara– kadar götürmeye ve oradan bakıp ele almaya çalışır. Erken insanların beyinlerinin bizimkilerinden daha ilkel olmadığını, beynin azgınca büyümesinin uzun zaman boyunca insanlara destek olduğu kadar engel de olduğunu ileri sürer (Wolf, 1992: 77). Dansların, ritüellerin ve törenlerin erken insanların bir kültür aygıtı geliştirmelerine ve kendi insan oluşlarını yükleyebilecekleri biçimler bulmalarına destek sağladığını, bu biçimlere günümüzde gelenek dediğimizi hatırlatır. Erken insanın henüz konuşmadan önce, kötü niyetli olmadığını göstermek istediğinde, kendi sürüsünün bir başka üyesine doğru giderken tıpkı primatlar gibi ellerini havaya kaldırdığını, ancak bizi erken insandan ayıran temel unsurun “dil” olduğunu belirtir (Wolf, 1992: 77, 89).

“[...] bizi içgüdüye bağlılıktan kurtaran ve hayvanlar karşısındaki üstünlüğümüzü kesinleştiren dil sayesinde, evet dil sayesinde ayrılabilmiş görünüme bakılırsa, bir sürüye ait insanlar başka bir sürününkilerden: değişik konuşan yabancıydı, insan değildi, öldürme tabusuna girmezdi. Bu düşünce sırası geldi. Kimlik yaratan dil aynı zamanda değişik konuşan türdeşlerine karşı öldürme engelini kaldırmaya büyük ölçüde katkıda bulunuyor. “Eksiksiz insanlığa” sıçrayışın mihenk taşı olan da dil, bilinç açan, bunla birlikte o ana kadar bilinçte olanları bilinç dışına iten de: Demek ki “güneş ışığı nasıl gökteki yıldızları karartıyorsa, bizim en erken dönemde kazandığımız alımlı evrim zaferimiz olan sol yarıkürenin dilsel yetenekleri de, önceki atalarımızda dünyayı algılamının baş aracı olduğunu varsayabileceğimiz sezgi merkezi sağ yarıkürenin işlevini yüklenen bilincimizi” karartıyor. Dilin iki yüzü...” (Wolf, 1992: 89)

Yukarıdaki alıntıdan da anlaşılacağı üzere Wolf’a göre dil, bizi sadece primatlardan ayırt eden bir unsur değildir; aynı zamanda içgüdüye bağımlılıktan kurtaran, hayvanlar karşısında üstünlüğümüzü kesinleştiren ve daha da önemlisi bizi insanlık mefhumuna çıkartan etken olarak bilincimizi şekillendiren bir tözdür. Bu töz ilginç bir şekilde insan türü içinde birbirimize karşı yabancılaş-

mamızın veya ayrışmamızın da kaynağıdır. Hatta yazarın deyimiyle “Dil engeli- ni küçümsememek gerek. Çünkü sorun dil örtüsünün altında gizli” (Wolf, 1992: 89-90). İnsanlar arası ayrışmanın altında yatan temel neden de budur. Nitekim bu savını temellendirmek için tarihte bilinen eski bir hikayeye yani Babil kulesi hikayesine başvurmaktadır.

““Öyle ki bütün dünyanın dili ve sözü birdi.” [...] Bunun üzerine [Tan- rı] dillerini karıştırır ve böylece bilindiği gibi kule yapımını engeller. İlginçtir ki büyüklük delisi Kral Nemrut olayında da aynı yola başvuru- ru: Bilindiği gibi Nemrut da büyüklenmesinin parlak bir işareti ola- rak, “çamur ve tuğlanın en yukarıdaki duvara taşınması bir yıl alacak kadar” yükselmiş olan bir kule yaptırır. Ama yapı devam ederken “göge doğru ok atarlar ve oklar kana bulanmış olarak geri düşer. Bunun üze- rine biri diğerine: işte yukarda ne varsa öldürdük, der. Ama TANRI bunu onları şaşırtmak ve yeryüzünden silmek için yapmıştı. Ve bunu, biri diğerini artık hiç anlamasın diye onların dillerini karıştırarak yap- tı.” TANRI dili ne kadar önemsiyor. Dilin kurallarının kendine karşı birleşme aracı olmamasına ne kadar önem veriyor. Buna karşılık biz hepimiz, kulelerimizi kurmakta yararlandığımız *basic language*’i an- lıyoruz, diye düşündüm o an, ama bunun bize yararı olmuyor; ve biz hepimiz, bir aygıttan gelen, roket güdümlü kuleyi göge gönderen (ama göğün adı da artık gök değil kozmos) metalik sesi tanıyoruz: *five - four - three - two - one - zero!* Sadece arasıra kuleler tekrar aşağı düşüyor, kanlı.” (Wolf, 1992: 91-92)

Alıntıdan da anlaşıldığı üzere dil meselesi insanlık açısından son derece önemlidir. Wolf’a göre dil (konuşma, söyleme veya ifadeyi oluşturma) tam da kör nokta dediğimiz yerdir ve en yüksek zevkin merkezi olan o en karanlık noktanın da yakınındadır. Çünkü dil sadece denemek için, nasıl olacağına bakmak için alınabilen yetilerden değildir. Dil, bizi hayvansı içgüdümüzden koparıp kültürü oluşturmaktadır; gelenek aktarımının aracı hatta ön koşuludur. Bu nedenle “bir canlı türü konuşmaya başlamışsa artık bundan vazgeçer- mez” (Wolf, 1992: 97). Bu iddiasını da beynin yapısına dayanarak bilimsel bir çerçevede temellendirir:

“Dil, bizim çoğu hayvansı içgüdümüzü götürüyor. Bu içgüdülere artık dönemeyiz. –artık hiç dönemeyiz; kesin olarak hayvan dünyasından koptuk; arkaik bir refleks donanımıyla dünyaya gelen bebek, normal ge- lişme için, yani gelişip insan olabilmek için bunları birkaç hafta içinde bir kenara bırakmak zorunda. Neokorteksin alın lopları komutayı almış-

lardır artık. Kültür onların ürünüdür. Dil, gelenek aktarımının aracı, ön koşulu.” (Wolf, 1992: 97)

Bununla beraber dizginsizliklerimize dizgin vurmak için yaratılmış olan kültürün içine birçok noktada içimizdeki hayvansılığı, yabanılığı, akıldışını almak durumunda kaldığımızı, bu nedenle içimizdeki kertenkelenin kuyruk salladığını, içimizdeki yırtıcı hayvanın kükrediğini, çarpılmış bir şekilde bazen kardeşimizin üstüne atlayıp onu öldürdüğümüzü, sonra da beynimizi kafamızdan çekip koparmak ve dağlamak için vahşi noktayı aramak istediğimizi, oysa beynimizin her tarafının dağlandığı için cinnet geçirdiğimizi ileri sürer (Wolf, 1992: 97-98). Kültürün değerlerine dil aracı üzerinden programlanmış olmamızın, bizi radikal cevaplara götürecek soruları sormamıza engel teşkil ettiğini, insanlığın bunu anımsayamadığını ifade eder. Dilin ışığının, dil öncesi dönemde yarı karanlıkta durduğunu, belki de bu nedenle olsa gerek kendimizi hep kuşku içerisinde güvensiz ve eksik hissettiğimizi belirtir (Wolf, 1992: 97-98). Fakat çok ilginç bir şekilde bu durumun bizim için bir tür koruma olduğunu da ileri sürer:

“Söylesene, bizim kör noktamız hakkında ne düşünüyorsun? [...] –Şart değil, dedi: ruhumuzun, algımızın, bakmaktan acı duyacağımız için bize karanlık kalan alanından söz edebileceğini söyledi. –Bir tür kendini koruma yani, dedim, o da bu kuşkuyu doğruladı, kendimizle ilgili gerçekleri görmeye ve dışarıdan gelen saldırılara karşı bize kalıtımla geçen bir koruma.” (Wolf, 1992: 100)

Tüm bunların yanında Wolf’un aslında tıpkı postyapısalcı düşünür Jacques Derrida gibi dili *yapıbozuma** uğratmayı istediğini veya yapıbozum ilkelerini

* Yapıbozum (Deconstruction), “başta edebiyat ve felsefe olmak üzere her tür yazıya uygulanan ve amacı çeşitli stratejilerle anlamın asli istikrarsızlığını ve özsel belirsizliğini veya muğlaklığını açığa çıkarmak olan bir metinsel analiz yöntemidir. Yapıbozum her şeyden önce, metinde hiçbir şeyin rastgele olmadığını öne süren yaklaşıma karşı çıkarak, metnin birliği ve statik uyumundan ziyade, çelişkileri, tutarsızlıkları ve gizlediği şeyler üzerinde odaklanır. Kavramsal ya da teorik açıdan gizli tutulan yapıların, saklı ayrıcalıkların üzerindeki esrar perdesini aralayıp, onu tümünden aşma çabasını verir. Örneğin, akıl, aşkın ve eril kavramları, metin ya da söylem dışına itilmiş, bastırılmış, dışlanmış ve gizlenmiş olsa da, her halükarda varsayılan tutku, deneyimsel ve dişil karşıt kavramlarına bağlanır. Yapıbozum işte, sözkonusu kavram çiftlerinden birincilerin imtiyazını ortadan kaldırır ve önceliğini yıkarken, kavramlar arasında eşitlik sağlamaya ya da bu kez ikincileri imtiyazlı kılmaya kalkışır. Bu yapıldığında ise, [...] özdeşliklerden ayrılıklara, birliklerden parçalara, ontolojiden dil felsefesine, epistemolojiden söz sanatına doğru bir algı kaybı gündeme gelir. Zaten yapı bozumla da, hakikatin dağılıp saçılması, birliğin parçalarına ayrılması, dikkatli ve basiretli tartışmalar yerine sonuçsuz tartışmalara geçilmesi, ciddiyet ve rasyonalite yerine, şenliğin ve histerinin konulması amaçlanır” (Cevizci, 2005: 1740-1741).

esas aldığını söyleyebiliriz. Çünkü metinde doğrudan bir yapıbozum denemesi-ne girişerek şöyle bir örnek vermektedir:

““Kusuruma” ya da “kusuruna” –burdaki bütün fark bir harfte yatıyor ve burda insan, diye düşündüm, dilin varlığından yeniden sevinç duyabilir, hayır: duymalı. Nasıl olduğunu söylemen yeter. “Yeter”in tadına vardım.” (Wolf, 1992: 107)

Dolayısıyla Wolf’a göre kurtuluş reçetesi belki de tam da burada saklıdır. Çünkü dilin sınırları içerisinde olduğumuz hakikatine baktığımızda, dilin düşüncelerimizin sınırlarını, harekete geçme potansiyelimizi veya itaat/tahakküm etme eylemimizi nasıl da belirlediğini görmekteyiz. Hatta o kadar güçlü ki özgülüğümüzün sınırlarını dahi belirleyebilmektedir.

Wolf’a göre bugüne değin hep “yanlış tanrıların armağanlarını kabul ettik ve biz hepimiz, her birimiz yanlış kaplardan yanlış yemekleri yedik” (Wolf, 1992: 105). Bu yüzden bugün olanlar bizi şaşırtmamalı çünkü bunlar aslında bildiğimiz veya hep göz ardı ettiğimiz mevzular. Birinin bunu söylemesine de gerek yoktu, çünkü gidişatımız zaten kaçınılmaz olarak her şeyi ele veriyordu. Dolayısıyla “sorun yenilenme veya arınma değil artık, sorun tam anlamıyla bir çöküş-tür” (Wolf, 1992: 106). Fakat, bu çöküşten kurtulmanın umudu her ne pahasına olursa olsun sadece dile getirişin başarısı uğruna yazmak veya dile getirmektir. Çünkü bir şeyleri dile getirmek, yukarıda da değinildiği üzere dilin varlığından sevinç duymaktır. Sadece bir şeyin nasıl olduğunu söylemek bile tek başına yeterlidir. İşte tam da bu ilkeden hareketle olsa gerek, bu metnin yani *Kesinti*’nin yazılma amacını şöyle ifade etmektedir:

“Bu arada takım elbiseli beyefendiler karşılıklı olarak birbirlerine, bir reaktör kazasını olanaksız kılan güvenlik önlemlerini sıraladılar ve kendilerine ve bize tekrar atomun barışçıl kullanımı denen uygulamayı vazgeçilmez –bu onların kelimesi– gösteren nedenleri belirttiler. [...] Burda, bütün yeni teknik gelişmelerde olduğu gibi, bu tekniğe tümüyle egemen oluncaya kadar belli bir risk hesaba katılmalıydı. Bu atomun barışçıl kullanımı için de geçerli olan bir yasaydı. [...] Kafamdan bir mektup metni geçti, birisine yeminle –başka nasıl olabilirdi– atom tekniğinin riskinin hemen hemen başka hiçbir riskle karşılaştırılabilir olmadığını ve en küçük tehlike etkeni olması durumunda bu teknikten kesinlikle vazgeçilmesi gerektiğini bildirmem gerekiyordu.” (Wolf, 1992: 109-110)

Yukarıdaki alıntıdan anlaşılacağı üzere Wolf, metnin bu sistematik soruşturmasının nedenini de aslında bir ahlaki sorumlulukla taçlandırmaktadır. Ne

için yazıyoruz ve neden yazıyoruz sorularına tıpkı Kant'ın *ödev etiği*^{*} gibi bir ahlaki sorumluluk üstlenerek ve şartsız koşulsuz bir şekilde, sadece ama sadece bu tekniğin (nükleer) kötücül tarafına işaret ederek, insanlığın bundan vazgeçmesi gerektiğini bildirmesiyle yanıt vermektedir. Sadece dile getirmek her şeye rağmen yetebilir. Dolayısıyla sadece dile getirmek, başlı başına bir sorumluluk olarak felaketlere karşı edebiyatı yardıma çağırarak anlamına gelmektedir.

Sonuç

Bu çalışmanın da gösterdiği üzere Wolf'un *Kesinti* adlı eseri, her şeyden önce insan-doğa ilişkisinin gidişatına yönelik bir edebi-felsefi soruşturmadır veya Sartre'ın yaklaşımıyla insanın doğadaki yıkımını anlamaya yönelik bir girişimdir. Aynı zamanda tam da felaket zamanlarında varoluşsal bir kaygıdan hareketle yazılmış, anlaşılmayı umut eden bir metindir. Bütüncül olmayan, anlamı, duyguyu, rastlantıyı dolayısıyla da özgürlüğü hesaba katmayan determinist pozitivist bilimsel anlayışı sorgulayan eleştirel bir metin olduğu da söylenebilir. İnsanın yıkıcı ediminin altındaki temel nedenleri felsefi, bilimsel ve edebi bir üçlemde ele almaktadır. İnsan-doğa ilişkisini edebi-felsefi bir bağlamda sorgulamaya açtığı için de ekoleştiri açısından son derece önemli olmaktadır. Nitekim ekoleştiri insan-doğa ilişkisini edebi bir bağlamda değerlendirme girişimidir; bu metin de böyle bir düşüncenin, girişimin ürünüdür. Nasıl ki Rachel Carson *Sessiz Bahar* adlı kitabıyla görünmez bir kirlilik olan DDT gibi kimyasal ilaçların doğayı zehirlediğine dikkat çekmişse; Wolf da benzer şekilde eserinde nükleer teknolojinin yaydığı radyasyonun olumsuz etkilerine ve bu etkileri ortaya çıkartan daha temel felsefi varoluşsal nedenlere (kör noktalara) işaret etmektedir. Bu işaretiyle hem insanlığı yeniden düşündürme hem de mevcut teknolojilerin yıkıcı taraflarına dikkat çekme niyetindedir. Tüm bunları yaparken aslında elindeki tek aracın dil ve yazı olduğunu, ancak sevgiyle örülmüş ortak yeni bir dil ile geleceğin inşa edilebileceğini ve belki de tek kurtuluş reçetesinin “dil” denilen mefhumda saklı olduğunu göstermeye çalıştığı söylenebilir. Dolayısıyla felaketlere

* Kant'a göre “bir eylem dışarıda bulunan bir sonuç yüzünden değil, ancak kendisine dayandığı ilke (maxime), yüzünden “iyi” olur; eylemin iyi olmasının ölçüsü (kriterium), başardığı, gerçekleştirdiği şey olmayıp dayanağı olan ilkedir. [...] Bir eylemin “iyi” olabilmesi için, a priori bir motife göre, yani aklın buyruğuna, ödevle göre belirlenmiş olması gerekir. [...] Ödev de aklın buyruğu olduğundan objektif, zorunlu ve tümel-geçerlidir” (Gökberk, 2011: 361). Daha açık bir ifadeyle ödev, yapmayı, yerine getirmeyi kendi isteğimizle üstlendiğimiz, sorumluluğunu üzerimize aldığımız bir buyruktur. Bu buyruk insanı dışarıdan koşullayan koşullu buyruk (hipotetik imperatif) değildir. Bu buyruk, bizim kendimize koyduğumuz bir buyruk anlamında koşulsuz buyruk (kategorik imperatif)'tur. Yani ödev insana başkası tarafından değil, bizzat kendisi tarafından, kendi vicdanı tarafından verilir. İnsan kendi ödevini kendisi oluşturur. Ayrıntılı bilgi için bkz: Macit Gökberk (2011), *Felsefe Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 21. Basım, 360-361.

karşı dili yardıma çağırmaktadır. Gerçekten de ekolojik ve çevresel sorunlardan kaynaklı gelişen iklim değişikliğiyle birlikte yakın gelecekte ortaya çıkmasına neredeyse kesin gözüyle bakılan felaketlere karşı sorumluluk bilinciyle gerekli uyarıyı yapmak ve buna karşı yeni bir söylem inşa etmek için insanları harekete geçirmek tam da dil ile mümkündür. Belki de böyle olmasaydı, Carson, Wolf ve daha niceleri yaşadıkları çağda tanık oldukları bunalımları metinlerinde dile getirmeselerdi bugün felaketlere, krizlere karşı söz söyleme veya harekete geçme bilincimiz de olmayacaktı. Bu durum şüphesiz dilin toplumu değiştirme ve dönüştürme gücünün olduğunu da gösterir. İşte bu güçten olsa gerek yazmak her zaman için büyük bir girişimdir. Özgürlük de aslında böylesi bir girişimde bulunabilme halidir. Wolf'un bu eserinin temel iddiasını aslında tam da bu istek oluşturmaktadır, denilebilir. Bu istek rahatsız edici olanı dile getirmektir. Dile getirmek demek de felaketlere karşı edebiyatı yardıma çağırmak demektir; tam da yakın gelecekte felaketlerin yaşanılacağına dair öngörülerin arttığı bir zamanda.

Kaynakça

- Adıyaman, M. A. (2020). Ekolojik Krize Yönelik Nesnel ve Bütüncül Bir Etik: Murray Bookchin'in Ekolojik Özgürlük Etiği (Tamamlayıcılık Etiği). *Doğu Batı Düşünce Dergisi Son Dönemeç: Ekolojik Kriz*, Cilt: 24, Sayı: 95, 221-247, Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Bakırcıoğlu, R. (2012). *Ansiklopedik Eğitim ve Psikoloji Sözlüğü*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Baumer, F. (1996). *Christa Wolf*. Berlin: Morgenbuch Verlag.
- Birleşmiş Milletler Hükümetler Arası İklim Değişikliği Paneli (IPCC) raporları: <https://www.ipcc.ch/> (Erişim: 27.06.2022)
- Bookchin, M. (1996). *Ekolojik Bir Topluma Doğru*. Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Camus, A. (2019). *Veba*. Çev. Nedret Tanyolaç Öztokat, 37. Baskı, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Carson, R. (2011). *Sessiz Bahar*. Çev. Çağatay Güler, Ankara: Palme Yayıncılık.
- Cevizci, A. (2005). *Paradigma Felsefe Sözlüğü*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Eco, U. (2017). *Edebiyata Dair*. Çev. Betül Parlak, 2. Baskı, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Garrard, G. (2016). *Ekoeleştirme Ekoloji ve Çevre Üzerine Kültürel Tartışmalar*. Çev. Ertuğrul Genç, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gökberk, M. (2011). *Felsefe Tarihi*. 21. Baskı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hilzinger, S. (1986). *Christa Wolf*. Stuttgart: J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung.
- Hilzinger, S. (2007). *Christa Wolf*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- Hörnigk, T. (1989). *Schriftsteller der Gegenwart Christa Wolf*. Berlin: Volk und Wissen Volkseigener Verlag.

- Kızılar Emer, F. (2012). Christa Wolf'un Kesinti Adlı Yapıtında Nükleer Tehdit Uyarısı. *İstanbul Üniversitesi Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt 1, Sayı 27, 53-75.
- Magenau, J. (2002). *Christa Wolf Eine Biographie*. Berlin: Kindler Verlag.
- Öğretmen, S. (2019). *Mitos Yansımaları: Christa Wolf'un "Kassandra" ve "Medea. Stimmen" adlı Mitos Çalışmalarında Kadın İmgesi*, (Doktora Tezi), Trakya Üniversitesi ve Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.
- Popp, W., & Greve, A. (1987). *Die Neutralisierung des Ich –oder: Werspricht? "Weibliches Schreiben" und "subjektive Authentizität" im Werk Christa Wolfs*. Essen: Die Blaue Eule.
- Sartre, J. P. (2015). *Edebiyat Nedir?*. Çev. Bertan Onaran, 7. Baskı, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Taylor, C. (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*. Çev. Uğur Canbilen, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- White, L. (2003). Ekolojik Krizimizin Tarihsel Kökleri. *Üç Ekoloji, Yeşil Politika ve Özgürlükçü Düşünce Seçkisi*, Sayı: 1, 89-101, Çev. Nergis Ertekin, İstanbul: Kurtiş Matbaacılık.
- Wolf, C. (1983a). *Lesen und Schreiben Neue Sammlung - Essays, Aufsätze, Reden*. Darmstadt: Luchterhand Verlag.
- Wolf, C. (1983b). *Voraussetzungen einer Erzählung: Kassandra*. Frankfurt am Main: Luchterhand Literaturverlag.
- Wolf, C. (1992). *Kesinti*. Çev. Turgay Kurultay, İstanbul: Alfa Yayınları.
- Wolf, C. (1999a). *Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1959-1974* (Cilt 4). München: Luchterhand.
- Wolf, C. (1999b). *Hierzulande Andersorts*. München: Luchterhand.
- Wolf, C. (2000). *Essays, Gespräche, Reden, Briefe 1975-1986* (Cilt 8). (S. Hilzinger, Ed.). München: Luchterhand.
- Wolf, C. (2001). *Essays/Gespräche/Reden/Briefe 1987-2000* (Cilt 12). (S. Hilzinger, Ed.). München: Luchterhand.

