



HALKBİLİM
FOLKLORE

EDEBİYAT
LITERATURE

ANTROPOLOJİ
ANTHROPOLOGY

123

Uluslararası Hakemli Dergi Yılda Dört Sayı Çıkar

A Peer Reviewed Quarterly International Journal

folklor/edebiyat

folklore/literature



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ

CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

ISSN 1300-7491
Cilt - Vol. 31,
Sayı - No. 123
2025/3

folklor/edebiyat

folklore&literature

halkbilimi • edebiyat • antropoloji
folklore • literature • anthropology

ULUSLARARASI HAKEMLİ DERGİ / YILDA DÖRT SAYI ÇIKAR
A Peer Reviewed Quarterly International Journal

ISSN 1300-7491 / e-ISSN 2791-6057 DOI: 10.22559 CİLT: 31 SAYI: 123, 2025/3

Yayıncı / Publisher

Ulusallararası Kıbrıs Üniversitesi adına / On behalf of Cyprus International University

Prof. Dr. Halil Nadiri
(Rektör / Rector)



Yayın Yönetmeni / Editor

Doç.Dr. Mıhrıcan Aylanc
(maylanc@ciu.edu.tr)

Teknik Editör / Technical Editor
Metin Turan
(mturan@ciu.edu.tr)

Yönetim Yeri ve Yazışma Adresi / Management center and communication
folkloredebiyat@ciu.edu.tr

Ulusallararası Kıbrıs Üniversitesi, Haspolat-Lefkoşa/ /Cyprus International University, Nicosia
Tel: 0392 671 11 11 - (2701)

folklor/edebiyat'ta yayımlanan yazılar

Emerging Sources Citation Index (ESCI); TÜBİTAK ULAKBİM TR-Dizin; Milli Kütüphane/Türkiye Makaleler Bibliyografyası, Scopus; EBSCO, DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); SOBIAD (Sosyal Bilimler Atf Dizini); Eurasian Scientific Journal Index- ESJI; TEI (Türk Eğitim İndeksi); Open Academic Journals Index OAJI, İdealonline Veritabanı; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS); Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals Indexing; ISI International Scientific Indexing; Scilit; EuroPUB, JournalTOCs tarafından taranmaktadır.

Articles published in the Journal of *folklore & literature* are indexed in

Emerging Sources Citation Index (ESCI); TÜBİTAK ULAKBİM National Index (TR Index); National Library / Turkey Articles Bibliography; Scopus; EBSCO, DOAJ, MLA Folklore Bibliography; Turkologischer Anzeiger; ERIH PLUS (The European Reference Index for the Humanities and the Social Sciences); Humanities and Social Sciences Index (Michigan University); CEEOL (Central and Eastern European Online Library); SOBIAD Social Sciences Citation Index; Eurasian Scientific Journal Index- ESJI; TEI (Index of Turkish Education); Open Academic Journals Index OAJI; İdealonlineDatabase; Genamics JournalSeek; Universityjournals; Elektronische Zeitschriftenbibliothek; International Innovative Journal Impact Factor (IIJIF); Scientific Indexing Services (SIS). Academic Resource Index/ResearchBib; Arastirmax -Scientific Publication Index; ISAM; Index Copernicus; AcademicKeys; DRJI Journal Indexed in Directory of Research Journals, ISI International Scientific Indexing; Scilit; EuroPub, JournalTOCs.



This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Türkiye Satış ve Dağıtım: Ulusallararası Eğitim Öğretim Ltd. Şti.
Konur Sk. No: 36/13 Kızılay-Ankara, Tel: 0.312. 425 39 20

Baskı ve cilt: Başkent Klşe ve Matbaacılık, Bayındır Sokak 30/E, Kızılay-Ankara Tel: 431 54 90

folklor/edebiyat

Üç Aylık Bilim ve Kültür Araştırmaları Dergisi

Amaç ve Kapsam - Tarihçe:

1994 yılından beri Ankara'da çıkan *folklor/edebiyat* (İngilizce adı *folklor/literature*) dergisi, 2008 yılı 58. sayıdan itibaren Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi bünyesinde, uluslararası hakemli sistemle, basılı ve elektronik nüshalarla yılda dört sayı olarak yayımlanmaktadır. *folklor/edebiyat*, akademik alanda hazırlanan çalışmaların yer aldığı bir yayım olarak bilimsel araştırma yapan kurum ve kişilere katkı sağlamak amacıyla toplumsal hizmet sunan sosyal bir organdır. Dergide; folklor, edebiyat, antropoloji ve bu alanlarla bağlantılı dallardaki bilimsel, özgün ve nitelikli oldukları çift kör hakem sistemiyle onaylanmış araştırma makaleleri, bilimsel derlemeler ile kitap tanıtım ve eleştirileri değerlendirilmektedir.

folklor/edebiyat dergisi, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi tarafından yayınlanan açık erişimli çift kör hakemli bir araştırma dergisidir. Dergi, yüksek kaliteli teorik ve ampirik orijinal araştırma makalelerini ve analizlerini, dokümanları ve yorumları, uygulamaları veya uygulama tabanlı çalışmaları, eğitim çalışmalarını, meta analizlerini, eleştirilerini, değerlendirmelerini ve kitap incelemelerini kabul eder.

Dergiye yayımlanmak üzere teslim edilen metinler Türkçe veya İngilizce yazılmış özgün bilimsel çalışmalar olmalıdır. Dergiye gönderilen makaleler amaç, kapsam ve yeterlilik kriterleri bakımından Öndenetim Kurulu, editör tarafından değerlendirilerek uygun bulunanlar -gerekli durumlarda- alan editörlerine yönlendirilmektedir. Kör hakemlik uygulanarak en az iki uzman hakem görüşü ile makale inceleme aşaması tamamlanmaktadır. Dergiye gönderilen makalelerin içerikleri özgün, daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış veya yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır. Makaleler, araştırma ve derleme başlıkları altında yayımlanır.

Araştırma Makalesi: Orijinal bir araştırmayı bulgu ve sonuçlarıyla yansıtan yazılardır. Çalışmanın özgün ve ulusal bilime katkısı olmalıdır.

Derleme Makalesi: Yeterli sayıda bilimsel makaleyi tarayıp, konuyu bugünkü bilgi ve teknoloji düzeyinde özetleyen, değerlendirme yapan ve bulguları karşılaştırarak yorumlayan yazılardır.

"Açık erişim ilkesiyle, herhangi bir kullanıcının bu makalelerin tam metinlerini okumasına, indirmesine, kopyalamasına, dağıtmasına, yazdırmasına, aramasına veya bunlara bağlantı vermesine, indeksleme için taramasına izin veren, halka açık internete ücretsiz kullanılabilirliğini kastediyoruz. Çoğaltma ve dağıtım üzerindeki tek kısıtlama ve bu alandaki telif hakkının tek rolü, yazarlara çalışmalarının bütünlüğü üzerinde kontrol hakkı vermek ve uygun şekilde onaylanma ve alıntı yapma hakkı olmalıdır." (Budapeşte Açık Erişim Girişimi)

Dergi, CORE ve COPE ilkelerini kabul eder.

folklor/edebiyat dergisi basılı ve çevrimiçi olarak Şubat, Mayıs, Ağustos, Kasım aylarında yılda dört sayı yayımlanmaktadır. Derginin kısaltılmış adı folk/ed' dir.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Yayım Süreci:

Dergiye gönderilen makaleler, UKÜ bünyesindeki Ön Denetim Kurulu'na dergi ilkeleri, etik kuralları ve teknik kurallarına uygunlukları açısından denetlenir. Bu kurulun yetkisi dışındaki gerekli teknik ekleme /düzeltmeler için yazarlarla işbirliği yapılır. *folklor/edebiyat* dergisi yönetimi (Ön Denetim Kurulu-Danışma Kurulu ve editör) intihal (plagiarism) konusunda Turnitin/ iThenticate(R) aracılığıyla ve diğer bilimsel denetimlerden sonra metin incelemelerine geçer. Makalelerin özgün ve akademik ilkelere uygun olması, temel yayın koşullarıdır. DOI kayıtları ile yayınlanacak makalelerin bilimsel, etik ve yasal sorumlulukları yazarlarına aittir. Dergiye iletilen makaleler, Öndenetim Kurulu incelemesinden sonra, Alan Editörü ve Editör'ün onayıyla alanda uzman hakemlere gönderilir. Değerlendirme sürecinde, "çift kör hakem" işleyişi uygulanır. İki olumlu hakem raporu şarttır. Yazarlar, denetim süreçlerindeki uyarıları yerine getirirler; katılmadıkları hususlar varsa, gerekçeleriyle birlikte karşı görüşlerini iletirler. Bilimsel makaleler 10000; inceleme/tartışma/eleştiri yazıları 4000, medya, kitap tanıtım ve eleştiri yazıları 1500 sözcüğü aşmamalıdır. Dergide yazısı yayınlanan yazarlara, bir adet dergi ve makalelerinin pdf dosyası gönderilir. Dergiye gönderilen yazılar, hiçbir durumda iade edilmez.

Hakem Değerlendirme Süreci:

Dergiye gönderilen tüm çalışmalar aşağıda belirtilen aşamalara göre körleme yoluyla değerlendirilmektedir.

Körleme Hakemlik Türü:

Dergi, tüm çalışmaların değerlendirme sürecinde çifte körleme yöntemini kullanmaktadır. Çift körleme yönteminde çalışmaların yazar ve hakem kimlikleri gizlenmektedir.

İlk Değerlendirme Süreci:

folklor/edebiyat dergisine gönderilen çalışmalar ilk olarak Öndenetim Kurulu tarafından değerlendirilir. Bu aşamada, derginin amaç ve kapsamına uymayan, Türkçe ve İngilizce olarak dil ve anlatım kuralları açısından zayıf, bilimsel açıdan kritik hatalar içeren, özgün değeri olmayan ve yayın politikalarını karşılamayan çalışmalar reddedilir. Uygun bulunan çalışmalar ise ön değerlendirme için ilgili alan editörüne gönderilir.

Ön Değerlendirme Süreci:

Ön değerlendirme sürecinde alan editörleri çalışmaların, giriş ve alan yazın, yöntem, bulgular, sonuç, değerlendirme ve tartışma bölümlerini dergi yayın politikaları ve kapsamı ile özgünlük açısından ayrıntılı bir şekilde inceler. Bu inceleme sonucunda uygun bulunmayan çalışmalar alan editörü değerlendirme raporu ile iade edilir. Uygun bulunan çalışmalar ise APC ücretinin ödenmesinden sonra hakemlendirme sürecine alınır.

Hakemlendirme Süreci:

Çalışmalar içeriğine ve hakemlerin uzmanlık alanlarına göre hakemlendirilir. Çalışmayı inceleyen alan editörü, *folklor/edebiyat* dergisi (veya Dergipark) hakem havuzundan uzmanlık alanlarına göre en az üç hakem önerisinde bulunur veya çalışmanın alanına uygun yeni hakem önerebilir. Alan editöründen gelen hakem önerileri editörler tarafından değerlendirilir ve çalışmalar editör(ler) tarafından hakemlere iletilir. Hakemler değerlendirdikleri çalışmalar hakkındaki hiçbir süreci ve belgeyi paylaşmayacakları hakkında garanti vermek zorundadır.

Yazım Kuralları:

Yazılar, "Microsoft Word Document" formatında, metin ve sonuç kısımları "Times New Roman" yazı tipi ve "12 punto" büyüklüğünde olmalıdır. Yazılar 2 satır aralığı, kenar boşlukları her bir kenardan 2,5 cm. boşluk olacak şekilde ayarlanmalıdır. Satır sonlarında sözcükler kesinlikle hecelerine bölünmemelidir. Metin blok (sağa sola dayalı), satırbaşı verilmeden ve paragraflar arasında satır boşluğu bırakmadan, otomatik olarak, altı nokta boşluk bırakılarak hazırlanmalıdır.

İlk sayfa düzeni:

- 1- Makale başlığı (ortada 12 sözcüğü geçmeyecek; ortalanacak)
- 2- Yazar adı (sağ köşe, sağa dayalı)
- 3- Çeviri makaleler için çevirmen adı (sağa dayalı)
- 4- Türkçe özgün makaleler için 150-200 sözcük arasında Türkçe makalelerdeki başlığın altına İngilizce çevirisi, Türkçe ve İngilizce 150-200 sözcükten oluşan Öz /abstract yerleştirilir. İngilizce makalelerde 250 sözcükten oluşan Türkçe Öz verilir. Türkçe makalelerde 750-1000 sözcükten oluşan genişletilmiş özet "extended summary" gereklidir.
- 5- Öz ve abstractın altında Türkçe/İngilizce en az 3, en çok 5 sözcükten oluşan anahtar sözcükler yer alır.
- 6- Sayfa altında verilecek bilgiler:
 - Makale ile ilgili açıklama çeviri metinlerde kaynak metin ile ilgili açıklama (*) işareti ile,
 - Yazarla ilgili bilgi sayfa altında (**) işaretiyle
 - Çevirmenle ilgili açıklama (***) işaretiyle gösterilir.

Dipnot ve Kaynaklar APA 7 standartlarına uygun olarak verilir, ikinci kaynaktan yapılan alıntılarda, asıl kaynağa da belirtilir. Metin içinde kaynak gösterme ve diğer teknik uygulamalar hakkında ayrıntılı bilgi için aşağıdaki kaynağa yararlanılabilir:

<http://www.apastyle.org>

Yayın takvimi: Dergi, özel sayılar hariç yılda Şubat, Mayıs, Ağustos ve Kasım aylarında olmak üzere dört sayı olarak yayımlanır.

Derginin yayım dili Türkçe ve İngilizce'dir.

Dergi, OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) üyesidir; CORE platformundadır.

Etik Kurul Zorunluluğu:

TR DİZİN 2020 Etik Kriterleri kapsamında, dergimize gönderilecek olan yayınlar için Etik Kurul Belgesi zorunlu olacaktır. Bu kapsamda etik kurul izni gerektiren çalışmalar için makalenin ilk ya da son sayfasında ilgili Etik Kurul onayı ile ilgili bilgilere (kurul-tarih-sayı) yer verilmesi gerekecektir. Bu nedenle dergimize makale gönderimi yapacak olan aday yazarlarımızın ilgili kriteri göz önünde bulundurarak makalelerini düzenlemeleri gerekmektedir.

folklor/edebiyat dergisi etik durumlar, hatalar veya vazgeçmeler konusunda konuyla ilgili uluslararası alanda benimsenmiş ilkelere bağlıdır. Dergiye gönderilen bilimsel çalışmaların yayınlanmasından vazgeçilmesini önlemek editör kurulunun kritik sorumlulukları arasındadır. Bilimsel çalışmalarda gözlemlenebilecek etik dışı davranışların hiçbir örneği kabul edilemez. Dergiye gönderilmiş bilimsel araştırma içeriğinin özgün kaynaklardan yararlanılarak hazırlandığı yazarlar tarafından beyan edilmiştir.

folklor/edebiyat dergisi, "Dergi Editörleri Davranış İlkeleri"ni (Code of Conduct for Journal Editors-COPE) esas alarak yayım sorumluluklarını yerine getirmeyi temel ilke olarak benimsemiştir. Bu ilke doğrultusunda editör kurulu, hakemler ve yazarlar dergi başvuru ve değerlendirme süreçlerindeki işlemlere uygun davranmayı etik kurullar kapsamında uygulamakla zorunludur. *folklor/edebiyat* dergisi, başkalarına ait çalışmaları kötüye kullanma, çıkar ilişkisi gibi etik ihlaller içeren hiçbir etik dışı çalışmanın kabul edilemez olduğunu ve yasal tüm haklarının saklı olduğu bildirilir.

Etik Kurul İzni ve Tubitak Ulakbim Tr - Dizin Kuralları:

2020 yılında TR Dizin tarafından açıklanan Etik İlkelerle ilgili kurallar kapsamında aşağıdaki ilkelere tüm yazarların dikkat etmesi önemlidir:

Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- * Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- * İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dâhil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- * İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- * Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- * Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar. Ayrıca;
- * Olgu sunumlarında "Aydınlatılmış onam formu"nun alındığının belirtilmesi,

- * Başkalarına ait ölçek, anket, fotoğrafların kullanımı için sahiplerinden izin alınması ve belirtilmesi,
- * Kullanılan fikir ve sanat eserleri için telif hakları düzenlemelerine uyulduğunun belirtilmesi.

Yukarıdaki koşullara uyan ve Etik Kurul izni gerektiren yazıların *folklor/edebiyat*'a gönderilmesi durumunda, alınmış olan resmi Etik Kurul izin belgelerinin de dergiye ek olarak gönderilmesi gerekmektedir.

folklor/edebiyat Telif Hakkı:

Dergimizde yayınlanmak üzere sisteme yüklenen çalışmalar için yayın telif hakkı sözleşmesi istenmez. Dergide yer alan ürünler için yazarlardan sadece 100 avro Makale İşletim Ücreti alınır. Yazar ya da yazarlar, bu durumu kabul eder ve derginin yayın ilkelerine uygun hareket etmeyi onaylar, bu sisteme dahil olurlar. Dergiye makale gönderme, Dergipark platformuyla ya da dergi sitesindeki Makale Takip Sistemi yoluyla gerçekleştirilir.

Bu dergi, içeriğin kamuya serbestçe ulaşılabilir kılınması ve daha geniş bir küresel bilgi alışverişini desteklemesi ilkesine dayanarak içeriğine anında açık erişim sağlar. Bu bağlamda, akademik yayıncılık etiği ihlalleri olmaksızın derginin web sitesinin kullanıcıları, makalelerinin tam metinlerini okuyabilir, indirebilir, kopyalayabilir, dağıtabilir, yazdırabilir, arayabilir ve ya bağlantı kurabilir ve okuyucuların bunları başka bir yasal amaç için kullanmasına izin verebilir. (Budapest Open Access Initiative's definition of Open Access). Dergi makalelerinin mümkün olduğunca geniş kitlelere ulaşması gerektiğinden, bu yeni dergilerde yayımlanan materyale erişimi ve kullanımı sınırlamak için telif haklarına başvurulmayacaktır. (Kaynak: Budapest Open Access Initiative/ <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read>).

Lisans

Creative Commons Attribution 4.0



(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).

Dergimizde yayınlanması amacıyla gönderilen ve diğer bölümlerde belirtilmiş olan koşullara uygun çalışmalarda saptanabilecek ilgili yasalara uygun olarak gerçekleştirilmemiş alıntı, intihal gibi konularda yazar ya da yazarlar tek taraflı olarak sorumludur. Her makalenin benzeri oran raporları, dergi yönetiminin beş yıl süreli olarak arşivlenir.

Dergi Yönetimi ve Kurulları:

Yayıncı: Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi adına

Prof. Dr. Halil Nadiiri

Rektör

Editör: Doç. Dr. Mihrican Aylanç

Teknik Editör: Metin Turan (UKÜ Ankara Bölge Müdürü)

Yayın - Medya Editörleri:

Prof. Dr. Hande Birkalan Gedik (birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof. Dr. Mehmet Çevik (mehmet.cevik@hbv.edu.tr)

Prof. Dr. Meryem Bulut (mbulut@ankara.edu.tr)

Prof. Dr. Süheyla Sarıtaş (suheylesaritas@gmail.com)

Ön Denetim Kurulu:

Doç. Dr. Hatice Kayhan (hdirek@ciu.edu.tr)

Doç. Dr. Haluk Öner (honer@bartin.edu.tr)

Doç. Dr. Behbud Muhammedzade (behbudm@ciu.edu.tr)

Doç. Dr. Dilan Çiftçi (dciftci@ciu.edu.tr)

Doç. Dr. Nurtaç Ergün Atbaşı (nurtac@hacettepe.edu.tr)

Doç. Dr. Kevser Tetik (kevser_tetik@anadolu.edu.tr)

Dr. Öğr. Üyesi Ahmet Özkan (aozkan@gsu.edu.tr)

Yabancı Dil Editörleri:

Doç. Dr. Şevki Kırpalp (skiralp@ciu.edu.tr)

Doç. Dr. Tuğçe Elif Taşdan Doğan (elif.tasdan@samsun.edu.tr)

Dr. İlyaz Ariz Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

Türkçe Dil Editörleri:

Doç. Dr. Duygu Kamacı Gencer (dkamaci@ogu.edu.tr)

Doktorant Sergen Öz (sergenoz@hacettepe.edu.tr)

Doktorant Meliha Uysal (melihauysal96@hotmail.com)

Yönetim ve İletişim:

Dergimize <https://www.folkloredebiyat.org> ve <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe> adreslerinden tüm dünyadan ulaşıl-makta ve açık erişim politikamız gereğince bütün sayılarımızdan oluşan arşivimize ücretsiz erişim sağlanmaktadır.

Baskı: Ürün Yayınları – Ankara

Ankara Ofis: Hatay Sk. No: 24/12 Kocatepe / Ankara

Adres: Cyprus International University Lefkoşa/Nicosia

Telefon : (392)6711111-2701/2600 Faks : (392) 6711165

E posta: folkloredebiyat@ciu.edu.tr / <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

folklor/edebiyat

Quarterly Scientific Cultural Journal

Scope, aims and history:

The journal was founded by Metin Turan 1994 and the first issue started to be published in Ankara.

Since 2008, the journal has been granted publishing rights by the International Cypriot University and is regularly published as an academic publication of the University in the same period and is being delivered to the scientific circles as free of charge. The Journal of *folklore/literature* is a publication of Cyprus International University which publishes original works from the fields of folklore, literature, anthropology, language, linguistics based on analysis and research conducted in accordance with the scientific methods. The scope of the journal includes a variety of different pieces that range from original theoretical works to original research and analyses; to documents and interpretations; to applications or application based works; to educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

The journal of *folklore & literature* is an open access double peer reviewed research journal that is published by Cyprus International University. The journal welcomes and acknowledges high quality theoretical and empirical original research papers and analysis, documents and interpretations, applications or application based works, educational works, meta-analyses, critiques, evaluations, and book reviews.

folklore & literature journal publishes in both print and online version. The journal is published four times a year in February, May, August and November.

By 'open access' to this literature, we mean its free availability on the public internet, permitting any users to read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of these articles, crawl them for indexing, pass them as data to software, or use them for any other lawful purpose, without financial, legal, or technical barriers other than those inseparable from gaining access to the internet itself. The only constraint on reproduction and distribution, and the only role for copyright in this domain, should be to give authors control over the integrity of their work and the right to be properly acknowledged and cited." (Budapest Open Access Initiative)

The journal accepts the CORE principles.

All articles are licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.

folklore & literature publishes materials in the fields of:

Folklore,

Literature,

Anthropology.

The abbreviated name of the journal is folk/ed.

ISSN 1300-7491 - e-ISSN 2791-6057

Publication Process:

Manuscripts sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Publication Committee and Editor, the manuscript is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the manuscript will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the manuscript will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Publication Committee and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Publication Committee. Manuscripts sent to the journal are not returned.

Publication Calendar and Conditions:

Except for special issues, the journal is publishes four issues a year; February, May, August and November.

Articles can be written in either in Turkish or Englishs. Scientific articles should be no more than 10000 words; analysis/discussion/critiques should be no more than 4,000; and media, book review/critiques should be no more than 1500 words. Authors whose articles are accepted for publication will receive a hard copy of the journal and a pdf of their article. A 100 Euro (or Turkish lira at current exchange rate) "Article Processing Fee" (APC) will be requested from all articles sent to the journal to cover editorial, digital print, and typesetting fees. No royalties will be paid to the author. Published articles can be published elsewhere as long as it stated in the masthead. The publication language

of the journal is Turkish and English. In addition, the title, summary and key words of all published manuscripts, even those published in Turkish, are published in English. Turkish manuscripts are available in the English extended summary with 750-1000 words. Turkish abstract in English manuscripts consists of at least 250 words.

Articles should be written in “Microsoft Word Document” format where “Times New Roman” font and “12” sizes are used. Spacing should be set at 2 cm and margins should be 2.5 cm all around. End of sentence words should not be separated according to their syllables. Text orientation should be justified without any indentations, no spacing between paragraphs; however, in the spacing section of MS Word, the “before” option should be set at 6.

First page design:

- 1- Author's name (right corner, aligned right)
- 2- Article title (centered; no more than 12 words)
- 3- For articles that are translated, the translator's name (aligned right)
- 4- For original Turkish articles, the abstract should be between 150-200 words in both English and Turkish. The English translation of the article's title is placed under the Turkish title, which is placed over the abstract. For articles in English, a Turkish abstract of at least 250 words should be prepared.
- 5- 3 or 5 keywords in the article's original language, then in the abstract's language should be provided.
- 6- Information to be given as footnotes at the bottom of the page include:
 - Author information, denoted with a (*)
 - In translated texts, information about the translated source in association with the article, denoted with (**)
 - Information about the translator, denoted with (***)

Peer Review Process:

Articles sent to the journal are initially examined and evaluated according to their appropriateness with the journal's publication principles and publication rules as determined by CIU's Preliminary Evaluation Committee. All other technical additions/changes that are beyond this Committee's jurisdiction are done in collaboration with the author(s). Upon receiving approval from the Advisory Board and Editor, the article is sent to two expert reviewers in the associated field. During the evaluation period, the article will go through a blind review process. In the event there is a conflict between reviewer's final reports, the article will either be sent to a third reviewer or a decision will be made by both the Advisory Board and Editor. Authors are required to make the suggested or necessary corrections during the evaluation process. In the event where authors disagree with the suggestions made, they need to indicate this with justifications. The final decision is made by the Advisory Board. Articles sent to the journal are not returned.

Ethics Committee Obligation:

Cyprus International University *folklore/literature* journal is a refereed journal that operates under the following ethical principles and rules in order to publish high-quality scientific manuscripts in the fields of folklore, literature, anthropology, language and linguistics. The manuscripts submitted to the Cyprus International University *folklore/literature* journal are evaluated by the peer review process and are published electronically with open access. Below are the ethical responsibilities, roles and duties of the authors, journal editors, the referees and the publisher. The following ethical principles and rules have been prepared in accordance with the guidelines of the Committee on Publication Ethics (COPE). On the other hand, information on plagiarism and unethical behaviors is given in *folklore/literature* journal.

Within the scope of the Code of Ethics announced by TR- Index in 2020, it is important that all authors pay attention to the following principles:

- * Use of humans and animals (including material / data) for experimental or other scientific purposes,
 - * Clinical studies on humans,
 - * Research on animals,
 - * Retrospective studies in accordance with the law on protection of personal data.
- Also;
- * Stating that “informed consent form” was obtained in case reports,
 - * Obtaining and indicating permission from the owners for the use of scales, questionnaires, photographs belonging to others
 - * Indication of compliance with copyright regulations for the intellectual and artistic works used.

In case the manuscripts that meet the above conditions and require the permission of the Ethics Committee are sent to *folklore / literature*, the official Ethics Committee permission documents must be sent to the journal in addition.

folklore/literature Copyright/ License:

Authors who submit to this journal will retain the copyright for their work. This journal provides immediate open access to its content on the principle that making research freely available to the public supports a greater global exchange of knowledge. The users of the journal's website may read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of its manuscripts and allow readers to use them for any other lawful purpose (Budapest Open Access Initiative/ <https://www.budapestopenaccessinitiative.org/read> work).

There is no charge for the manuscript submission and publication processes.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution 4.0 International License.



Journal Management and Boards:

Publisher (On behalf of Cyprus International University)

Prof. Dr. Halil Nadiri

Rector

Editor

Assoc. Prof. Dr. Mihrican Aylanç (Cyprus International University, maylanc@ciu.edu.tr)

Technical Editor

Metin Turan (CIU Ankara Director-mturan@ciu.edu.tr)

Foreign Language Editors

Doç. Dr. Şevki Kıralp (skiralp@ciu.edu.tr)

Doç. Dr. Tuğçe Elif Taşdan Doğan (elif.tasdan@samsun.edu.tr)

Dr. İlyaz Ariz Yöndem (ilkyaz.yondem@hbv.edu.tr)

İngilizce Servisi - English service

UKÜ Yabancı Diller Yüksekokulu/ CIU School of Foreign Language

The journal is a member of OASPA (Open Access Scholarly Publishing Association) and CORE Platform.

Management and Communication:

Our journal is accessible from all over the world at <https://www.folklorliterature.org> and <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe> and in accordance with our open access policy, we provide free access to our archive of all our issues.

Edition: Başkent Klişe ve Matbaacılık Publications – Ankara

Turkey Contact Address

Ankara Office: Bayındır Sok. 30/E Kızılay- Ankara-TURKEY

Phones: (392)6711111-2701/2724 Fax: (392) 671 1165

Electronic communication:

<https://www.folklorededebiyat.org> - <https://dergipark.org.tr/tr/pub/fe>

Akademik Danışma Kurulu / Advisory Board

Prof.Dr. Efstratia Oktapoda (Faculty of Arts, Languages, Literature and Humanities, Sorbonne Universite-efstratia.oktapoda@sorbonne-universite.fr) FRANCE

Assoc.Prof. Dr. Erik Aasland (University of Agner- erik.aasland@uia.no) NORWAY

Prof.Dr. Ingeborg Baldauf (Department of Asian and African Studies, Faculty of Humanities and Social Sciences, Humboldt Universität zu Berlin- ingeborg.baldauf@rz.hu-berlin.de) GERMANY

Prof.Dr. Hande Birkalan Gedik (Institute of Cultural Anthropology and European Ethnology, Faculty of Linguistics, Cultures and Arts, Goethe Universität- birkalan-gedik@em.uni-frankfurt.de) GERMANY

Prof.Dr. Özkuş Çobanoğlu (Department of Turkish Folklore, Faculty of Letters, Hacettepe University- ozkul@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. Nurettin Demir (Department of Modern Turkic Languages and Literatures, Faculty of Letters, Hacettepe University- demir@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. Jaklin Kornfilt (Department of Languages, Literatures and Linguistics, College of Arts and Sciences, Syracuse University- kornfilt@syr.edu) USA

Prof.Dr. Eva Kincses-Nagy (Department of Altaic Studies, Faculty of Humanities, Szeged University- evakincsesnagy@gmail.com) HUNGARY

Prof.Dr. Eunhyung Oh (The Institute for Eurasian Turkic Studies, Dongduk Women's University- euphra33@hanmail.net) SOUTH KOREA

Prof.Dr. Gürkan Doğan (Cyprus International University, gdogan@ciu.edu.tr) CYPRUS

Prof. Dr. Mehmet Kalpaklı, (Department of Modern Turkic Languages and Literatures- University of Bilkent- kalpakli@bilkent.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Muhtar Kültü (Ankara University, DTCF, Department of Folklore- Emeritus- muhtarkultu@yahoo.com) TURKEY

Prof. Dr. Talip Kabadayı (Manisa Celal Bayar University, Faculty of Literature, Department of Philosophy- talip.kabadayi@cbu.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Cemal Güzel (Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Philosophy- cmkguzel@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Mehmet Ölmez (Istanbul University, Faculty of Letters, Department of Modern Turkish Dialects and Literatures- mehmetolmezistanbul.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Nesrin Bayraktar Erten (Hacettepe University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature- nesrinb@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Muzaffer Sümbül (Çukurova University, Faculty of Communication- msumbul@cu.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel (Başkent University, Faculty of Communication, Social Cultural Anthropology - sebnempa@baskent.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Yılmaz Selim Erdal (Hacettepe University, Faculty of Letters, Department Of Anthropology- yserdal@hacettepe.edu.tr) TURKEY

Prof. Dr. Kamile İmer (Ankara University, DTCF, Department of Linguistics, Emeritus Professor- kamile.imer@gmail.com) TURKEY

Prof. Dr. Ahmet Kocaman (Hacettepe University, Department of English Linguistics, Emeritus Professor- hmtkocaman@yahoo.com) TURKEY

Prof. Dr. Nalan Büyükkantarçioğlu (Çankaya University, Faculty of Education, Department of English Language Teaching- nalanb@cankaya.edu.tr) TURKEY

Prof.Dr. İzzet Duyar (Faculty of Literature, Anthropology, Istanbul University- iduyar@istanbul.edu.tr)

Prof.Dr. Liubov Kopanytsia (Taras Shevchenko National University of Kyiv, Department of Folklore- lubovkopanytsya12@gmail.com) UKRAINE

BU SAYININ HAKEMLERİ / REVIEWERS of THIS ISSUE

Bu sayının hakemleri yıl sonundaki toplu listede açıklanacaktır.

The reviewers of this issue will be announced in the collective list at the end of the year.

ALAN EDİTÖRLERİ / FIELD EDITORS

Halkbilimi-Folklore

Prof.Dr. Hande Birkalan-Gedik

(JohannWolfgang-Goethe Üniversitesi - birkalan-gedik@em.uni.frankfurt.de)

Prof.Dr. Ali Yakıcı

(Gazi Üniversitesi-yakici@gazi.edu.tr)

Prof.Dr. Aynur Koçak

(Yıldız Teknik Üniversitesi-nurkocak@yildiz.edu.tr)

Prof.Dr. Işıl Altun

(Regensburg Üniversitesi/Kocaeli Üniversitesi-İşil.Altun@zsk.uni-regensburg.de)

Doç. Dr. Ahmet Keskin

(Samsun Üniversitesi-ahmet.keskin@samsun.edu.tr)

Edebiyat-Literature

Prof.Dr. Abdullah Uçman

(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi -emekli-29 Mayıs Üniversitesi-
abdullahucman@29mayis.edu.tr)

Prof. Dr. Ramazan Korkmaz

(Ardahan Üniversitesi-emekli-Kafkasya Üniversiteler Birliği -KÜNİB-r_korkmaz@hotmail.com)

Prof.Dr. Emel Kefeli

(Marmara Üniversitesi-emekli-İstanbul 29 Mayıs Üniversitesi-ayseemelkefeli @gmail.com)

Prof.Dr. Zekiye Antakyalıoğlu

(İstanbul Aydın Üniversitesi-zekabe@hotmail.com)

Doç. Dr. Koray Üstün

(Hacettepe Üniversitesi- korayustun@hacettepe.edu.tr)

Antropoloji-Anthropology

Prof.Dr. Hanife Aliefendioğlu

(Doğu Akdeniz Üniversitesi-hanife.aliefendioğlu@emu.edu.tr)

Prof.Dr. Meryem Bulut

(Ankara Üniversitesi-meryem.bulut@gmail.com)

Prof.Dr. Derya Atamtürk Duyar

(İstanbul Üniversitesi-datamturk@istanbul.edu.tr)

Prof. Dr. Şebnem Pala Güzel

(Başkent Üniversitesi-sebnempa@baskent.edu.tr)

Dil-Dilbilim/Linguistics

Prof.Dr. Nurettin Demir

(Hacettepe Üniversitesi-demir@hacettepe.edu.tr)

Prof.Dr. Aysu Erden

(Maltepe Üniversitesi - aysuerden777@gmail.com)

Prof.Dr. Sema Aslan Demir

(Hacettepe Üniversitesi-semaaslan@hacettepe.edu.tr)

*Bu sayıda Etik Kurul kararı gerektiren makalelerin belge veya bilgileri, ilgili
metinlerin sonuna eklenmiştir.*

*The Ethics Committee decision letters or informations for the required studies are
attached at the end of the relevant manuscript.*

İÇİNDEKİLER

Prof. Dr. Halil Nadiri'den Teşekkür ve Değerlendirme Mesajı XV

folklor/edebiyat'tan - From folklor&edebiyat XVI

Araştırma Makaleleri - Research Articles

Farklı Yaş ve Eğitim Gruplarındaki Bireylerde Âşık Veysel Şatıroğlu'na İlişkin Metaforik Algılar

Metaphorical Perceptions of Âşık Veysel Şatıroğlu Among Individuals of Different Age and Education Groups

Demet Aydınlı Gürler-Çiğdem Akyüz Öztokmak 605

Ferit Edgü'de Ben-Öteki Algısı ve Oksidental Tavrı

Perception of Self and Other and Occidental Attitude in Ferit Edgü

Yunus Emre Özsaray 627

Halk Hekimliğinde Kadın Şifacıların Rolü: Diyarbakır Örneği

The Role of Female Healers in Folk Medicine: The Case of Diyarbakır

Mehmet Yusuf Aslan 651

Selcen Ergun'un *Kar ve Ayı* Filminde Ayı Etrafındaki Bazı İnanmalar

Certain Beliefs About the Bear in Selcen Ergun's Movie *Snow and the Bear*

Berk Yılmaz 679

Kültürel Hafızanın Hatırlama Figürleri: Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Armalar

Figures of Remembrance in Cultural Memory: Coats of Arms in the Ottoman Empire and the Republic of Turkey

N. Gamze Ilıcak Yücel 693

Elif Şafak'ın Özkurmaca Romanı: *Siyah Süt*

An Example of Autofiction: Elif Şafak's *Siyah Süt*

Esra Sazyek 717

Çin'in Sincan Bölgesi'nde Bazı Türk Dillerine Ait Toponimler Üzerine

On Toponyms Belonging to Certain Turkic Languages in China's Xinjiang Region

Aizhan Koibakova-Abduselam Arvas-Tolkyn Kalibekuly 741

Consideration of an Eastern Turki Text in the Context of the Transmission of Knowledge through Storytelling: Cırınlamaydurğan Tıllā

Hikâye Anlatımı Yoluyla Bilgi Aktarımı Bağlamında Bir Doğu Türkçesi Metni: Cırınlamaydurğan Tıllā

Mohammed Kadhim Ahmed Al-Gburi 757

Hayati Baki ve Octavio Paz'da Yaratıcı Yalnızlık

Creative Solitude in Hayati Baki and Octavio Paz

Türkân Yeşilyurt771

Karşı-özyaşamöyküsünden Özyaşamöyküsüne: Patrick Modiano Örneği

From Anti-autobiography to Autobiography: The Case of Patrick Modiano

Hasibe Meltem Akın783

Doğu'dan Batı'ya Bir Anlatı Yolculuğu: Karayca Yazılmış Bir Yedi Bilge Hikâyesi

A Narrative Journey from East to West: A Tale of the *Seven Sages* Written in Karaim Turkish

Gülçin Tanrıbuyurdu- Tülay Çulha- Şerife Hasanoğlu799

Judith Hermann'ın Kırmızı Mercanlar Adlı Öyküsünde Mucize Kadının Portresi

The Portrait of the Miracle Woman in Short Story *Red Corals* by Judith Hermann

Hatice Genç819

Derleme Makale- Compilation Article

Türk Kültüründe ve Türkülerde Güzellik Algısı Bağlamında Güzellemeler

Praise in the Context of the Perception of Beauty in Turkish Culture and Folk Songs

Ülkü Sevim Şen-Yavuz Şen839

Kitap Tanıtımı / Book Reviews

Gillian Tett, *Anthro-Vision: How Anthropology Can Explain Business and Life*, Random House Business, New York, 2021.

Alper Sezener869

Nurgül Certel, *Nikah ve Pazarlıklar: Suriyeli Kadınlarla Çokeşli Evlilikler* (1. Baskı). İstanbul, İletişim Yayınları, 2025.

Tansu Kuzu875

Prof. Dr. Halil Nadiri'den Teşekkür ve Değerlendirme Mesajı

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nde iki dönem ve on yılı aşkın süredir yürüttüğüm rektörlük görevimin sonuna gelmiş bulunuyorum. Bu süreçte, üniversitemizin bilimsel üretim kapasitesini artırmak, uluslararası görünürlüğünü güçlendirmek ve kültürel değerlerimizi akademik platformlarda yaşatmak adına birçok projeyi hayata geçirme fırsatı bulduk. Bu projeler arasında, üniversitemiz bünyesinde yayımlanan *folklor/edebiyat* dergisi özel bir yere sahiptir.

Dergimizin yayıncısı olarak üstlendiğim sorumluluk, yalnızca bir idari görev değil, aynı zamanda akademik bir vizyonun parçasıydı. Dergimizin WOS (Web of Science) indeksine girişi, Scopus'a kabulü ve TR-Dizin'deki istikrarlı varlığı, bu vizyonun somut yansımalarıdır. Türkiye genelinde toplamda 176 ESCI (Emerging Sources Citation Index) dergisi arasında yer alması, Kıbrıs Türk akademik dünyası adına gurur verici bir başarıdır. Bu başarı, yalnızca bir hedefin gerçekleşmesi değil, aynı zamanda sürdürülebilir bir akademik kalite anlayışının göstergesidir.

Bu vesileyle, dergimizin gelişim sürecine katkı sunan tüm paydaşlara içten teşekkürlerimi sunmak isterim:

- Yayın yönetmenimiz Doç. Dr. Mıhrıcan Aylanç'a, derginin akademik çizgisini koruyarak daha ileriye taşıma konusundaki özverili çalışmaları için;
- Dergimizin kurucusu ve teknik editörü Metin Turan'a, temelleri sağlam atan vizyonu ve teknik desteği için;
- Önceki sayılarda editörlük görevini üstlenen tüm akademisyenlere, bilimsel katkıları ve emekleri için;
- Yayın Kurulu üyelerine, Akademik Danışma Kurulu'na, hakemlerimize ve yazarlara, dergimizin evrensel açılımlarına katkı sunan özgün çalışmaları için;

Dergimizin, özgünlük ve atıf potansiyelini yükseltme hedefiyle, üst indekslerde yer alma yolculuğuna kesintisiz devam etmesi gerektiğine inanıyorum. Bu bilinçle yürütülen yayıncılık faaliyetleri, yalnızca üniversitemiz için değil, Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti akademik dünyası için de örnek teşkil etmektedir.

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi'nde göreve başladığım dönemde Mütevelli Heyetinin de desteğini alarak Prof. Dr. Metin Karadağ ve Metin Turan Hocalarımızla birlikte derginin geleceği ile ilgili olarak ortaya koyduğumuz vizyoner yaklaşımın, bugün geldiğimiz noktada hâlâ etkisini sürdürdüğünü görmek, bu sürecin ne kadar köklü ve anlamlı olduğunu göstermektedir. Bu yolculukta birlikte yürüdüğümüz tüm akademik paydaşlara teşekkür eder, *folklor/edebiyat* dergisinin daha nice başarılarla dolu sayılar yayımlamasını temenni ederim.

Prof. Dr. Halil Nadiri

Rektör

Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi

Değerli folklor/edebiyat okurlarımız,

Uzun bir süredir Rektörümüz ve yayıncımız olarak dergimize emek veren Prof.Dr. Halil Nadiri, görev süresi dolduğundan Rektörlükten ve dergimizin yayıncılığından ayrılıyor. Prof. Dr. Nadiri, on yılı aşkın bu süreçte evrensel indekslerde seçkin bir yer edinmemiz için özel bir çaba gösterdi. Dergimizin sahibi olarak görüş ve önerilerini, desteklerini esirgemedi. Prof. Dr. Halil Nadiri, eski editörümüz Prof. Dr. Metin Karadağ ve teknik editörümüz Metin Turan ile birlikte ortak hedefler koyup bunları yakından takip ederek Doaj ve Scopus’tan Emerging Sources Citation Index (ESCI)’a uzanan yolculuğumuzda yanımızda oldu. Bugün bilim çevrelerinde itibarlı dergiler arasında yer alan folklor/edebiyat temelinde, adamızdaki bilimsel dergiciliğe önemli katkılar sunduğu için kendisine teşekkürlerimizi ve minnettarlığımızı iletiyoruz.

Yaz aylarının sıcak hava şartları ve üzücü orman yangınlarının gölgesinde 31. Cilt, 123. sayımızı okurlarımızın karşısına çıkarıyoruz. Bu sayımızda, on iki araştırma makalesi, bir derleme makalesi ve iki kitap tanıtım yazısına yer veriyoruz. Dergimize yoğun makale akışı devam etmekle birlikte, ilerleyen süreçte yayımlayacağımız makalelerin sayısını azaltmayı hedefliyoruz. Bu nedenle makale takip ve yayım süreçlerini yürüten ilgili kurullarımız, titiz ve de bilimsel hassasiyetle makaleleri değerlendirmekteler. Bu süreçte, derginin Alan Editörleri arasında yer alarak bu çabamıza katkıda bulunmaya başlayan **Doç. Dr. Koray Üstün**’e ve Öndenetim Kurulumuz’da bizlere destek verecek olan **Doç. Dr. Nurtaç Ergün Atbaşı**’na teşekkür ediyoruz.

123. sayımızın ilk yazısı, kültürel mirasımızda kalıcı bir yer edinen Âşık Veysel’in günümüz çocukları ve genleri tarafından meraforik algılanma biçimlerine odaklanıyor. Bu çalışmada **Demet Aydınlı Gürler** ve **Çiğdem Akyüz Öztokmak**, gençlerin metaforik kavramsallaştırmayla Âşık Veysel’i Anadolu topraklarıyla bütünleştirmekle kalmayıp onu ışık, ırmak, yıldız vb. eşleştirmelerle manevi bir güç kaynağı, yol gösterici bir ozan olarak algıladıklarını ortaya koyuyorlar.

Yunus Emre Özsaray, Ferit Edgü’yü konu alan incelemesinde, Çinde ortaya çıkan Menglong şiir akımına Oksidental bir bakış getiren Xiaomei Chen’in yaklaşımını dikkate alarak Ferit Edgü ve kuşağını bu edebî eğilimin Türk edebiyatındaki temsilcisi olarak değerlendiriyor. **Mehmet Yusuf Aslan**, gözlem, görüşme ve doküman analizlerine dayanan çalışmasında, Diyarbakır yöresindeki halk hekimliği ile ilgili güncel uygulamaları kayda geçiriyor. Halk hekimliğinde kadın şifacıların halk arasındaki yerini ve önemini tespit ediyor.

Berk Yılmaz, Selen Ergün’un *Kar ve Ayı ilmi* etrafında Türk kültüründe “ayı” ile ilgili bazı inanışları, tabiat kültü bağlamında değerlendiriyor. İslamiyet öncesi animist/Şamanist inanç yapısına kadar inerek film karakterlerinin animist bakış açılarını -tabiattaki her şeyin ruhu olduğuna inanan ve tabiata saygı duyan- analiz ediyor.

N. Gamze Ilıcak Yücel, Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde devlet arması denemelerini, hafıza-kimlik-kültür bağlamında ele alıyor. Hatırlama figürü olarak armaların kültürel hafızadaki yerini değerlendiriyor.

Esra Sazyek, Elif Şafak’ın *Siyah Süt* romanından hareketle “öz-kurmaca roman” ın otobiyografik romandan farklarını, bu iki türün ayırt edilmesi gereken edebî sınırlarını tartışıyor.

Hasibe Meltem Akın ise Nobel edebiyat ödüllü Fransız yazar Patrick Modiano’nun *Babam ve Ben*’den sonra yazdığı *Bir Şecere*’nin özyaşamöyküsellliğini *Babam ve Ben*’in karşı-yaşamöyküsüne dönüşümünü türlerarası yaklaşımla değerlendiriyor. Yazarın ha-yatındaki travmatik olayları bu şekilde iki farklı açıdan ele almasını, yeniden yazmasını eserlerin öz-göndergeleri aracılığıyla irdeliyor.

Aizhan Koibakova-Abdulsalam Arvas ve Tolkyn Kalibekuly, Sincan Uygur Özerk Bölgesi'ndeki *toponimleri* yapı, anlam ve kültür açısından tasnif ederek bölgede ilk ve güncel Türkçe *toponimleri* ve de bu konudaki bazı sorunları değerlendirmekteler.

Hikâye Anlatımı Yoluyla Bilgi Aktarımı Bağlamında Bir Doğu Türkçesi Metni: Cırıqlamaydurgan Tillā başlıklı makalesinde **Mohammed Kadhim Ahmed Al-Gburi**, söz konusu metinde yer alan Doğu Türkçesi kelimeleri analiz ederek kültürel ilişkiler odağında bunların tarihsel gelişimlerini ortaya koyuyor. Eserin hedef kitlesinin İslam dilini kullananlar olduğunu belirterek eserdeki İslam dinine ait terminolojik bulguları değerlendiriyor.

Türkân Yeşilyurt, yaratıcı yalnızlık ve ego bağlamında Hayati Baki ve Octavio Paz'ın seçili şiirlerini karşılaştırıyor. Sanatın ve yaratıcılığın evrensel boyutlarını öne çıkarırken, sanatçıların yaratım süreçlerindeki psikolojik faktörleri ev bağında değerlendiriyor.

Gülçin Tanrıbuyurdu, Tülay Çulha ve Şerife Hasanoğlu, Kırım Karaycası ile yazılmış ve İbrani harfleriyle kaleme alınmış özgün bir *Yedi Bilge* hikâyesini ilk kez bilim dünyasına tanıtmaktalar. *Yedi Bilge* hikâyesini, dünyadaki varyantlarıyla karşılaştırmalı olarak analiz etmekteler. Anlatıya yön veren yedi sembolizmi, sayı ve bilge motifi bağlamında hikâyeyi değerlendirmekteler.

Hatice Genç, 1990'lı yıllarda Almanya'da öne çıkan “Edebî Kadın Mucizesi” “Edebî Fräuleinwunder” hareketi bağlamında Judith Hermann'ın *Kırmızı mercanlar öyküsünü incelemekte*. Hermann'ın kadın anlatılarındaki sessizlik, yalnızlık ve iletişimsizlik olgularını, öyküdeki kuşaklar arası aktarım ve kimlik arayışlarını inceliyor.

Ülkü Sevim Şen ve Yavuz Şen, TRT arşivinin Türk halk müziği repertuvarında kayıtlı türkülere odaklanmaktalar. Türkü sözlerine yansıyan sevgili, şehir, doğa unsurlarını derleyerek övgü ve güzelleme bağlamlarını ele almaktalar.

Kitap tanıtım yazılarımızdan ilki Gillian Tett'in *Anthro-Vision: How Anthropology Can Explain Business and Life* (*Antro-Vizyon: Antropoloji İş ve Yaşamı Nasıl Açıklayabilir*, 2021) adlı eseri üzerine. Burada **Alper Sezener**, yazarın antropolojik ilke ve yöntemlerin iş dünyası, teknoloji ve toplumsal yapıdaki güncel kültürel örüntüleri anlamadaki işlevini öne çıkarıyor. Diğer yazımız, **Nurgül Certel'in** *Nikah ve Pazarlıklar: Suriyeli Kadınlarla Çokeşli Evlilikler* adlı incelemesi ile ilgili..

Sayının yayımlanmasında değerli emeklerini esirgemeyen tüm paydaşlarımıza; ilgili kurul üyelerimize, editörlerimizin her birine, hakemlerimize ve yazarlarımıza teşekkür ederiz.

Sayımızın bilim çevrelerimize faydalı olmasını dileriz.

Saygılarımızla,

Dear *folklore/literature* readers,

Our Rector Prof. Dr. Halil Nadiri, who has been working for our journal as the publisher for a long time, is leaving the office of Rectorate and his position in the management of the journal as his term of office has expired. Prof. Dr. Nadiri has made a special effort to ensure that we are universally indexed in prestigious categories for more than ten years. As the owner of our journal, he always supported us with his opinions and suggestions. Prof. Dr. Halil Nadiri, along with our former editor Prof. Dr. Metin Karadağ and our technical editor Metin Turan, set common goals and followed them closely, supporting us on our journey from Doaj and Scopus to the Emerging Sources Citation Index (ESCI). As the journal of folklore/literature which is among the prestigious journals in the scientific circles today, we convey our thanks and gratitude to him for his significant contributions to scientific publishing on our island.

In the shadow of the hot summer weather and the devastating forest fires, we present to you Volume 31, Issue 123 of our journal. In this issue, we feature twelve research articles, one review article, and two book reviews. While the flow of article submissions to our journal continues intensely, we aim to reduce the number of articles we publish in future issues. Therefore, the relevant committees overseeing the article review and publication processes are meticulously and scientifically evaluating the submissions. In this context, we would like to express our gratitude to Assoc. Prof. Koray Üstün, who has joined our team of Area Editors and is contributing to this endeavor, and to Assoc. Prof. Dr. Nurtaç Ergün Atbaşı, who will support us in our Pre-Review Committee.

The first article in this issue focuses on the metaphorical perceptions of Âşık Veysel, who holds a lasting place in our cultural heritage, by today's children and young people. In this study, **Demet Aydınlı Gürler** and **Çiğdem Akyüz Öztokmak** reveal that young people, through metaphorical conceptualization, not only integrate Âşık Veysel with the lands of Anatolia but also perceive him as a source of spiritual strength and a guiding bard through associations such as light, river, and star.

Yunus Emre Özsaray evaluates Edgü and his literary generation as representatives of the Menglong poetry movement, which emerged in China, by considering Xiaomei Chen's Occidentalis approach.

Mehmet Yusuf Aslan, in his research based on observations, interviews, and document analysis, records current practices related to folk medicine in the Diyarbakır region, identifying the place and importance of female healers within the community.

Focusing on **Selcen Ergun's** film *Snow and the Bear*, **Berk Yılmaz** examines certain beliefs related to the bear in Turkish culture within the context of nature cults. He traces this theme back to pre-Islamic animist and Shamanist belief systems and analyzes the animist perspectives of the film's characters, who believe that everything in nature possesses a soul and show respect for nature.

N. Gamze Ilıcak Yücel discusses the attempts to create a state emblem in both the Ottoman Empire and the Republic of Türkiye, analyzing the place of emblems in cultural memory within the context of memory, identity, and culture.

Taking inspiration from **Elif Şafak's** novel *Black Milk*, **Esra Sazyek** discusses the differences between autofiction and autobiographical novels, exploring the literary boundaries that distinguish these two genres.

Hasibe Meltem Akın evaluates the autobiographical aspects of Patrick Modiano's *Un Pedigree*, written after *Catherine Certitude*, within an inter-genre approach. She examines how the author handles traumatic events in his life from two different perspectives, reinterpreting them through the self-referentiality of the works.

Aizhan Koibakova, **Abduselam Arvas**, and **Tolkyn Kalibekuly** classify toponyms in the Xinjiang Uyghur Autonomous Region in terms of structure, meaning, and cultural context, evaluating both the earliest and current Turkic toponyms in the region along with related issues.

In his article titled “*A Middle Turkic Text in the Context of Knowledge Transmission through Storytelling: Cırıqlamaydurğan Tıllā*”, **Mohammed Kadhim Ahmed Al-Gburi** analyzes the Middle Turkic vocabulary found in this text, revealing their historical development within the framework of cultural relations. He also evaluates the Islamic terminological elements in the work, noting that its target audience was speakers of the Islamic language.

In the context of creative solitude and ego, **Türkân Yeşilyurt** compares selected poems by Hayati Baki and Octavio Paz, highlighting the universal dimensions of art and creativity while examining the psychological factors underlying the creative processes of the poets.

Gülçin Tanrıbuyurdu, **Tülay Çulha**, and **Şerife Hasanoğlu** introduce an original Seven Sages tale written in Crimean Karaim using Hebrew script to the academic world for the first time. They analyze the tale comparatively with its variants around the world, evaluating the symbolism of the number seven and the motif of wisdom within the narrative.

Within the framework of the “Literary Women’s Miracle” (Literarisches Fräuleinwunder) movement that gained prominence in Germany in the 1990s, **Hatice Genç** examines Judith Hermann’s short story *Red Coral*. She analyzes themes of silence, loneliness, and lack of communication in women’s narratives, as well as the intergenerational transmission and search for identity in the story.

Ülkü Sevim Şen and **Yavuz Şen** focus on folk songs recorded in the TRT archives. They compile elements of lover, city, and nature reflected in the lyrics and examine the contexts of praise within these songs.

The first of our book reviews discusses Gillian Tett’s *Anthro-Vision: How Anthropology Can Explain Business and Life* (2021), highlighting the role of anthropological principles and methods in understanding contemporary cultural patterns in business, technology, and social structures. The second review focuses on **Nurgül Certel**’s study *Marriage and Bargaining: Polygamous Marriages with Syrian Women*, which addresses this sensitive social issue.

We would like to express our sincere gratitude to everyone who contributed to the publication of this issue, including our committee members, editors, reviewers, and authors. We hope that this issue will serve the academic community well.

With our best regards,

Assoc. Prof. Dr. Mıhrıcan Aylanç
Editor



Farklı Yaş ve Eğitim Gruplarındaki Bireylerde Âşık Veysel Şatıroğlu'na İlişkin Metaforik Algılar

Metaphorical Perceptions of Âşık Veysel Şatıroğlu Among
Individuals of Different Age and Education Groups

Demet Aydınli Gürler*
Çiğdem Akyüz Öztokmak**

Öz

Âşık Veysel Şatıroğlu, XX. yüzyıl âşıklık geleneği içerisinde öne çıkan bir temsilci olmanın ötesinde sesiyle, yaşadığı dönemin sınırlarını aşan ve günceli yakalayan bir sanatçıdır. Âşık Veysel'in sanatı hakkında yapılan araştırmalar, giderek artan bir ivmeyle hacimli bir yazın oluşturmaya başlamıştır. Sanatındaki başarısının, halk nezdinde kavranması güç olan ölüm, kader, varlık, hiçlik gibi soyut mefhumları somutlaştırarak aktarmayı başarmasından ileri geldiği ifade edilebilir. Bu bağlamda halk şiirinde özgün imgeler ve kavramsallaştırmalar oluşturduğu; devrinin tinsel özellikleri yanı sıra geleneğin arkaik köklerini de yaşadığı döneme taşıdığı belirti-

Geliş tarihi (Received): 26-10-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-06-2025

* Doç. Dr., Çankırı Karatekin Üniversitesi Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Müzik Bölümü. Çankırı-Türkiye /Assoc. Prof. Dr., Çankırı Karatekin University Faculty of Art, Design and Architecture, Department of Music demetag@karatekin.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-0339-336X

** Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Polatlı Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Ankara-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli University Polatlı Faculty of Science-Literature, Department of Turkish Language and Literature cigdem.akyuz@hbv.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-3749-4692

lebilir. Âşık Veysel insanlığı, (kendi) temsil ettiği Alevi-Bektaşî geleneği de dâhil olmak üzere tüm ayrımları ortadan kaldıran geniş bir ufuk ile görmeyi önermiş ve tüm toplumsal/dönemsel paradigmaların üzerinde evrensel bir dil kurmuştur.

Bu araştırmanın amacı, pek çok çalışmaya konu olan Âşık Veysel'in sanatçı kimliğinin toplumda farklı yaş ve eğitim gruplarında nasıl algılandığının metafor analizi yoluyla incelenmesidir. Bu amaç doğrultusunda, beşinci sınıftan itibaren ilköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki öğrencilerin; lisans ve lisansüstü eğitim düzeyindeki öğrencilerin ve öğrenimini tamamlamış (artık öğrenci olmayan) meslek hayatına atılmış ve/veya emekli olan kişilerin Âşık Veysel Şatıroğlu'na ilişkin geliştirdikleri metaforlar derlenmiştir. Katılımcılar gönüllülük esasına göre çalışmada yer almıştır. Araştırma verilerinin toplanması için katılımcılardan "Âşık Veysel Şatıroğlu... gibidir; çünkü..." cümlesini tamamlamaları istenmiştir. Araştırmada nitel araştırma yöntemlerinden biri olan fenomenolojik yaklaşım kullanılmış ve elde edilen verilerin çözülmesi içerik analizi yöntemi ile yapılmıştır. Araştırma bulguları, bir gelenek temsilcisinin yaşadığı dönem ile bugün arasında kurduğu bağın, toplum nezdinde ne şekilde algılandığının çözülmesine katkı sunmuştur. Araştırma bulgularından hareketle, Âşık Veysel'e ilişkin algıların zamanla değiştiği sonucuna varılmıştır. Çalışma kapsamında en çok üretilen metaforlar, "Anadolu," "ozan" ve "toprak"tır. Araştırma sonucunda katılımcıların, Âşık Veysel'in evrensel ve derinlikli sorgulamalar yapan, çağının sınırlarını aşan bir sanatçı olduğu konusunda ortak kanaate vardıkları tespit edilmiştir.

Anahtar sözcükler: Âşık Veysel Şatıroğlu, metafor, Anadolu, ozan, toprak

Abstract

Âşık Veysel Şatıroğlu is not only a prominent representative of the 20th-century minstrel tradition but also an artist whose voice transcends the boundaries of the period in which he lived and remains relevant today. Research on Âşık Veysel's art has begun to generate a voluminous body of literature that continues to grow steadily. His success in art can be attributed to his ability to embody and convey abstract concepts such as death, fate, existence, and nothingness-ideas that are difficult for the general public to grasp. In this context, it can be said that he created original images and conceptualizations in folk poetry, carrying both the spiritual characteristics of his era and the archaic roots of the tradition into his own time. Âşık Veysel encouraged a vision of humanity with a broad horizon that transcended all distinctions, including the Alevi-Bektashi tradition he himself represented, and established a universal language above all social and historical paradigms.

The purpose of this research is to examine how the artistic identity of Âşık Veysel, which has been the subject of many studies, is perceived in society by different age and education groups through metaphor analysis. For this purpose, metaphors developed by students from the fifth grade onwards in primary and secondary education; students in undergraduate and graduate education; and people who have completed their education and who have started their careers and/or retired were compiled. Participants took part in the study on a voluntary basis. To collect

the research data, participants were asked to complete the sentence: “Âşık Veysel Şatıroğlu is like... because...” The phenomenology model, one of the qualitative research methods, was used in the study, and the obtained data were analyzed using the content analysis method. The research findings contributed to the analysis of how the connection between the period in which a representative of tradition lived and the present day is perceived in society. Based on the research findings, it was concluded that perceptions of Âşık Veysel have changed over time. The most common metaphors identified in the study are “Anatolia,” “poet,” and “earth.” As a result of the research, it was determined that participants shared a common view that Âşık Veysel was an artist who engaged in universal and profound reflections and went beyond the boundaries of his time.

Keywords: *Âşık Veysel Şatıroğlu, metaphor, Anatolia, poet, earth*

Extended summary

The art of minstrel, which originated from shaman ceremonies and rituals in the known archaic periods of Turkish culture, began to be defined as an independent art in the 16th century by leaning on the aforementioned ancient tradition. One of the important representatives of the minstrel tradition, which is known to have produced many successful artists from this period to the present day, is considered to be Âşık Veysel Şatıroğlu. The most important feature that distinguishes Âşık Veysel from his predecessors and contemporaries can be determined as his ability to transform abstract concepts that are relatively difficult to grasp in the eyes of society into understandable words of wisdom. It can be evaluated that the artist produced works in traditional genres, forms, and contents and captured the current issues of his time and beyond. In this context, it is thought that it is important for Âşık Veysel and his art to be recognized by wider audiences. It can be stated that Âşık Veysel developed original images and metaphors in his folk poetry. Metaphors developed about him can also contribute to understanding him by providing data such as how his art and artistic personality are perceived, in what kind of analogies he is conceptualized, and with which objects he is associated.

This research examines how Âşık Veysel’s artistic identity, which is the subject of many studies, is perceived in society by different age and education groups through metaphor analysis. For this purpose, the metaphors about Âşık Veysel Şatıroğlu developed by students in primary and secondary education starting from the fifth grade; students in undergraduate and graduate education levels, and people who have completed their education (who are no longer students) and who have started their careers and/or retired have been compiled. In the research, three groups were determined “students in primary and secondary education starting from the 5th grade” group 1, “students in undergraduate and graduate education levels” group 2, and “people who have started their careers and/or retired” group 3 and opinions were received from 677 participants voluntarily. The research was conducted with people whose birth dates ranged between 1942 and 2014 who live within the borders of Turkey and who have information about Âşık Veysel. Within the scope of the mentioned categories, group 1 consisted of 229; The second group consisted of 225 people; the third group consisted of 223 people. Participants took part in the study voluntarily. To collect research data, participants were asked to complete

the sentence “Âşık Veysel Şatıroğlu is like... because...” The phenomenological approach, one of the qualitative research methods, was used in the research and the analysis of the obtained data was done with the content analysis method.

The research findings contributed to the analysis of how the connection established by a representative of tradition between the period in which he lives and today is perceived in society. Based on the research findings, it was concluded that the perceptions of Âşık Veysel have changed over time. The participants developed a total of 192 different and valid metaphors in all categories. The metaphors that the participants produced the most within the scope of the research, in order of frequency of repetition from most to least, were “Anatolia”, “poet” and “soil”. The metaphors produced within the scope of the research were evaluated under three themes as follows: 1st Theme: “Categories Belonging to the Theme of Human Characteristics”; 2nd Theme: “Categories Belonging to the Theme of Minstrel Identity”; 3rd Theme: “Categories Belonging to the Theme of Characteristics of Works of Âşık Veysel Şatıroğlu”; Theme 1, “wisdom”, “guide”, “emotion”, “goodness”, “friendship”, “difficulty”, “value/worth”; The 2nd theme is divided into subcategories as “art”, “music”, “reality”, “expression”; The 3rd theme is divided into subcategories as “nature”, “eternity”, “life”, “belonging”, “tradition/past”. Tables containing the metaphors forming the subcategories for each theme are prepared and shown in the tables.

According to the results of the research data, when the themes created are taken into consideration, Âşık Veysel is perceived as an artist who produces universal and qualified works about people, independent of any kind of interest, relationship, and qualification. The elements that make up his art are nourished by the ancient traditions of Turkish culture and keep alive the values that form the basis of Turkish civilization. Within the scope of the study, the fact that especially primary school students develop a rich variety of metaphors about Âşık Veysel can be associated with the inclusion of information about Âşık Veysel in textbooks. This situation shows that including cultural memory in education by expanding it in the context of traditional arts and artists shaped by Turkish culture can provide positive contributions. As a result, Âşık Veysel shared the common troubles of the Anatolian people and made these troubles the subject of his art with an aesthetic expression and made them heard with a universal language. Veysel’s voice resonated in his era and resonates today -it seems- and will continue to resonate in the future. The quality of Âşık Veysel’s art has the potential to be the subject of many more studies; it is thought that every scientific study and educational work to be done in this direction will contribute to the understanding of the depth of his art.

Giriş

Türk kültürünün bilinen arkaik dönemlerinde şaman ayinleri ve ritüellerinden neşet eden âşık sanatı, XVI. yüzyılda mezkûr kadim geleneğe yaslanarak bağımsız bir sanat olarak tanımlanmaya başlar (Köprülü, 2004: 37; Çobanoğlu, 2000: 129). Bu dönemden günümüze pek çok başarılı sanatkar yetiştirdiği bilinen âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden biri de Âşık Veysel Şatıroğlu olarak kabul edilir. Âşık Veysel’in (1894-1973), geleneğin belirgin şekilde görünür/bilindir olduğu Sivas’ta dünyaya gelmesi de coğrafya ve kültür ilişkisi bakı-

mından sanatçıyı besleyen unsurlar olarak kabul edilebilir. Zira Sivas, XIX. yüzyıla (Âşık Veysel'in yaşadığı dönem) değin pek çok âşık yetiştiren velut bir şehir olması bakımından Âşık Veysel'i geleneksel sözlü kültür mirasıyla çabası bir şekilde tanıştırmıştır.

Âşık Veysel'i öncüllerinden ve çağdaşlarından ayıran en önemli özellik, toplum nezdinde kavranması nispeten güç olan soyut mefhumları anlaşılır hikmetli sözlere dönüştürme kabiliyeti olarak belirlenebilir. Sanatçının geleneksel tür, biçim ve içeriklerde eserler verdiği gibi çağının ve ötesinin güncel konularını da yakaladığı değerlendirilebilir. Bu bağlamda Âşık Veysel'in ve sanatının daha geniş kitlelerce tanınmasının önemli olduğu düşünülmektedir. Ders kitaplarında Türk halk müziği örneklendirmelerinin tüm seviyelerde Neşet Ertaş, Muharrem Ertaş ve Âşık Veysel gibi belirli ozanlar etrafında tekrarlanması oldukça olumlu bir gelişmedir. Öğretimin çeşitlendirilerek zengin kültürel mirasımızın içerisinde yer alan âşık ve ozanlara yer verilmesinin âşıklık geleneğinin ve önemli temsilcilerinin öğrenciler tarafından tanınması açısından faydalı olacağı değerlendirilebilir (Üstün, 2022: 105). Bununla birlikte 2023 yılı Âşık Veysel'in vefatının 50. yıl dönümü olması dolayısıyla UNESCO tarafından "Âşık Veysel Yılı" olarak ilan edilmiştir. Bu doğrultuda düzenlenen toplantılar, tasarlanan afişler, eğitim ve öğretim faaliyetleri ve akademik etkinlikler, Âşık Veysel hakkında daha çok bilgi üretilmesini ve konunun ülkenin gündeminde tutulmasını sağlamıştır.

Âşık Veysel'in eserlerinde yer verdiği özellikle "kara toprak", "uzun ince bir yol", "iki kapılı bir han", "sen altınsın ben tunç muyum" gibi ifadelerle yaşamın özü, dünyanın mahiyeti, insanın özgünlüğü ve dünyadaki özgürlüğü gibi pek çok felsefi soruyu irdelediği düşünülebilir. Bu bağlamda, âşığın sanatındaki başarısının kaynaklarından biri olarak derin felsefi sorgulamaları, anlaşılabilir metaforlara indirgemesinden bahsedilebilir. Grekçede bir kavramı, olguyu daha ileri/öteye taşımak; nakletmek, aktarmak, ona olduğundan fazlasını yüklemek (Levine, 2005: 172; Lakoff ve Johnson, 2015: 15; Dur, 2016: 123) anlamlarını haiz metafor kelimesi, Türkçede ise mecaz (Akalin, 201: 1665) sözcüğü ile karşılır. Mecaz, bir kavramın bilinen anlamı dışında ve sıklıkla bir benzetme aracı olarak kullanılmasına aracılık eder. Edebî bir içerikte metafor, düşüncüyü sanata taşımanın, en sık başvuru yollarından biridir. Bu bakış açısına göre, metafor üretmek konu bağlamında daha az bilineni, görece aşikâr olana benzetmeyi ve bu yolla kavrayışı kolaylaştırmayı sağlar. Metafor geliştirme süreci, anlamlandırılmak istenen soyut bir olgunun, dildeki somut karşılıklarını belirlemek ve bu ikisi arasındaki ilişki ve işaretleri takip etmek biçiminde ilerler (Sezer, 2003: 89-90). Bu kavramsal çerçevede Âşık Veysel'in halk şiirinde özgün imgeler ve metaforlar geliştirdiği ifade edilebilir. Kendisi hakkında geliştirilen metaforlar da sanatının ve sanatçı kişiliğinin nasıl algılandığı, ne tür benzetmeler içerisinde kavramsallaştırıldığı ve hangi nesnelerle ilişki kurulduğu gibi veriler sunarak onu anlamaya katkı sağlayabilir. Bahsedilen katkıyı irdelemek amacıyla "Farklı yaş ve eğitim gruplarındaki bireylerin Âşık Veysel Şatıroğlu'na ilişkin algıları nasıldır?" sorusu bu araştırmanın problem cümlesini oluşturur.

Araştırma problemine aşağıda yer alan alt problemler ile cevap aranmıştır:

1. Farklı yaş ve eğitim gruplarındaki bireylerin Âşık Veysel Şatıroğlu'na ilişkin algıları nasıldır?
2. Farklı yaş ve eğitim gruplarındaki bireylerin ürettikleri metaforlar ortak özellikleri bakımından hangi temalar altında toplanabilir?

1. Araştırma yöntemi ve modeli

Bu araştırma, farklı yaş ve eğitim gruplarına ait bireylerin Âşık Veysel Şatıroğlu'na yönelik algılarını ortaya koymayı amaçlayan nitel bir araştırmadır. Nitel araştırmalar, insan ve davranışının eksen noktası olduğu her araştırma sorusuna derinlemesine içgörüler sunar, kendine ait araştırma sorularını derinlemesine analizlerle cevaplayarak insanın olgulara yönelik algı, tutum ve davranışlarını da açıklar. Bu yönüyle insanların ve toplumların psikolojik ve sosyal tutumlarının nedenlerini de belirleyebilir (Aytemur, 2023: 237-242). Araştırma, nitel araştırma desenlerinden biri olan fenomenoloji desende gerçekleştirilmiştir. “Fenomenolojik yaklaşımın amacı durum içinde yer alan bireylerin algılarından fenomeni tanımlamak ve kişileri aydınlatmaktır” (Kuzu, 2013: 35). Bu bağlamda çalışmada fenomen olarak “Âşık Veysel Şatıroğlu” belirir. Farklı yaş ve eğitim gruplarına ait bireylerin bu fenomeni algılama biçimi ise çalışmanın odak noktasını oluşturur. Araştırma prosedürü Çankırı Karatekin Üniversitesi Etik Kurulu’nun 23.02.2024 tarihli ve 38 toplantı numaralı kararı ile onaylanmıştır.

2. Çalışma grubu

Araştırma, doğum tarihleri 1942 ile 2014 yılları arasında değişen Türkiye sınırları içerisinde yaşayan ve gönüllü olarak görüş bildirmeyi kabul eden toplam 677 kişi ile gerçekleştirilmiştir. Araştırmayı oluşturan çalışma grubunun seçiminde amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme ve maksimum çeşitlilik yöntemleri kullanılmıştır. Amaçlı örnekleme, zengin bilgiye sahip olduğu düşünülen koşulların derinlemesine çalışılmasına imkân veren bir yöntemdir (Patton, 2018: 45-47). Ölçüt örnekleme de örneklemin belirlenen ölçütlere uygun kişiler, olaylar, nesneler veya durumlardan oluşturulmasıdır (Büyükoztürk vd., 2008: 85-95). Bu araştırmada belirlenen ölçüt, araştırmaya katılan bireylerin Âşık Veysel’e ilişkin bilgi sahibi olmalarıdır. Bu nedenle katılımcıların en az ilköğretim kademesi 5. sınıfta eğitim görüyor olmaları önemsenmiştir. Türk eğitim sisteminde ilköğretim kademesi 5. sınıf düzeyinde “Halk Kültürü” dersi işlenmektedir. Bu derste öğrenciler, Âşık Veysel’e ilişkin bilgiler edinmektedir. İlköğretim 2. sınıftan itibaren işlenen müzik ders kitaplarında da Âşık Veysel hakkında bilgilendirme, türkülerini öğretmen eşliğinde dinleme-söyleme etkinlikleri yer almaktadır. Lisans ve lisansüstü düzeydeki katılımcılar da “Türk Halk Edebiyatı” dersi kapsamında âşıklık geleneği ve Âşık Veysel hakkında bilgi edinmektedir. Ayrıca araştırmaya dâhil olan tüm katılımcıların örgün eğitimleri dışında, yaygın eğitim süreçlerinde ve gündelik yaşamlarında Âşık Veysel’e dair bir şiir ya da müzik eseriyle temas ettikleri varsayılmaktadır.

Maksimum çeşitlilik örnekleme çeşitlilik gösteren durumlar arasında ortak ya da paylaşılan olguların olup olmadığını bulmaya çalışan ve bu çeşitliliğe göre problemin farklı boyutlarını ortaya koyan bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2006: 116-121). Maksimum çeşitlilik yöntemi çerçevesinde var olan durumu en iyi şekilde yansıtmak için farklı yaş ve eğitim düzeylerine ait bireyler gruplandırılarak araştırmaya dâhil edilmiştir. Bu kapsamda 5. sınıftan itibaren ilköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki öğrenciler 1. grubu; lisans ve lisansüstü eğitim düzeyindeki öğrenciler 2. grubu; meslek hayatına atılmış ve/veya emekli olan kişiler ise 3. grubu oluşturmaktadır. Çalışma grubuna ilişkin sayısal bilgiler Tablo 1’de gösterilmiştir.

Tablo 1. Çalışma Grubuna Ait Demografik Bilgiler

Gruplar	Cinsiyet				Toplam(f)	Toplam %	Yaş Aralığı
	K (f)	%	E (f)	%			
1. Grup	133	19,65	96	14,18	229	33,83	10-18 19-29 30-82
2. Grup	125	18,46	100	14,77	225	33,23	
3. Grup	115	16,99	108	15,95	223	32,94	
Toplam	373	55,10	304	44,90	677	100	

Tablo 1'e göre araştırma kapsamında ele alınan 1. grup 229 (%33,83); 2. grup 225 (%33,23); 3. grup ise 223 (%32,94) kişidir. Çalışma grubunun %55,10'u (n=373) kadın, %44,90'ı (n=304) ise erkektir.

3.Verilerin toplanması ve analizi

Araştırmada kullanılan veriler, araştırmacılar tarafından hazırlanan metafor belirleme formu aracılığıyla elde edilmiştir. Öncelikle araştırmaya katılan bireylerin demografik özelliklerinin belirlenmesi amacıyla formun birinci kısmında cinsiyet, yaş ve eğitim durumlarına dair bilgiler yer almıştır. Daha sonra bireylerin Âşık Veysel Şatıroğlu'na ilişkin algılarını metaforlar yoluyla tespit etmek için “Âşık Veysel Şatıroğlu ... gibidir, çünkü” şeklinde oluşturulan cümleyi tamamlamaları istenmiştir. Bireylerin üretecekleri metaforu somutlaştırabilmeleri ve yapılan uygulamayı daha net anlamaları için onlara bir örnek cümle gösterilmiş ve yazılacak cümlelerin doğru ya da yanlış yazılması ile ilgili bir değerlendirmeye tabi tutulmayacakları belirtilmiştir. Katılımcılardan Âşık Veysel Şatıroğlu ile ilgili zihinlerinde oluşan ilk çağrışımı birinci boşluğa yazmaları; ikinci boşluğa da “çünkü” ifadesini kullanarak çağrışımın nedenini açıklamaları istenmiştir.

Araştırmaya katılan kişiler, devam ettikleri öğrenim düzeyine göre ilköğretim ve orta-öğretim; lisans ve lisansüstü öğrenciler ve hâli hazırda herhangi bir eğitim kurumuna dâhil olmayan (artık öğrenci olmayan) meslek hayatına atılmış ve/veya emekli olan kişiler olarak 3 gruba ayrılmış ve her gruptan 250 kişi ile görüşme sağlanmış; toplamda 750 kişiye form ulaştırılmıştır. Veriler, 2023-2024 eğitim öğretim yılı boyunca “Google forms” aracılığıyla toplanmış olup bahar döneminin sonunda forma erişim izni kapatılmıştır. Çevrimiçi iletişim araçları kullanmayan ya da internet erişiminde zorluk yaşayan katılımcılar, formu fiziksel olarak belge üzerinden yanıtlamıştır. Araştırmaya katılan fakat metafor cümlesi uygun olmayan 73 kişinin cevabı çalışma kapsamı dışına alınmıştır.

Araştırmada elde edilen nitel verilerin çözümlenmesi, içerik analizi yöntemi ile yapılmıştır. İçerik analizinde yazılı, sözlü bir metin veya sembol analiz edilerek rakamlara dönüştürülür ve bu rakamların üzerinden yoruma gidilir. Söz konusu analizde yapılan işlemde, birbirine benzer veriler, belirli kavramlar ve temalar çerçevesinde bir araya getirilerek anlaşılır bir şekilde düzenlenir ve yorumlanır (Şahin, 2017: 185-192). Araştırmada verilerin analizi aşamasında öncelikle araştırmacılar tarafından metaforlar incelenmiş ve uygun olmayan ifadeler ayıklanmıştır. Analiz basamakları, 677 adet geçerli metafor üzerinden gerçekleştirilmiştir. Söz konusu metaforlar, bilgisayar ortamında bir “Excel” dosyası üzerinde alfabetik sıra ile dizilmiş ve sıralanan metaforlar K1, K2, K3 vb. olarak numaralandırılmıştır. Tüm

metaforlar bir “Excel” dosyasında numaralandırıldıktan sonra araştırma kapsamında belirlenen gruplara göre ayrıştırılarak aynı alfabetik kodlarla tekrar düzenlenmiştir. Katılımcıların geliştirdikleri metafor ve bu metafora ilişkin cümleleri arasındaki gerekçelerine göre birbiri ile benzer veya ortak özellikleri olduğu düşünülen ifadeler değerlendirilerek kavramsal kategoriler altında gruplanmıştır. Bu kategoriler, ilgili temalar altında tablolastırılarak her 3 grubun ifadelerine yer verecek şekilde sunulmuştur. Kategoriler oluşturulurken metaforun ifade ettiği anlamla birlikte katılımcının gerekçeli ifadesi dikkate alınmıştır. Tablolarda gösterilen metaforların birden fazla kullanılması durumunda parantez içinde kaç kez kullanıldığı rakamla gösterilmiştir (Örnek: Dünya (2)). Oluşturulan 3 tema ve temalar altındaki kategorilere ait tablo açıklamalarında, katılımcıların düşüncelerini en net şekilde ifade edebilecek örnek cümlelere yer verilmiştir. Çalışma grubu sayısının çokluğundan dolayı yakın anlamlı cümleler, veri fazlalığı olmaması açısından örnek olarak gösterilmemiştir.

Araştırma kapsamında verilerin geçerlik ve güvenilirliğini sağlamak için kodlama işlemleri ve kategorilerin oluşturulması iki araştırmacı tarafından da ayrı ayrı yapılmıştır. Kategorilerin kodlaması öncelikle birinci yazar tarafından bağımsız olarak yapılmış ve daha sonra ikinci yazar tarafından aynı işlem tekrarlanmıştır. Kodlama işleminin ardından 2 araştırmacının değerlendirmeleri karşılaştırılmıştır. Kodlamaların güvenilirliği önemli bir husus olup kodlamaların tamamının en az iki uzman tarafından değerlendirilmesi ve fikir birliğinin sağlanması uygundur (Açıkel, 2009: 170). Araştırmada Miles ve Huberman’ın [Güvenirlik=(Görüş Birliği/(Görüş Birliği+Görüş Ayrılığı))*100] formülü kullanılmıştır. Uzmanların değerlendirmelerinde aynı kodu kullanmaları görüş birliği, farklı kodu kullanmaları da görüş ayrılığı olarak kabul edilmiştir. Araştırmacıların yaptığı kodlamaların karşılaştırılması sonucu araştırmanın güvenilirliği %90 olarak bulunmuştur. Bu oranın %70’in üzerinde olması, çalışmanın güvenilir olduğunu ortaya koymaktadır (Miles ve Huberman, 1994: 278-280).

4. Bulgular

Farklı yaş ve eğitim gruplarındaki bireylerin Âşık Veysel Şatıroğlu ile ilgili algılarını metaforlar yoluyla incelemeyi amaçlayan bu çalışmada ortaya çıkan metaforlara, temalara ve bu temalara ait kategorilere ve farklı yaş ve eğitim gruplarına ait bireylerin bu temalar kapsamındaki durumuna aşağıda yer verilmiştir. Farklı yaş ve eğitim gruplarındaki bireylerin Âşık Veysel Şatıroğlu’na ilişkin ürettikleri metaforlar Tablo 2.’de sunulmuştur.

Tablo 2. Âşık Veysel Şatıroğlu’na İlişkin Üretilen Metaforlar

		1. Grup (f)	2. Grup (f)	3. Grup (f)	Toplam
Sıra	Metafor				
1	Anadolu	4	22	12	38
2	Ozan	7	9	20	36
3	Toprak	-	8	27	35
4	Âşık	13	6	7	26
5	Su	9	8	9	26
6	Işık	8	6	4	18
7	Şiir	11	6	1	18

8	Güneş	12	1	1	14
9	Türkü	5	6	3	14
10	Ağaç	5	1	6	12
11	Kitap	10	1	-	11
12	Ayna	6	2	2	10
13	Sonsuzluk	-	8	2	10
14	Hayat	3	2	5	10
15	Çınar ağacı	-	7	2	9
16	Dost	3	1	4	8
17	Gönül	-	5	3	8
18	Filozof	1	-	7	8
19	Yıldız	5	1	2	8
20	Kültür	1	1	6	8
21	Bizden biri	4	2	1	7
22	İyilik	7	-	-	7
23	Memleket	-	6	1	7
24	Saz	1	3	3	7
25	Yol	-	2	4	6
26	Çiçek	3	1	2	6
27	Sevda	-	4	1	5
28	Bilge	-	-	5	5
29	Dağ	1	2	2	5
30	Deniz	1	2	2	5
31	Efsane	5	-	-	5
32	Hüzün	4	1	-	5
33	Kara	1	-	4	5
34	Öğretmen	3	2	-	5
35	Sanatçı	2	3	-	5
36	Sır	1	4	-	5
37	Halk	-	2	3	5
38	Tarih	2	-	2	4
39	Baba	1	2	1	4
40	Bülbül	2	2	-	4
41	Doğa	1	3	-	4
42	Doktor	4	-	-	4
43	Duygu	1	1	2	4
44	Görmek	-	-	4	4
45	Kalp	3	1	-	4
46	Kızılırmak	3	1	-	4
47	Kuş	4	-	-	4
48	Okyanus	1	3	-	4
49	Okul	2	-	2	4

50	Dünya	2	2	-	4
51	Usta	1	-	3	4
52	Anı	-	-	3	3
53	Ateş	3	-	-	3
54	Bozkır	1	2	-	3
55	Cam	-	3	-	3
56	Dertli insan	3	-	-	3
57	Gökyüzü	-	2	1	3
58	Gül	3	-	-	3
59	Hikâye	3	-	-	3
60	İlaç	1	-	2	3
61	Köy	-	2	1	3
62	Mum	-	-	3	3
63	Nehir	-	2	1	3
64	Rüzgâr	1	1	1	3
65	Şans	-	3	-	3
66	Tutkal	-	-	3	3
67	Uzun ince bir yolda	2	1	-	3
68	Hazine	-	1	2	3
69	Altın	2	-	-	2
70	Ay	1	1	-	2
71	Azim	1	1	-	2
72	Buğday	-	2	-	2
73	Derya	-	-	2	2
74	Dolunay	1	1	-	2
75	Gece	-	2	-	2
76	Gözlemci	-	2	-	2
77	İklim	2	-	-	2
78	İlham	1	1	-	2
79	İnci	-	2	-	2
80	J.S. Bach	-	2	-	2
81	Kalem	1	1	-	2
82	Karınca	2	-	-	2
83	Köz	2	-	-	2
84	Mecnun	1	-	1	2
85	Miras	-	1	1	2
86	Mucize		1	1	2
87	Sevgi	2	-	-	2
88	Tabiat	-	-	2	2
89	Tablo	1	1	-	2
90	Yağmur	1	-	1	2
91	Yaşam	-	-	2	2

92	Zaman	1	-	1	2
93-121	Arı, Cefak�r, Dalga, Destan, Edebiyat�ı, Girdap, Gizem, �lk-bahar, K��ıt, Kelime, Masal karakteri, Melek, Merhamet, Mutlu, NaOH, Nezaket, �l�ms�z, �m�r, Para, Renk, Selam, Silgi, �emsiye, ��mine, Tercüman, Tohum, Umut, Yakut, Yuva.	1			29
122-159	Atamız, Ayakkabı, Beste, Birlik, Dede, Emekçi, Fener, Gözyaşı, Güvercin, Hasret, Hızır ve �lyas, Hoca, Irmak, Isıtıcı, Kahramanım, Kanser, Kırsal, Kök, Kömür, Kulak, Kumaş, Kundaktaki bebek, Kuyu, Lamba, Mutasavvıf, Müzik, Nar, Parlayamayan bir cevher, Roman, Rüya, Takvim, Tarhana, Tasavvuf, Tezene, Yaşadığı �a�ın enlerinden, Yetenek, Yürek, Zeytin.		1		38
160-192	Adam, Bal, Barış, Can, �a�layan, �ocuklu�um, çölde y�n işaretli kaya, Dert ortağı, Evren, Gözlük, Hava, �şses, İnsan, Kuva-ı Milliye mavis, Mücevher, Nefes, Nokta, �lmemiş, Resim, Sabır taşı, Sağlık, Saygı duyulan bir büyük, Sihirli bir imbi�, Sivas, Sözlük, Süper kahraman, �arap, Tanıdık bir melodi, Telli turna, Transistörlü radyo, Vatan, Yalnızlık, Yemek.			1	33
Toplam		228	223	226	677

Araştırmaya katılan bireyler, toplamda 192 adet farklı ve geçerli metafor ve 677 adet görüş geliştirmişlerdir. Çalışma genelinde en az iki ve üzeri kullanım sıklığı tespit edilen 92 metafor (tüm gruplardan elde edilen toplam sayıda) 1-92 sıra aralığında; sadece bir defa üretilen 100 metafor ise 93-192 sıra aralığında gösterilmiştir.

Tüm grupların toplamda en fazla sayıda ürettiği ilk üç metafor “Anadolu” (38), “ozan” (36) ve “toprak”tır (35). Grupların çoktan aza doğru 10 metafor sayısına kadar olan ifadeleri incelendiğinde  lk  retim kademesinde yer alan 1.grubu oluşturan bireylerin metaforları sırasıyla “ şık” (13), “güneş” (12), “şiir” (11), “kitap”tır (10). Lisans ve lisansüstü eğitim alan ve 2.grubu oluşturan bireyler “Anadolu” (22) metaforunu, meslek hayatına atılan ya da emekli olan bireyler de “toprak” (27), “ozan” (20), “Anadolu” (12) metaforlarını kullanmışlardır.  lk  retim kademesinde yer alan katılımcıların oluşturdukları metaforların, diğer gruplardaki katılımcılara göre toplam sayısında (228)  eşitlilik göstermesi dikkat çekicidir.

Araştırmada yer alan farklı yaş ve eğitim gruplarındaki bireylerin ürettikleri metaforlar, 3 tema ve bu temalar altında yer alan kategorilere göre tasnif edilmiştir. Bahsedilen tasnif şu

şekildedir:

- 1. Tema:** İnsani özellikler temasına ait kategoriler:
Kılavuz, Bilgelik, Duygu, İyilik, Zorluk, Arkadaşlık, Değer/Kıymet.
- 2. Tema:** Âşık Kimliği temasına ait kategoriler:
Sanat, Müzik, İfade, Gerçeklik.
- 3. Tema:** Âşık Veysel Şatıroğlu'na ait eserlerin özellikleri temasına ait kategoriler:
Aitlik, Doğa, Sonsuzluk, Gelenek/Mazi, Yaşam olarak belirlenmiştir.

Araştırma kapsamındaki tema, kategori ve katılımcıların ifadelerinin yer aldığı örnek cümlelere aşağıda yer alan Tablo 3, Tablo 4 ve Tablo 5'te yer verilmektedir.

Tablo 3. İnsani Özellikler Temasına Ait Kategoriler ve Metaforlar

Kategori (n: 7)	f %	Metafor (n:320)		
		1. Grup (n:137)	2. Grup (n:86)	3. Grup (n:97)
Kılavuz	70 21.8	Işık (8) Yıldız (5), Öğretmen (3), Okul (2), Ay, Dolunay, Baba, Kâğıt, Umut	Işık (6), Öğretmen (2), Yol (2), Baba (2), Gece (2), Fener, Hoca, Miras, Ay, Dolunay, Dede, Ayakkabı, Birlik, Yıldız, Takvim, Lamba	Işık (4), Görmek (4), Yol (4), Mum (3), Yıldız (2), Okul (2), Baba, Miras, Çölde yön işaretli kaya
Bilgelik	64 20	Kitap (10), Dünya (2), Kalem, Okyanus, Kültür, Destan, Edebiyatçı, Girdap, Gizem, Filozof,	Çınar ağacı (7), Gönül (5), Okyanus (3), Deniz (2), Nehir (2), Dünya (2), Mutasavvıf, Tasavvuf, Irmak, Kulak, Kitap, Hazine, Kalem	Bilge (5), Gönül (3), Çınar ağacı (2), Sonsuzluk (2), Hazine (2), Nehir, Yemek
Duygu	55 17.1	Âşık (13), Hüzün (4), Kalp (3), Ateş (3), Sevgi (2), Şömine, Yuva, Deniz, Nezaket, Duygu, Dalga, Mutlu, Selam	Âşık (6), Hüzün, Güvercin, Duygu	Âşık (7), Duygu (2), Deniz (2), Evren, Seveda,
İyilik	49 15.3	Güneş (12), İyilik (7), Doktor (4), Çiçek (3), Yağmur, Melek, Merhamet, Şemsiye, İlaç	Cam (3), Güneş, Çiçek, Kundaktaki bebek	Tutkal (3), İlaç (2), Derya (2), Çiçek (2), Yağmur, Adam, Güneş
Zorluk	32 10	Efsane (5), Cefakâr, Kara, Azim, Dağ, Silgi	Şans (3), Dağ (2), Parlayamayan bir cevher, İlham, Kanser, Emekçi, Zeytin, Azim	Kara (4), Dağ (2), Köy, Çağlayan, Kuva-ı Milliye mavisî, Sabır taşı, Süper kahraman,
Arkadaşlık	28 8.7	Ağaç (5), Bizden biri (4), Dost (3)	Bizden biri (2), Dost, Ağaç	Ağaç (6), Dost (4), Bizden biri, Dert ortağı

Değer/ Kıymet	22 6.8	İklim (2), Altın (2), Yakut, Masal karakteri, NaOH, Para	İnci (2), Kültür	Kültür (6), İnsan, Sağlık, Saygı duyulan bir büyük, Şarap, Mücevher
--------------------------	-----------	--	------------------	--

Tablo 3'e göre araştırmaya katılan farklı yaş ve eğitim gruplarına ait bireylerin Âşık Veysel'e ilişkin geliştirdikleri metaforlar, "İnsani Özellikler Teması" kapsamında 7 kategori altında toplanmıştır. Bu kategoriler çoktan aza doğru; "kılavuz" (f:70), "bilgelik" (f:64), "duygu" (f:55), "iyilik" (f:49), "zorluk" (f:32), "arkadaşlık" (f:28), "değer/kıymet" (f:22) şeklindedir. Bu tema altında en fazla metafor (n:137) üretenlerin 1. grupta yer alan ilköğretim ve ortaöğretim kademesindeki öğrenciler olduğu; en az metafor (n:86) üretenlerin de lisans ve lisansüstü düzeyde eğitim gören 2.gruba ait öğrenciler olduğu görülmektedir. İnsani özellikler temasına ait üretilen örnek ifadeler, katılımcıların kod ve grup bilgileri ile kategori bazında aşağıda sunulmuştur.

1. Kategori: Kılavuz

K460: "Âşık Veysel *öğretmen* gibidir çünkü türküleriyle bize hayat dersi verir." (1. Grup)

K664: "Âşık Veysel *yol* gibidir çünkü her yaş grubuna yol gösteren, hayatlarına dokunan ve kendisinde bir şeyler bulmasını sağlayan bir halk âşığdır." (2. Grup)

K259: "Âşık Veysel *görmek* gibidir çünkü her dizesinde gönül gözüyle bu hayatın geçiciliğini ve görmemiz gerekenleri anlatır." (3. Grup)

2. Kategori: Bilgelik

K362: "Âşık Veysel bir *kitap* gibidir çünkü herkesi bilgilendirir." (1. Grup)

K134: "Âşık Veysel bizim için bir *hazine* gibidir çünkü büyük bir bilgi ve birikim kaynağıdır." (2. Grup)

K121: "Âşık Veysel *bilge* gibidir çünkü gözün görmediğini görmüştür." (3. Grup)

3. Kategori: Duygu

K90: "Âşık Veysel *ateş* gibidir çünkü fırtınalar alsa da aşk ateşi yüreğinde korlanıp durur vazgeçmez. Fırtınasına âşıktır ne kadar o rüzgârda savrulsa da o rüzgâr onun ateşini alevlendirir." (1. Grup)

K267: "Âşık Veysel *güvercindir* çünkü her zaman hüznünü gezdirip yine yuvasına döner." (2. Grup)

K207: "Âşık Veysel *evren* gibidir çünkü tüm duyguları hissedebilirsiniz." (3. Grup)

4. Kategori: İyilik

K548: "Âşık Veysel *şemsiye* gibidir çünkü art niyetli duygulardan insanları korur." (1. Grup)

K148: "Âşık Veysel *çiçek* gibidir çünkü onun içindeki çocukluğunu, yaşayamadığı askerliğini masumluğunu bana hatırlatıyor. Ne kadar yüce bir insan ve çocuk gibi temiz bir kalbi olduğunu düşündürüyor." (2. Grup)

K621: “Âşık Veysel *tutkal* gibidir çünkü milleti birleştiren bir özelliğe sahiptir.” (3. Grup)

5. Kategori: Zorluk

K204: “Âşık Veysel *efsane* gibidir çünkü onca zorluğa rağmen bu durumun üstesinden gelebilmiştir.” (1. Grup)

K319: “Âşık Veysel *ilham kaynağıdır* çünkü yaşadığı sıkıntılarının üstesinden en doğru şekilde gelmiştir.” (2. Grup)

K475: “Âşık Veysel *sabır taşı* gibidir çünkü tüm imkansızlıklara rağmen isteğini ortaya koymak için on yıllarca uğraşmış ve beklemiştir.” (3. Grup)

6. Kategori: Arkadaşlık

K122: “Âşık Veysel *bizden biridir* çünkü büyüdüğü toplum, yaşadığı olaylar ve bunları kâğıda, saza dökmesi ile insanların duygularının şarkıya dönmüş halidir.” (1. Grup)

K11: “Âşık Veysel *ağaç* gibidir çünkü dallarında meyve eksik olmaz ve gölgesinde güven ve huzur vardır.” (2. Grup)

K191: “Âşık Veysel *dost* gibidir çünkü acı da olsa gerçekleri söyler.” (3. Grup)

7. Kategori: Değer/Kıymet

K650: “Âşık Veysel *yakut* gibidir çünkü eşi benzeri bulunmaz.” (1. Grup)

K314: “Âşık Veysel *inci* gibidir çünkü inci bir istiridyenin içerisinde saklıdır istiridyenin içinde inci olduğu fark edilmeyebilirdi. Böyle bir yeteneğin farkında olup inciye ulaştık.” (2. Grup)

K388: “Âşık Veysel *kültür* gibidir çünkü Türk milletinin kültürünü yansıtan ender insanlardan biridir. Müziği bu kadar hissederek söyleyen, çalan bir kişinin kültürümüze yansması bir zenginliktir. Daha çok kıymetinin bilinmesi gereken bir değerdir.” (3. Grup)

Tablo 4. Âşık Kimliği Temasına Ait Kategoriler ve Metaforlar

Kategori (n:4)	f %	Metafor (n:226)		
		1. Grup (n:69)	2. Grup (n:64)	3. Grup (n:93)
Sanat	102 45.1	Ozan (7), Sanatçı (2), Karınca (2), Sır, Usta, Arı	Ozan (9), Sır (4), Sanatçı (3), Halk (2), Kahramanım, Mucize, Yaşadığı çağın enlerinden, Kömür, Yürek	Toprak (27), Ozan (20), Filozof (7), Halk (3), Mucize, Barış, Can, Çocukluğum, Resim, İçses, Nokta, Yalnızlık,
Müzik	61 26.9	Su (9), Türkü (5), Kuş (4), Bülbül (2), Mecnun, Doğa, Saz	Türkü (6), Sevda (4), Saz (3), J.S. Bach (2), Bülbül (2), Kuyu, Müzik, Nar, Hasret, Gözyaşı, Kalp, Beste, Yetenek	Saz (3), Türkü (3), Ayna (2), Bal, Nefes, Tanıdık bir melodi, Telli turna, Mecnun

İfade	48 21.2	Tercüman, Şiir (11), Ayna (6), Dertli insan (3), Gül (3) Köz (2), Tablo, İlham	Tezene, Şiir (6), Ayna (2), Gözlemci (2), Tablo, Isıtıcı	Usta (3), Sihirli bir imbik, Sözlük, Şiir, Rüzgâr
Gerçeklik	15 6.6	Hayat (3), Renk	Hayat (2), Rüya	Hayat (5), Yaşam (2) Gözlük

Tablo 4'e göre araştırmaya katılan farklı yaş ve eğitim gruplarına ait katılımcıların Âşık Veysel'e ilişkin geliştirdikleri metaforlar "Âşık Kimliği Teması" kapsamında 4 kategori altında toplanmıştır. Bu kategoriler çoktan aza doğru; "sanat" (f:102), "müzik" (f:61), "ifade" (f:48), "gerçeklik" (f:15) şeklindedir. Söz konusu tema altında 1. ve 2. grubun ürettiği metaforların (n: 69 ve n:64) sayı bakımından yakın olduğunu buna karşılık 3.grubu oluşturan katılımcıların ürettikleri metafor (n: 93) sayısının bu iki gruba göre daha fazla olduğu görülmektedir. Bu temaya ait üretilen örnek ifadeler, katılımcıların kod ve grup bilgileri ile kategori bazında aşağıda sunulmuştur.

1. Kategori: Sanat

K440: "Âşık Veysel *ozan* gibidir çünkü şiirleri ve türkü söylemesi güzeldir." (1. Grup)

K333: "Âşık Veysel *kahramanım* gibidir çünkü zamanın zor şartlarında hislerini, acılarını, hüznlerini sevinçlerini sanatını icra etmiş, memleketin dört bir tarafına sanatını yaymış herkesin gönlünde taht kurmuş ünlü halk ozanıdır, üstattır benim için idoldür." (2. Grup)

K229: "Âşık Veysel *halk* gibidir çünkü halkın içinden gelen bir sanatçıdır. Halkın içinden gelip halkın içinde kalmış, yaşamışlıkları sanatına döküp bizlere armağan etmiştir. Acıları, kederleri, hüznü, sevinçleri bir arada yaşamış, sanatıyla yaşatmıştır." (3. Grup)

2. Kategori: Müzik

K131: "Âşık Veysel *bülbül* gibidir sesiyle bizleri mest eder." (1. Grup)

K331: "Âşık Veysel Türklerin *J.S. Bach'ı* gibidir çünkü Türk halk müziğini çok geliştirmiştir." (2. Grup)

K415: "Âşık Veysel *nefes* gibidir çünkü müziği insanın yüreğine dolar." (3. Grup)

3. Kategori: İfade

K552: "Âşık Veysel *şiir* gibidir çünkü her şeyi öz biçimde anlatır." (1. Grup)

K263: "Âşık Veysel iyi bir *gözlemci* gibidir çünkü yalnızlığı çok iyi anlatmıştır." (2. Grup)

K509: "Âşık Veysel *sihirli bir imbik* gibidir çünkü akışkan hayatı sadeleştirip etkileyici yalın bir ezgisellikle adeta durağan bir olgu gibi gözler önüne serer." (3. Grup)

4. Kategori: Gerçeklik

K234: "Âşık Veysel *hayat* gibidir çünkü gerçeği yansıtır." (1. Grup)

K472: "Âşık Veysel *rüya* gibidir çünkü gözler kapalıyken bile dünya tüm gerçekliğiyle güzel olabilir." (2. Grup)

K649: "Âşık Veysel *yaşam* gibidir şiirleri hayatın gerçeğini barındırır." (3. Grup)

Tablo 5. Âşık Veysel Şatıroğlu'na Ait Eserlerin Özellikleri Temasına Ait Kategoriler ve Metaforlar

Kategori (n:5)	f %	Metafor (n:131)		
		1. Grup (n:22)	2. Grup (n:73)	3. Grup (n:36)
Aitlik	69 11.4	Anadolu (4), Kızılırmak (3) Bozkır, Rüzgâr	Anadolu (22), Toprak (8), Memleket (6), Köy (2), Buğday (2), Bozkır (2), Rüzgâr, Kök, Kızılırmak	Anadolu (12), Memleket, Sivas, Vatan
Doğa	24 18.3	İlkbahar	Su (8), Doğa (3)	Su (9), Tabiat (2), Hava
Sonsuzluk	18 13.7	Uzun ince bir yolda (2), Ölümsüz	Sonsuzluk (8), Gökyüzü (2), Hızır ve İlyas, Uzun ince bir yolda, Atamız	Ölmemiş, Gökyüzü,
Gelenek-Mazi	16 12.2	Hikâye (3), Tarih (2), Zaman	Kırsal, Kumaş, Tarhana,	Anı (3), Tarih (2), Transistörlü radyo, Zaman
Yaşam	4 3	Ömür, Tohum, Kelime	Roman	-

Tablo 5'e göre araştırmaya katılan farklı yaş ve eğitim gruplarına ait bireylerin Âşık Veysel'e ilişkin geliştirdikleri metaforlar "Âşık Veysel Şatıroğlu'na Ait Eserlerin Özellikleri Teması" kapsamında 5 kategori altında toplanmıştır. Bu kategoriler çoktan aza doğru; "aitlik" (f:69), "doğa" (f:24), "sonsuzluk" (f:18), "gelenek-mazi" (f:16), "yaşam" (f:4) şeklindedir. İlgili tabloda Âşık Veysel'in eserlerine dair 2.gruba ait metafor sayısının (n:73) diğer grupların metafor sayısına (n:22 ve n:36) göre oldukça fazla olduğu görülmektedir. Bireylerin kod ve grup bilgileri ile ürettikleri örnek ifadeler aşağıda kategori bazında sunulmuştur.

1. Kategori: Aitlik

K45: "Âşık Veysel *Anadolu* gibidir çünkü türküleri yerel kültürün en iyi temsilcisidir." (1. Grup)

K396: "Âşık Veysel *memleket* gibidir çünkü Veysel'in eserleri memlekettten izler taşır. Türkülerinde Anadolu'nun ruhunu hissedersin." (2. Grup)

K603: "Âşık Veysel *vatan* gibidir çünkü Atatürk'e, Türkiye'mize bağlı, kökleriyle, türkleriyle aydınlık bir ozandır." (3. Grup)

2. Kategori: Doğa

K321: "Âşık Veysel *ilkbahar* gibidir çünkü şarkıları ilkbahar gibi doğayı anlatır ve mutluluk saçar." (1. Grup)

K176: "Âşık Veysel *doğa* gibidir çünkü her türküsünde ayrı bir güzellikten bahseder." (2. Grup)

K524: "Âşık Veysel *su* gibidir çünkü eserlerinde arı, duru, temiz bir Türkçe ile seslenmiş bize." (3. Grup)

3. Kategori: Sonsuzluk

K641: “Âşık Veysel uzun ince bir yolda gibidir türküleri ebedi akışına bırakarak söyler.”

(1. Grup)

K178: “Âşık Veysel *sonsuzluk* gibidir. Çünkü onun şiirlerini okuduğumuz zaman ucu bucağı olmayan bir denizi çağırıyor.” (2. Grup)

K143: “Âşık Veysel *ölmemiş* gibidir çünkü şiiriyle aramızdadır.” (3. Grup)

4. Kategori: Gelenek-Mazi

K575: “Âşık Veysel *tarih* gibidir çünkü türkülerinde aşıkların geçmişini yansıtır.” (1. Grup)

K541: “Âşık Veysel *kumaş* gibidir çünkü şiirleri bir dokudur.” (2. Grup)

K671: “Âşık Veysel *zaman* gibidir çünkü şiirlerinde zamanın geçişinden, yaşamın geçiciliğinden ve ölümün kaçınılmazlığından bahseder.” (3. Grup)

5. Kategori: Yaşam

K466: “Âşık Veysel *ömür* gibidir çünkü insanı hayatının içine alır götürür.” (1. Grup)

K158: “Âşık Veysel *roman* gibidir çünkü dizelerinde sizi içine çeken yaşanmışlıklarını göreceksiniz.” (2. Grup)

Tartışma, sonuç ve öneriler

Bu araştırmada, sanatındaki başarısıyla yerel dinamiklere hâkimiyeti ve evrensel duyarlılıklara temas etmedeki gücüyle XX. yüzyıl âşıklık geleneğinin önemli temsilcilerinden Âşık Veysel’e ilişkin tespitlerde bulunulmaya çalışılmıştır. Âşık Veysel’in zengin çeşitlilikte temaları, olabildiğince anlaşılır olmakla birlikte sıklıktan uzak derin katmanları haiz ifadelerle işlemesi, yaşadığı dönemin sınırlarını aşmasını ve günceli yakalamasını sağlamıştır. Toplumun hemen her kesiminde bilinir olduğu kabul edilen Âşık Veysel’e ilişkin görüşlerin, farklı yaş ve eğitim gruplarında araştırılması hedeflenmiştir. Bu doğrultuda araştırmada, “5. sınıftan itibaren ilköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki öğrenciler” 1. grubu, “lisans ve lisansüstü eğitim düzeyindeki öğrenciler” 2. grubu, “meslek hayatına atılmış ve/veya emekli olan kişiler” 3. grubu oluşturacak biçiminde üç grup belirlenmiş ve gönüllülük esasına göre 677 katılımcıdan görüş alınmıştır. Araştırma, doğum tarihleri 1942 ile 2014 yılları arasında değişen Türkiye sınırları içerisinde yaşayan ve Âşık Veysel hakkında bilgi sahibi olan kişilerle yapılmıştır. Bahsedilen kategoriler kapsamında 1. grup 229; 2. grup 225; 3. grup ise 223 kişidir. Çalışma grubuna ait detaylı demografik bilgiler Tablo-1’de gösterilmiştir.

Araştırma kapsamında katılımcılardan Âşık Veysel Şatıroğlu’na ilişkin zihinlerinde ilk beliren verilerden yola çıkarak metafor geliştirmeleri ve bu metaforu açıklayan bir cümle kurmaları istenmiştir. Katılımcılar, tüm kategorilerde toplam 192 adet farklı ve geçerli metafor geliştirmiştir. Metaforların kullanım sıklığı ve gruplara göre dağılımı Tablo-2’de gösterilmiştir. Araştırma dâhilinde katılımcıların, tekrar sıklığına göre en çok ürettikleri metaforlar çoktan aza doğru “Anadolu” (38), “ozan” (36) ve “toprak”tır (35). Araştırma kapsamında üretilen metaforlar, 1. Tema: “İnsani Özellikler Temasına Ait Kategoriler”; 2. Tema: “Âşık Kimliği Temasına Ait Kategoriler”; 3. Tema: “Âşık Veysel Şatıroğlu’na Ait Eserlerin Özel-

likleri Temasına Ait Kategoriler” biçiminde üç temada değerlendirilmiş; 1. Tema, “bilgelik”, “kılavuz”, “duygu”, “iyilik”, “arkadaşlık”, “zorluk”, “değer/kıymet”; 2. tema, “sanat”, “müzik”, “gerçeklik”, “ifade”; 3. tema, “doğa”, “sonsuzluk”, “yaşam”, “aitlik”, “gelenek/mazi” olarak alt kategorilere ayrılmıştır. Her tema için alt kategorileri oluşturan metaforları içeren tablolar hazırlanmış ve bunlar Tablo-3 (1. Tema), Tablo-4 (2. Tema) ve Tablo-5’te (3. Tema) gösterilmiştir. Her temaya ilişkin tablonun altında katılımcıların ürettikleri metaforlar ve açıklama cümlelerinden örneklere yer verilmiştir.

Farklı yaş ve eğitim gruplarındaki katılımcıların ürettikleri metaforlar detaylı biçimde incelendiğinde ilk grubu oluşturan 5. sınıftan itibaren ilköğretim ve ortaöğretim düzeyindeki öğrencilerin, 228 metafor üreterek araştırmaya en zengin katkıyı sağladığı görülmüştür. Bu metaforların temalara göre dağılımı ise 1. Tema’da 137 metafor, 2. Tema’da 69 metafor ve 3. Tema’da 22 metafor şeklindedir. Bu veriler doğrultusunda ilk grubun ürettiği metaforlar, 1. Tema’da “duygu” kategorisinde ve “âşık” (13) metaforunda; 2. Tema’da “ifade” kategorisinde ve “şiir” (11) metaforunda; 3. Tema’da “aitlik” kategorisinde ve “Anadolu” (4) metaforunda yoğunlaşmıştır. Bu gruba dair veriler incelendiğinde çalışma kapsamında toplam kullanım sıklığı bakımından üçüncü sırada yer alan “toprak” (35) metaforunun bu grupta hiç kullanılmamış olması dikkat çekicidir. Bu durum, öğrencilerin Âşık Veysel’in toprak temasını konu alan “Kara Toprak” adlı eserine yeterince vakıf olmadığını düşündürmektedir.

Bu verilerden hareketle araştırmada en genç grubu oluşturan 1. grup katılımcıların Âşık Veysel’e dair geliştirdikleri metaforlar, onun sanatına ve ifade gücüne vurgu yaptıklarını göstermektedir. Bu gruptaki öğrencilerin eğitim müfredatında Âşık Veysel’e ilişkin bilgiler yer almaktadır. Bunlardan bazıları, 2. sınıf müzik ders kitabında yer alan Âşık Veysel’e ait “Uzun İnce Bir Yoldayım” ve 4. sınıf müzik ders kitabında yer alan “Güzelliğin On Para Etmez” adlı eserlerdir. Ayrıca 3. sınıf müzik ders kitabının “müzik dağarcığımızı geliştirelim” bölümünde Âşık Veysel’e ait bilgilendirme ve dinleme etkinliği mevcuttur. Özellikle küçük yaşlarda, ilkökul döneminde öğrencilerin müzik içeren kültürel öğelerle tanıştırılması ve özendirilmesinin gelecek kuşakların kültürel öğelere bakış açısını değiştirebileceği düşünülmektedir. Ortaokul öğrencilerini popüler kültür yerine nitelikli kültür-sanat etkinlikleriyle tanıştırmak önem arz etmektedir (Üstün ve Demirtaş, 2023: 364). Bu bağlamda ilköğretim ve ortaöğretim seviyesindeki eğitim içeriğinin âşık sanatının önemli bir temsilcisinin tanınmasında öğrencilere katkı sağladığı ve bu içeriğin zenginleştirilmesinin önemli olduğu değerlendirilebilir.

Araştırmada ikinci grubu oluşturan lisans ve lisansüstü eğitim düzeyindeki öğrenciler, Âşık Veysel’e ilişkin 223 metafor geliştirmiştir. Bu gruptaki öğrencilerin geliştirdikleri metaforların temalara göre dağılımı ise, 1. Tema 86; 2. Tema 64; 3. Tema 73 metafor şeklindedir. 1. Tema içerisinde en yoğun metafor üretilen kategori “bilgelik” ve kullanım sıklığı bakımından en çok tercih edilen metafor “çınar ağacı”dır (7). 2. Tema’da grup katılımcılarının yoğunlaştığı kategori, “müzik”, en sık kullandıkları metafor ise “ozan”dır (9). 3. Tema bağlamında en çok metafor üretilen kategori “aitlik”; kullanım sıklığı en fazla olan metafor “Anadolu” (22) olmuştur. Çalışmaya katkı sağlayan lisans ve lisansüstü düzeyde öğrenim gören öğrencilerin Âşık Veysel’in bilge kişiliği, sanatı ve Anadolu kültürüne-geleneğine bağlılığı konularında yoğunlaştıkları görülür. Araştırmaya katılan bu gruptaki öğrencilerin bir

kısmı eğitimlerine Türk Dili ve Edebiyatı alanında devam etmektedir. Öğrenciler, özellikle “Türk Halk Edebiyatı” dersi müfredatında yer alan âşık edebiyatı konusu bağlamında Âşık Veysel hakkında bilgi edinmektedir. Bu gruptaki öğrencilerin akademisyenlere ve akademik çalışmalara erişimi görece daha fazla olduğundan UNESCO’nun 2023 yılını “Âşık Veysel Yılı” ilan etmesinden sonra gerçekleştirilen akademik toplantı, etkinlik ve faaliyetlerin de öğrencilerin bu konudaki bilgilerine katkı sağladığı düşünülmektedir.

Araştırmada artık öğrenci olmayan emekli veya çalışan katılımcıların oluşturduğu 3. grup, 226 metafor geliştirmiştir. Bu grupta yer alan katılımcıların geliştirdikleri metaforların temalara göre dağılımı, 1. Tema 97, 2. Tema 93, 3. Tema 36 metafor şeklindedir. 1. Tema içerisinde en yoğun metafor üretilen kategori “kılavuz”; en sık tekrar edilen metafor ise “âşık” (7) olmuştur. 2. Tema’da yoğunlaşılan kategori “sanat”; en çok kullanılan metafor ise “toprak”tır (27). 3. Tema’da en çok metafor üretilen kategori “aitlik” ve kullanım sıklığı en fazla olan metafor “Anadolu” (12) olmuştur. Bu grubun ürettiği metaforlar incelendiğinde “âşık”, “toprak” ve “Anadolu” metaforlarının öne çıktığı görülmektedir. Bununla birlikte araştırmadaki en genç grubu oluşturan birinci grubun hiç kullanmadığı “toprak” metaforunun bu grubun en çok kullandığı metafor olması dikkat çekicidir.

Araştırmaya katılan farklı yaş ve eğitim düzeyindeki katılımcılardan 1. grup “âşık” (17); 2. grup “Anadolu” (22), 3. grup “toprak” (27) metaforunu en sık kullanmıştır. “Anadolu” metaforunun, toplamda bütün grupların en sık kullandığı metafor olması bu ülkenin “Rum diyarı” anlamına gelen “Rumeli” adından Türk coğrafyasına dönüşünü simgeleyen adlandırmayı işaret ettiği değerlendirilebilir. Katılımcıların “Anadolu” ismini bu yönüyle Türk medeniyetini inşa eden kültürel bir maya olarak gördükleri ve Âşık Veysel’in sanatında bu mayanın varlığını vurguladıkları değerlendirilebilir. Katılımcıların sık tekrar ettiği “âşık” metaforunun, Veysel’in temsil ettiği gelenekteki gösterişsiz ancak etkileyici aynı zamanda duru ve açık sanat dilini işaret ettiği ifade edilebilir. Araştırmada “toprak” metaforunun sıklıkla tekrarlanmasının bir nedeninin de bu metaforun Âşık Veysel tarafından da kullanılması olduğu düşünülebilir. Zira icra ettiği usta malı eserlerle Anadolu’nun köklerini seslendiren âşık, orijinal eserleriyle de gelenek ile güncel arasında köprü kurar. Âşık Veysel’in toprağı, mistik bir düzlemde ele alması, toprak ve yaratılış arasında bağlantı kurması (Gümüş, 2019: 182) ve insanın ebedi meskeni olarak değerlendirilmesi (Güneş ve Ökten, 2022: 224) söz konusudur. Bu değerlendirmeler, Anadolu’nun yetiştirdiği önemli mutasavvıflar, âşıklar, şairler ile Âşık Veysel arasındaki etkileşimi ve geleneğin devamlılığını da ortaya koyar. Zira Veysel’in Yunus Emre’yi, Hacı Bektaş Veli’yi ve Mevlana’yı besleyen bu toprakları, Anadolu medeniyetini ve köklerini kendi varlığının özüne yerleştirmesi (Çeribaş, 2011: 72) ait olduğu değerler bütünü sergilemektedir. Tüm bu bulgulardan hareketle Âşık Veysel’e ilişkin öne çıkan algıların farklı yaş ve eğitim gruplarında değişiklik göstermesiyle birlikte tüm gruplarda Âşık Veysel’in olumlu metaforlarla algılanan, eserleri hâlâ güncelliğini koruyan bir sanatkar olduğu tespit edilebilir.

Araştırma verilerden çıkan sonuca göre oluşturulan temalar dikkate alınırsa Âşık Veysel her türlü ilgiden, ilişkiden ve vasıftan bağımsız insana dair evrensel ve nitelikli eserler üreten bir sanatçı olarak algılanmaktadır. Sanatını oluşturan unsurlar ise Türk kültürün kadim geleneklerinden beslenmekte ve Türk medeniyetinin temelini oluşturan değerleri yaşatmaktadır.

Ayrıca Âşık Veysel’i “ışık”, “ırmak”, “yıldız” gibi metaforlarla bir rehber niteliğinde gören katılımcılar, onun aydınlatdığı yolun geçmişe, bugüne ve geleceğe uzanan “uzun ince bir yol” olduğunu işaret etmişlerdir. Metaforları açıklayan cümleler değerlendirildiğinde, Âşık Veysel’in sanatının derinliğine sıklıkla vurgu yapıldığından ve değerinin daha iyi bilinmesi gerektiğine ilişkin görüşlerin yoğunluğundan söz edilebilir. Mezkûr görüşlerden, Âşık Veysel’in sanatındaki başarısının, insanı ve yaşamı bütüncül bir bakışla ele almasından kaynaklandığı sonucuna varılabilir. Zira açıklama cümlelerinde, modern dünyada sürekli mutlu olması beklenen insan yerine Âşık Veysel’in bir derdi, tasası, kaygısı ve hüznü olan, yaşamı cansız bir eşya gibi seyreden değil derin duyguları hissedebilen ve duyarlılıkları olan insandan bahsetmesi vurgulanmıştır. Bununla birlikte Veysel’in eğitici-öğretici yanına değinen cümlelerle, sanatındaki orijinal üslubuna ve halk felsefesinin derinliğinin imkânlarını görünür kılması ile geleneği geleceğe aktarabilmenin yollarını açmasına değinilmiştir.

Konuyla ilgili yapılan diğer araştırmalar da alan yazına katkı sağlamaktadır. “Öğretmen Adaylarının Gözünden Âşık Veysel: Metaforik Algı Çalışması” (Çelikten ve Doğan, 2024: 41-54) başlığıyla yayımlanan çalışmada 200 öğretmen adayının Âşık Veysel’e ilişkin görüşleri değerlendirilmiş ve en sık kullanılan metafor “ayna” olarak tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda üretilen metaforların, Âşık Veysel’in Türk kültürüne katkıları ve kimliğine ilişkin görüşlerde yoğunlaştığı belirtilmiştir. Türk halk edebiyatı temsilcilerinden Nasrettin Hoca (Baki, 2017: 114-134), Koroğlu (Özcan ve Batur, 2023: 274-297), Dede Korkut (Batur ve Özcan, 2019: 83-99), Ahmet Yesevi’ye (Kılcan, Akbaba ve Gülbudak, 2017: 549-564) yönelik yapılan metafor analizi çalışmalarında da benzer çıkarımların mevcut olduğu görülmektedir. Bahsedilen çalışmaların Türk kültürünün önemli temsilcilerinin toplumda nasıl algılandığını anlamaya katkı sunduğu düşünülmektedir. Bu araştırmanın da benzer konulu çalışmalara katkı yapması beklenmektedir.

Çalışma kapsamında özellikle ilköğretim düzeyindeki öğrencilerin Âşık Veysel’e ilişkin zengin çeşitlilikte metafor geliştirmesi, ders kitaplarında Âşık Veysel hakkında bilgilerin yer almasıyla ilişkilendirilebilir. Bu durum, Türk kültürüyle şekillenen geleneksel sanatlar ve sanatçılar bağlamında genişletilerek eğitimde kültürel belleğe yer verilmesinin olumlu katkılar sağlayabileceğini gösterir. Birinci grup ve üçüncü grubun çalışma kapsamında geliştirdiği metaforlar bakımından farklılık arz etmesi de Âşık Veysel’e ilişkin öne çıkan hususların zamanla değiştiğini göstermektedir. Sonuç olarak Âşık Veysel, Anadolu insanının müşterek dertlerine ortak olup bu dertleri estetik bir söyleyişle sanatına konu etmiş ve evrensel bir dille duyurmuştur. Veysel’in sesi kendi çağında yankılandığı gibi bugün de yankılanmakta -öyle anlaşıyor ki- gelecekte de yankılanmaya devam edecektir. Âşık Veysel’in sanatının niteliği, daha pek çok araştırmaya konu olacak potansiyeli haizdir; bu yönde yapılacak her ilmî tetkikin ve eğitim çalışmalarının sanatının derinliğinin kavranmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, I. Uluslararası Bilim, Sanat ve Toplumda Âşıklık Gelenegi Sempozyumu'nda (22-23 Mart 2024-Ankara) sözlü olarak sunulan “Âşık Veysel Şatıroğlu'na İlişkin Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı Lisans Öğrencilerinin Metaforik Algıları” başlıklı bildirinin genişletilmiş hâlidir. Makalede, bildiride olmayan ilköğretim, ortaöğretim, lisansüstü öğrenciler ve çalışan ve/veya emekli olan katılımcıların da görüşleri değerlendirilmiş bu kapsamda bildiride 80 olan katılımcı sayısı 677'ye çıkarılmıştır. Çalışma, başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiş; yazarlar, araştırma sürecinde etik ilke ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %50, ikinci yazar %50.

Etik komite onayı: Bu çalışma, Çankırı Karatekin Üniversitesi, Fen, Matematik ve Sosyal Bilimler Etik Kurulu tarafından 23-02-2024 tarihinde onaylanmıştır (Karar No:38).

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article is an expanded version of the paper titled “Metaphorical Perceptions of Undergraduate Students of the Department of Turkish Folk Literature on Âşık Veysel Şatıroğlu”, which was presented orally at the 1st International Symposium on the Tradition of Minstrelsy in Science, Art and Society (22-23 March 2024-Ankara). In the article, the opinions of primary school, secondary school, graduate students, and working and/or retired participants who were not in the paper were also evaluated, and in this context, the number of participants was increased from 80 to 677. The study has not been previously submitted to any other journal for publication; the authors followed ethical principles and rules throughout the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %50, second author %50.

Ethics committee approval: This study was approved by the Çankırı Karatekin University, Science, Mathematics and Social Sciences Ethics Committee on 23-02-2024 (Decision No: 38).

Support statement (optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Açıkel, C. (2009). Meta analiz ve kanıta dayalı tıptaki yeri. *Klinik Psikofarmoloji Bülteni*, 19(2), 164-172.
- Akalın, Ş. H. (Haz.). (2011). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu.
- Aytemur, B. (Ed.). (2023). Müzik araştırmalarında nitel veri analizi. Ü.S. Şen, Y. Şen ve Ş.Ö. Akçay (Ed.), *Müzik Araştırmalarında Bilimsel Yöntem ve Yaklaşımlar*. Nobel, 233-261.
- Baki, Y. (2017). Türkçe öğretmeni adaylarının Nasreddin Hoca'ya ilişkin algıları. *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 5(2), 114-134.
- Batur, Z. ve Özcan, H. Z. (2019). Ortaokul öğrencilerinin Dede Korkut algıları: Metaforlar. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 8(19), 83-99.
- Büyüköztürk, Ş., Çakmak, E.K., Akgün, Ö.E., Karadeniz, Ş. ve Demirel, F. (2008). *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Pegem.
- Çelikten, L. ve Doğan, S. (2024). Öğretmen adaylarının gözünden Âşık Veysel: Metaforik algı çalışması. *Turkish Academic Research Review*, 9(1), 41-54.
- Çeribaş, M. (2011). Âşık Veysel'in duygu ve düşünce dünyasında toprak. *Bilim ve Aklın Aydınlığında*

Eğitim, 11(134), 70-72.

Çobanoğlu, Ö. (2000). *Âşık tarzı şiir geleneği ve destan türü*. Akçağ.

Dur, B. İ. U. (2016). Metafor ve ekslibris. *Uluslararası ekslibris dergisi*, 3(5), 122-128.

Gümüş, İ. (2019). Âşık Veysel'in "Kara Toprak" şiirine ontolojik bir yaklaşım. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(1), 176-187.

Güneş, D. ve Ökten, C. E. (2022). Âşık Veysel'de Kara Toprak. *İdil*, 90, 219-232.

Kılcan, B., Akbaba, B. ve Gülbudak, B. (2017). Altıncı ve yedinci sınıf öğrencilerinin Hoca Ahmed Yesevî algıları. *Journal of History Culture and Art Research*, 6(2), 549-564.

Köprülü, M. F. (2004). *Saz şairleri antolojisi*. Akçağ.

Kuzu, A. (2013). Araştırmaların planlanması. A. A. Kurt, (Ed.) *Bilimsel Araştırma Yöntemleri*. Anadolu Üniversitesi Web-Ofset, 19-46.

MEB. (2019). İlkokul 2. sınıf müzik ders kitabı. Millî Eğitim Bakanlığı.

_____. (2019). İlkokul 3. sınıf müzik ders kitabı. Millî Eğitim Bakanlığı.

_____. (2019). İlkokul 4. sınıf müzik ders kitabı. Millî Eğitim Bakanlığı.

Lakoff, G. ve Johnson M. (2015). *Metaforlar, hayat, anlam ve dil* (G. Y. Demir, Çev.) İthaki.

Levine, P. M. (2005). Metaphors and images of classrooms. *U. S. Department of Education ERIC*: EJ724893.

Miles, M. B. ve Huberman, A. M. (1994). *Qualitative data analysis: An expanded sourcebook*. Thousand Oaks, Sage.

Özcan, H. Z. ve Batur, Z. (2023). Ortaokul öğrencilerinin Köroğlu algısı: Metaforik bir analiz. *Bayburt Eğitim Fakültesi Dergisi*, 18(38), 274-297.

Patton, M. Q. (2018). *Nitel araştırma ve değerlendirme yöntemleri*. Pegem.

Sezer, E. (2003). Dilde ve edebiyatta yol metaforu. *Kitaplık*, 65, 88-92.

Şahin, Ç. (2017). Nitel veri analizi. R.Y. Kıncal (Ed.) *Bilimsel araştırma yöntemleri*. Nobel, 185-192.

Üstün, H. (2022). İlkokul müzik ders kitaplarında yer alan Türk müziği unsurlarının incelenmesi. *Social Science Development Journal*, 7(30), 96-106. <http://dx.doi.org/10.31567/ssd.580>

Üstün, H. ve Demirtaş, E. (2023). Ortaokul müzik dersinin kültür aktarımı bağlamında incelenmesi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 16(41), 347-366.

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2006). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Ferit Edgü’de Ben-Öteki Algısı ve Öksidentalîst Tavır

Perception of Self and Other and Occidentalîst Attitude in
Ferit Edgü

Yunus Emre Özсарay*

Öz

Bu çalışmada 1950 kuşağı hikâyecileri içinde Batı edebiyatını ve sanatını takip etmek anlamında önemli bir birikim ortaya koyan Ferit Edgü’nün, modernist sanatın ilkelerine bağlılığıyla birlikte yerli bir özne inşa etmek amacını hangi argümanları ileri sürerek gerçekleştirmek istediğı açıklığa kavuşturulmaya çalışılmıştır. Öksidentalîzmin Ben-Öteki arasındaki teorik anlamlandırmanın pratik karşılığı olduğu varsayımıyla Ferit Edgü’nün Ben-Öteki arasındaki ilişkiyi nasıl anlamlandırıdığı, bu anlamlandırma biçimi ekseninde de hangi tür bir Öksidentalîst tavır ortaya koyduğu gösterilmiştir. II. Dünya savaşı sonrası ortaya çıkan ulusçuluk hareketlerinin kültürel anlamda antiemperyalizm tartışmalarına ne gibi tesirlerde bulunduğu, bu tartışmalar ekseninde Edgü’nün Ben-Öteki meselesine, sömürgeciliğe, Avrupamerkezci zaman kurgusuna nasıl yaklaştığı açıklığa kavuşturulmuştur. Anouar Abdul-malek, Hasan

Geliş tarihi (Received): 18-10-2024 Kabul tarihi (Accepted): 14-04-2025

* Doç. Dr., İstanbul Medeniyet Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü. İstanbul-Türkiye/Assoc.Prof. Dr. İstanbul Medeniyet University Faculty of Education Science, Department of Turkish and Social Science Education. yunusemre.ozsaray@medeniyet.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-0830-5373

Hanefi gibi isimlerin Marksist görüş ekseninde Oksidentalizm teorilerini geliştirdikleri göz önüne alındığında benzer ideolojiye sahip Ferit Edgü'nün bu isimlerle hangi noktalarda yaklaştığı belirlenmiştir. 1980 sonrasında Çin'de ortaya çıkan Menglong şiir akımının tavrını, Mao Dönemi resmî Oksidentalizm karşısında gayrî resmî Oksidentalizm şeklinde değerlendiren Xiaomei Chen'in yaklaşımı dikkate alınarak Edgü ve kuşağının tavrının Çin'deki bu edebî eğilimin benzer toplumsal süreçler ve benzer tesirler altında bir erken belirişi olduğu gösterilmiştir.

Anahtar sözcükler: *Ferit Edgü, oryantalizm, oksidentalizm, ben-öteki, sömürgecilik*

Abstract

This study aims to clarify the arguments through which Ferit Edgü, a notable figure among the 1950s generation of storytellers for his engagement with Western literature and art, seeks to construct an indigenous subject while adhering to the principles of modernist art. Assuming that Occidentalism functions as the practical counterpart to the theoretical interpretation of the Self-Other relationship, this paper examines how Edgü conceptualizes this relationship and the particular Occidental stance he adopts in this context. The impact of post-World War II nationalist movements on cultural anti-imperialism debates, along with Edgü's perspectives on the Self-Other issue, colonialism, and Eurocentric temporal constructs, is elucidated. Considering that figures such as Anouar Abdul-Malek and Hasan Hanafi developed theories of Occidentalism within a Marxist framework, this study identifies points of convergence between these thinkers and Ferit Edgü, who shares a similar ideological orientation. Additionally, drawing on Xiaomei Chen's interpretation of the Menglong poetry movement, which emerged in post-1980 China as an unofficial form of Occidentalism in response to the official Occidentalism of the Mao era, the study demonstrates that the stance taken by Edgü and his contemporaries represents an early manifestation of this literary trend, shaped by comparable social dynamics and historical conditions.

Keywords: *Ferit Edgü, orientalism, occidentalism, self-other, colonialism*

Extended summary

In this study, it will be shown in which forms the occidental attitude developed in Turkish literature is manifested in Ferit Edgü, who produced his works within the modernist literary experience. Based on the assumption that occidentalism is not merely anti-Westernism, it will be tried to show in which forms the idea of contributing to the cultural modernisation of his nation by benefiting from the accumulation of the West becomes evident in Ferit Edgü, who is considered one of the pioneers of modernist literature in Turkish literature. Base on the information that Ferit Edgü was actively involved in the Turkish left after 1960, it will be tried to show the interest in national liberation movements that emerged in *Yön Magazine*, one of the important publications of the left, and the manifestations of this interest in Ferit Edgü will be tried to be revealed.

The effects of the debates on cultural imperialism arising from the independence movements in the Third World countries on Turkey will be mentioned and it will be explained how the idea of giving birth to a new ‘We’ emerging around these debates reveals a positioning in Ferit Edgü. In relation to the opposition between the Self and the Other getting a political meaning it will be tried to show the aspects of Eurocentrism and Colonialism in relation to the oppositions that appear in Ferit Edgü’s thought. At the same time, the emergence of similar attitudes among intellectuals with a common ideology in different nations characterised as the Other by the West will be shown by trying to identify the points where the views of Hasan Hanefi and Anouar Abdul-malek approach with Ferit Edgü. In the same way, in which ways the literary public, which emerged after the principles of the cultural revolution determined by the official ideology in countries that have undergone cultural revolutions, appropriated the West in the sense of autonomy from the state and the general acceptance of society will be tried to be explained with the guidance of Xiaomei Chen’s study on occidental attitudes in China.

Based on the assumption that literary works are directly related to the historical and social context, the relation between the fiction and symbols in Edgü’s novels *Kimse* and *Hakkâri’de Bir Mevsim* and the interpretations of social processes in Edgü will be tried to be revealed. It will be tried to prove that the symbols in Edgü’s novels *Kimse* and *Hakkâri’de Bir Mevsim*, which seem to reflect the conditions of the geography when read in the context of a realistic literature, follow the traces of the East-West encounter and the relationship between Self-Other in a cultural sense when a close reading is made in the context of Edgü’s ideas. Of course, in order to make this association, the entire intellectuality of the author must be reviewed. A thought in an interview or an essay can permeate a work of fiction through very different symbols. The symbolic use of literary language offers a possibility to describe an ordinary event by associating with more complex issues in the background. This attitude is also noticeable in Ferit Edgü’s novels. In this context, his form of using symbolic language in Edgü’s novels *Kimse* and *Hakkâri’de Bir Mevsim* will also be clarified.

Giriş

Batı’nın Doğu tarafından incelenmesi ve tartışılması olarak adlandırılabilir Oksidentalizm, 19.yy’dan itibaren Doğu’nun Batı karşısında mağlubiyeti kabullenmesiyle belirginleşmeye başlar. Modernitenin evrensellik iddiasının tanımlayıcı, nesneleştirici ve tahakküm altına alıcı tavrına karşı; Doğu’nun, Batı’yı tanıma, içten tahrir etme (Aydın, 2006: 371) gayreti Oksidentalizm olarak düşünülebilir. Batı’yı sorunsallaştıran ve Batı karşısında muvazeneyi sağlamak amacıyla birikim ortaya koyan isimler, farklı fıkri cereyanlardan olsalar da “Batı tasavvur ve tahayyülünün benimsenmesi, Batı hakkında fikir beyan edilmesi ve Batı’nın bilimsel ya da bilimsel olmayan şekilde incelenmesi” (Metin, 2020: 183) şeklinde en geniş tanıımı esas aldığımızda daha sonra Oksidentalizm olarak kavramsallaştırılacak söylem çerçevesinde incelenmeyi de hak etmektedir. Batı’yı merkeze alarak üretilen neredeyse tüm söylemler, Oksidentalizm’in farklı tanımlarından en az birisiyle kesişir.¹ Dolayısıyla Batı sorunsallaştırıldığı andan itibaren, ister bütünüyle reddedilmesi gereken kötülük kaynağı, ister birikiminden istifade edilmesi gereken hikmet menbaı, isterse bütünüyle taklit

edilmesi gereken model olarak görülsün², Oksidentalizm'in kiyısında dolaşan bir mesele olarak karşımıza çıkmaktadır. Oksidentalizmin tasnifinde karşılaşılan temel sorun, anlamlandırma biçimiyle ilgilidir. Kavram üzerinde ortaya konan birikimde Oryantalizmde olduğu gibi mutabakat olmaması neyin Oksidentalist tavır kapsamında değerlendirilebileceği sorusunu cevaplamayı zorlaştırmaktadır. Oksidentalizm yerine Oksidentalizmler vardır ifadesi burada önem arz etmektedir. Cevap verilmesi gereken soru ise evet Oksidentalizm ama hangisi şeklinde belirlemektedir.

Türkiye bağlamında hangi Oksidentalizm sorusuna verilebilecek cevap Tanzimat sonrasında belirmeye başlayan “Biz”ın konumlandırıldığı yere göre farklılaşmaktadır. Batıcılığa karşı yeni bir “Biz” anlayışını şekillendiren (Berkes, 2023: 186) Namık Kemal’den başlayarak Cumhuriyet’e kadar geçen sürede farklı Oksidentalist tavırların Ben ve Öteki arasındaki farklılaşmaya göre biçimlenen yorumları söz konusudur. Cumhuriyet’in ilanından sonra “Biz kimiz?” sorusuna pozitivist düşünce ekseninde herhangi bir seçmeciliğe tabi tutmadan her yönüyle Batılılaşmak isteyen özne cevabı verilmiş olsa da 1950’lerden itibaren resmî ideolojinin modernleşme projesinden farklı alternatifler İslamcılar ve Sosyalistler tarafından tekrardan tartışmaya açılmıştır. 1960 sonrasında Türkiye’nin Amerikan uydusu hâline geldiği yönündeki kaygılar, II. Dünya Savaşı’nın neticesinde ortaya çıkan ulusal bağımsızlık mücadelesi gibi olaylar, sosyalist çevrelerde kültür emperyalizmi³ etrafında “Biz”i ve “Öteki”ni tekrardan tartışma konusu hâline getirmiştir. Bu dönemde Batı’yı bilmek, Batı’ya karşı yeni bir kimlik şekillendirmek, dönemin sosyalist çevrelerinin önemli meselesi hâline gelmiştir.

1960’tan sonra yükselişe geçen sosyalizmin etkisiyle kendilerini TİP çevresinde bulan Ferit Edgü, Orhan Duru, Demir Özlü gibi isimler, o dönemde katkı sundukları *Yön, Forum, Ant, Eylem* gibi dergilerin siyasal söylemlerini, her ne kadar teorik çerçeveye anlamlı katkılar sunmasalar da belli oranda takip etmişlerdir. Bu edebiyatçılar kuşağının Batı karşısındaki konum alışları ve söylemleri, *Yön*’deki teorik çerçeveden Batı’ya karşı, Batı’nın tecrübesinden istifade etmek veya Batı’yı hümanist tecrübe ekseninde temellük edilmesi gereken birikim görmek noktasında ayrışırken; modernitenin zaman kurgusuna ve Batı’nın sömürgeci tahakkümüne karşı çıkışlarıyla yeni bir özne inşa etme hedefine matuf olarak da gelişir. Makalede, Ferit Edgü’nün, Batı tahakkümünü kabul eden veya Batı karşıtlığı anlamına gelebilecek Oksidentalist tavırlara sapmadan, nasıl bir konumda yer aldığı belirlenmeye çalışılacaktır. Edgü’nün denemelerinde ve söyleşilerinde Ben’i ve Öteki’ni konumlandığı yer dışında onun kurmaca eserlerinde, özellikle de *‘Kimse’* ve *‘Hakkari’de Bir Mevsim’* romanlarında, Doğu-Batı meselesi kurmacanın sınırları içerisinde tartışmaya açılır. Bu çalışmada farklı Oksidentalizm yorumları üzerinden Ferit Edgü’nün Ben-Öteki karşılaşması ve Doğu-Batı sorununa karşı konumlanışı ile bu sorunun *Kimse* ve *Hakkari’de Bir Mevsim* romanlarına yansımaları incelenecektir.

1. *Yön* dergisinin Oksidentalist söylemi ve Ferit Edgü’nün tutumu

Dünyadaki antiemperyalist hareketler 1960’lardan itibaren Türkiye’de *Yön* dergisinin ilgilendiği bir konu haline gelmiştir. Bu dönemde özellikle *Yön* Dergisi’nde antiemperyalizm etkisinde Doğu-Batı meselesi tartışmaya açılırken dünyadaki antiemperyalist başkaldırıların

ortaya çıkardığı yeni fikri platform, Türk düşüncesinin Ben-Öteki meselesini Doğu Batı ekseninde düşünmesine fırsat sunar. “Türkiye kendini nerede tanımlamalıdır?” , “Öteki olarak tanımlananların yeni bir özneleşme sürecine girdiği bu dönemde Türkiye’nin özneleşmesi nasıl olmalıdır?” gibi sorular ekseninde özellikle Niyazi Berkes farklı açılımlar getirmeye çalışır. Berkes, Türk toplumunun Batı’ya rağmen Batılılaşabileceğini, Batı’ya karşı gelmedikçe Batılı olamayacağını ve ilerleyemeyeceğini söyler (Berkes, 1965: 12). Batı’ya karşı olmanın Doğulu kimliğin öne çıkarılması ve Doğu’nun Batı’dan ayrılması anlamına gelmemesi gerektiğini ifade eden Berkes, sömürge tarihinin mirası olan Sen-Ben ayrımı yerine, Sen ile Ben’i bir araya getirecek bir anlamlandırma ve diyaloga vurgu yapar (Berkes, 1966: 8). Berkes’e göre “Batılıyız veya Doğuluyuz gibi uydurma ayrımları yaptıkça toplumcu hümanizm ortaya çıkmayacaktır.” Mihri Belli de E. Tüfekçi müstearıyla yine *Yön*’deki yazısında hümanizme katkı niteliğinde tüm değerlerin kaynağının Batı olduğu ve Doğuluların, neredeyse biyolojik nedenlerle bu alanda bir şey yaratmadıkları inancını Batı’nın yaymaya çalıştığını söyler. Tüfekçi, bu yaklaşımın “insanlık tarihinin tahrifi” ve “sahtekârlık” olduğunu düşünmektedir. Tüfekçi’nin ifade ettiği üzere Avrupa, Ortaçağın en derin karanlıklarına gömülmüşken, İslâm uygarlığı İbni Rüşd ve İbni Haldun gibi isimleri ortaya çıkarmıştır (Tüfekçi, 1965: 9). Yine bir başka yazıda E. Tüfekçi; Garaudy’nin İslam ve Sosyalizm isimli kitabından yola çıkarak, Batı’nın evrensel değerlerin ilişkilendirilebileceği tek kültür olduğu şeklindeki iddianın emperyalist yalanı olduğunu, Doğu’nun Hegel, Ricardo gibi isimleri incelerken Batı’nın da İbni Haldun, İbni Rüşd gibi isimleri izlemesi gerektiğini söyleyen Garaudy’nin bu anlamda “sömürmeler tarihinin mirası olan Sen-Ben yerine Sen ile Beni birleştirecek” bir teklif getirdiğini ifade etmiştir (Tüfekçi, 1966: 10).

Bu dönemde, Türkiye’nin Batı karşısında özneleşmesinin hangi usul üzere gerçekleşeceği tartışılırken diğer taraftan tartışmaları ateşleyen, Cezayir’in kurtuluş mücadelesi, Güney Amerika’da ortaya çıkan bağımsızlık savaşı, İsrail karşısında Filistin’in durumu gibi daha pek çok mesele *Yön* dergisinin gündeminde yer bulmuştur. Ferit Edgü, Paris tecrübesini yaşarken kuşağındaki birkaç yazarla birlikte bu özneleşme süreci üzerine yapılan tartışmalara katılır. Edgü, *Yön*’deki tartışmalarla birlikte Cezayir’in Fransa’ya karşı verdiği özgürlük mücadelesinin Fransız varoluşçuları üzerindeki etkisinden kaynaklı antiemperyalist söylemden de etkilenir. 1963 yılında İstanbul’da bulunan Demir Özlü’nün Paris’teki arkadaşı Ferit Edgü’ye yazdığı mektupta, (Özlü, Edgü, 2017: 13) ondan Mısır üzerine bir yazı olduğu için *Revolution* dergisinin ikinci sayısını; Cezayir, Mısır, Suriye, Irak, Fas’la ilgili yazılardan dolayı da *Partisans*’ın birkaç sayısını istemesi mevcut ilginin açık bir örneğidir. Ferit Edgü, 1960’ta *Yeni Ufuklar*’daki “Cezayir Sorunu Karşısında Fransız Aydınlarının Durumu” başlıklı yazısında Sartre’ın *Les Temps Moderns* dergisinin sayfalarını Fransız sömürgeciliğine karşı çıkan yazarlara açmasından övgüyle bahsederken, Türk aydınlarının benzer bir sorumluluktan kaçınıyor olmalarını yüz kızartıcı olarak görür (Edgü, 1960: 232-233). Kendilerine biraz da Cemil Meriç’in istihzaî yaklaşımından hareketle Paris’teki dönemin “Jön Türkleri”⁴ veya Jön Jön Türkler diyen Edgü, Fransa’nın “onurlu aydınları”nın Cezayir Savaşı karşısındaki tutumlarından etkilendiğini söyler. Sartre’ı Fransız solunun vicdanı gören Edgü, onun Cezayir konusundaki tutumundan övgüyle bahseder (Edgü, 2016: 162).

Antiemperyalizm, özgürleşme mücadelesi içindeki sömürge topluluklarının mücadelesi bağlamında tartışılırken, kültür alanında da farklı bir anti-sömürgeci söylem inşa edilmeye çalışılır. Ferit Edgü ve kuşağındaki edebiyatçıların dahil olduğu kimi tartışmalar meselenin daha çok kültür boyutuyla ilgilidir. Ferit Edgü, 1967 yılında kitaplaşan *Kültür Emperyalizmi Üstüne Konuşmalar*'a yazdığı ön sözde üçüncü dünya ülkeleri arasında gelişen akımın kendini Batı'ya karşı olmakla tanımladığını ifade ederken tam anlamıyla Oksidentalizmi tarif eder. Ortaya çıkan akımı "Batı'nın devam eden sömürücülüğüne karşı haklı bir tepki" olarak nitelendiren Ferit Edgü, bu bağlamda harekete geçen ulusların ulusal değerler yaratma arzusunun kökünde, Batılı değerler yaratma çabasının yattığını tespit etmiştir (Edgü, 1967: 4). Edgü'ye göre Türkiye, Batı uygarlığının parçası olmadan kültürünü biçimlendiremeyecektir çünkü Batı, Yunan-Latin-Hristiyanlık aşamalarından geçerek moderniteyi ortaya çıkaran kültürdür. Edgü, Batı modernitesinin mutlaklığı karşısında, Batı'ya verilecek tepki yine Batılılaşmak olmalıdır derken (Edgü, 1965a: 32-39) Couze Venn'in Avrupa'nın Batılılaşmasını ve dünyanın modernleşmesini Oksidentalizm şeklinde tanımlamasındaki noktada konuşlanmış olur. Kendini merkeze yerleştiren Avrupalı "Ben" in karşısına konumlanan Öteki, modernitenin mutlaklığı karşısında ve hegemonik söylemine itaat ederek, modernleşme döngüsüne dahil olur. Venn, şimdiki zamanda kim olduğumuza dair anlayışı oluşturmak için ortaya konan kavramsal araçları sağlayan şeyin modernitenin kendisi olduğunu söyler, bu durumda modernitenin zaman kurgusuna dahil olmaya dönük çabalar Oksidentalizmin kapsamına girecektir (Venn, 2000: 8). "Oksidentalizm, Doğu'nun kendi Doğuluğundan kaçarak Batılı olma serüveninin adıdır" (Özçelik, 2017: 150) şeklindeki tanımlamayı esas aldığımızda Ferit Edgü'nün meseleye bakışı, modernleşmek için Batılılaşmanın kaçınılmazlığı noktasındadır.

Edgü, Türk modernleşmesinin başarısızlığını Tanzimat'tan 1960'lara kadar geçen sürede bir Türk entelijansiyanının ortaya çıkamamasına bağlamakta ama kendi kuşağındaki aydınların (Jön Türkler) bu kısır döngüden kurtulmak için imkânlarla sahip olduğunu da düşünmektedir (Edgü, 1965b: 35). Türkiye'nin mevcut durumdan kurtuluşunun, "kendimize dönmek", "geçmişin mirasını diriltmek" gibi yaklaşımlarla mümkün olmayacağını iddia eder. Geleneği, "Batılı bir kafayla değerlendirmeden, Batı'nın yöntemlerini edinmeden" geçmişin birikiminden faydalanmak mümkün olmayacaktır. "Batı kültürünü, kendi diyalektiği içinde kavradıkça, bu kültüre kendi yaratıcılığımızın ürünlerini katacağız ve yaptığımız katkı oranında Batılı olmayı başarabileceğiz." diyen Edgü, (1965b: 38) *Yön* dergisindeki bir soruşturmaya verdiği cevapta kendinin sadece yaşadığı ulusun kültürünün mirasçısı değil yeryüzü uygarlığının da mirasçısı olduğunu söyler. "Kendimiz" olmanın yolunun Batı kültürüne yapılacak katkılarla mümkün olacağını iddia eder (Edgü, 1965a: 14).

Edgü'nün görüşleriyle, Hasan Hanefi'nin ve Anouar Abdul-Malek'in fikirleri arasında teorik düzeyde yakınlaşma göze çarpmaktadır. Elbette burada her üç ismin de Marksist görüşü benimsemesi ve üç ismin de Batı'nın Öteki olarak gördüğü kendi toplumlarının özneleşmelerine bu ideolojik perspektiften kafa yordukları göz önüne alındığında Hanefi ile Edgü arasında doğrudan bir ilişki olmasa bile ortak gözlem noktasından Batı'yı izledikleri ve Doğu'yu konumlandıkları söylenebilir. 1960-70 arasında Arap coğrafyasındaki özneleşme hareketleri, sosyalist görüşü benimseyen Türk yazarlarda Arap coğrafyasına ilgi doğurmuştur. Bu

ilgiyi, *Yön*'ün 123-126. sayılarında Fethi Naci'nin tercümesiyle yayınlanan (Naci, 1965: 14) Cezayirli aydınlar arasındaki “Geçmişin Kültür Mirasından Yararlanmak” “Batı Kültürü ile İlişkiler” konulu tartışmadan mülhem, daha sonraki sayılarda Ferit Edgü'nün de aralarında olduğu Türk yazarlarla yapılan soruşturmada da görebiliriz. Tartışılan konu Batı'nın kültürel hegemonyasına karşı geçmişin kültürel ve sanatsal değerlerinden nasıl yararlanılabileceğidir. Anouar Abdul-Malek, *Krizdeki Oryantalizm*'de, sosyalist bloktaki neo-oryantalizmin yaklaşımlarını açıklarken, sosyalist blok ülkelerindeki sorunun eski geleneği yeniden ele alıp, onu Marksist metodolojiye ve Doğu'nun politik oluşumuna uygun bir hâle getirmek (Abdulmelik, 1998, s. 33) olduğunu söylemiştir. Daha sonrasında meseleyi etraflıca tartışacak olan Hasan Hanefi'nin görüşleri de zaten büyük oranda Marksist formasyona dayanmakta ve Sovyet Oryantalistlerinin görüşlerinden izler taşımaktadır. Özellikle gelenekçi olmadan yenilenme konusundaki tutumları bunun en açık delilidir. *Krizdeki Oryantalizm* isimli makalesiyle Edward Said'in öncüsü olarak bilinen Anouar Abdul-Malek'le Paris'te tanışan ve Güzin Dino, Abidin Dino, Pertev Naili Boratav gibi isimlerle düzenledikleri “Kültür Emperyalizmi” üzerine oturumda Abdul-Malek ile bir söyleşi de yapan Edgü, ilk gençlik dönemlerinden itibaren modernist anlayış çevresinde ilk eserlerini ortaya koyarken 1960'lardan itibaren kendini sosyalist düşünce içinde bulmuş olmasının etkisiyle, Batı'yı sorunsallaştıran ve bu sorunsal etrafında bir tavır alış ortaya koyan isimler arasında yerini almıştır. Bu bağlamda Edgü'de iki farklı Oksidentalist tavrın ortaya çıktığı düşünülebilir. Birinci tavır, Ferit Edgü'nün eserlerini ortaya koymaya başladığı ilk dönemlerde belirir. Bu dönemde felsefi anlamda varoluşçu estetik anlamda biçimci II. yeni dönemi hikâyeci ve yazarları bir taraftan siyasi anlamda devletten özerkleşmeye çalışırken diğer taraftan geleneksel kurumlara, edebi biçimlere ve yönelişlere karşı eleştirel bir tavır takınırlar ki bu tavır Çin'de Mao sonrası ortaya çıkan ve Xiaomei Chen'in incelemesine konu olan Oksidentalist tavrın Türkiye bağlamında erken bir belirişidir. Ferit Edgü'de gözlemlenen ikinci Oksidentalist tavrısa, Türkiye'de sosyalist çevrelerin Ben-Öteki ilişkisi bağlamında Avrupa-merkezciliği 1960'lardan itibaren tartışmaya açması üzerinden belirginleşir. Bu dönemde Arap ülkelerindeki özgürleşme hareketleri Türk solunun ilgi odağındadır ve Arap coğrafyasından kimi isimlerle münasebetler kurulur. Anouar Abdul-Malek bu isimler arasındadır. Bu bağlamda Ferit Edgü'de 1960'larda ortaya çıkan tavır, Hasan Hanefi ve Anouar Abdul-Malek'in görüşleri üzerinden; 1950'lerden itibaren beliren tavır da Xiaomei Chen'in Oksidentalizm yorumları ekseninde ele alınacaktır.

2. Ferit Edgü'de ben-öteki ilişkisi ve Oksidentalist tavır

Ferit Edgü'nün eserlerinin okuru yönlendirdiği anlamlandırma dairesi, bazı felsefi/sosyolojik meselelerle kesişimler göstermekte, metne ilişkin anlam, bu kesişim kümelerinde ortaya çıkmaktadır. Edgü'nün edebî yolculuğunda en göze çarpan husus Ben ve Öteki ilişkisini, gerek bireysel gerekse toplumsal boyutta tartışmaya açmış olmasıdır. Meselenin bireysel boyutu, ilk dönem öykülerinde karşımıza çıkan kendilik bilinci kazanmaya dönük süreçleri içerirken; toplumsal boyut; Doğu-Batı meselesi etrafında “Biz”in kendini konumlandığı yer üzerinde düşünmeyi gerektirmektedir. Bir başka ifadeyle Ferit Edgü'nün ilk öykülerinde bireysel Ben'in Öteki ile ilişkisi, *Kimse* ve *Hakkari'de Bir Mevsim* romanlarında toplumsal

bir Biz ve Öteki ilişkisine dönüşür. *Kimse* romanına vermeyi düşündüğü isimlerden birinin “Ben ve Öteki” olması, (Edgü, 2019: 88) *Hakkari’de Bir Mevsim* romanının ilk isminin ise “O” olduğu bilgisi meselenin farklı düzeyde tartışılması gerektiğini düşündürmektedir.

2.1. Ben-öteki kurgusu karşısında Ferit Edgü’nün Oksidentalîst tavrı

Ben-Öteki ilişkisinde en belirleyici husus, Ben’in kendi zaman kurgusunu oluşturduktan sonra Öteki’ni bu zamanın dışında bir tarihe yerleştirmesidir. Böylesi bir yaklaşımda Oryantalizm, Doğu’nun şimdiden geri bir zamanda tanımlanmasında, yansıtılmasında önemli rol oynar. Ferit Edgü, bu noktada kendi zamanını yaşayan, geçmişin mirasını şimdiye taşımaya çalışan kültürün insanlığın ortak malı olduğunu kabul eden görüşe yaslanarak, Ben-Öteki ilişkisindeki tavrını ortaya koyar. Batı emperyalist olsa da Batı kültürü genel çizgileri içinde emperyalist değildir. Batı kültürünü kopya etmeden anlamaya çalışarak, onun yöntemlerini kendi yapımıza uygulayarak ve bu kültürü kendi kültürümüzle zenginleştirerek kendimize mâletmek bir çıkış yolu olacaktır diyen Edgü’nün düşüncesinde hedeflenen Ben-Öteki şeklinde bir ayırımdan ziyade Ben-Öteki arasında bir bileşime varmaktır (Edgü, 1967: 19). Bu noktada Ferit Edgü’nün görüşlerinin, Anouar Abdul-Malek’in ve Hasan Hanefi’nin Oksidentalîzme dair görüşlerine yaklaştığı iddia edilebilir. Nitekim Edgü, *Kültür Emperyalizmi* eksenindeki konuşmalarını yaparken, Abdul-Malek ile yaptığı söyleşide kültürün bütün insanların ortak malı olduğu, bilimin evrensel olabileceği ama evrensel kültürün olamayacağını söylemiştir. Abdul-Malek’e göre tarihin şu ya da bu evresinde ortaya çıkmış kültürler vardır fakat evrensel kültür diye bir şey yoktur. (Abdul-malek, 1967: 52) Edgü’nün de ifadesiyle evrensel kültür iddiası monolitik bir kültür (Edgü, 1967: 2) özlemine dayanmaktadır ve bu kendini Batılı özne olarak tanımlayan Ben’in kendi felsefesinden aldığı temelle Öteki üzerine hâkimiyet kurma fikrini meşrulaştırmasına yol açmaktadır.

Edgü, Hanefi ve Abdul-Malek’in kültür, yenilenme ve Batı’ya bakış noktasında benzer zaviyeden olaylara yaklaşımlarını sağlayan ideoloji, her üç ismin de dahil olduğu sosyalist görüştür. Karşılaştırmayı daha sağlıklı yapabilmek için Hasan Hanefi’nin Oksidentalîst tavrı gelenek ve yenilenme konusundaki görüşlerinden bahsetmek yerinde olacaktır. Oksidentalîzm çoğunlukla Batı karşıtı bir duruşu ifade etse de Hanefi’nin Batı’yı eleştirisi Batı’nın toptan reddi anlamına gelmez. Hanefi’ye göre “sentezci evrensel kültür, tahakküm altındakileri kandırmak için tasarlanmış bir mitdir”(Tonnesson, 2006: 364). Hanefi’nin olmasını arzu ettiği Oksidentalîzm, Doğu’nun kendi mirasını yeniden ele almasını ve Batı’yı sindirmesini gerektirir. (Polat, 2006: 85). Hanefi’nin İslamî sol Oksidentalîzmi, Batı’nın siyasal egemenliğine karşı çıkmakla birlikte, Aydınlanma’nın değerlerine yaslanmakta tereddüt etmez, bu yüzden bir yönüyle Batı’yı Doğu’da inşa etme girişimidir (Işık, 2016: 124). Tonnesson da Oryantalizm ve Oksidentalîzmin Öteki konusundaki tutumlarını yorumlarken Doğu-Batı karşıtlığına tez, antitez ve sentez üzerinden yaklaşılabileceğini söyler. Ona göre tez, Batı’nın kendini yeniden daha bilinçli şekilde tanımlamasını; antitez, Batı’nın Doğu üzerindeki hakimiyetinin eleştirel analizinin yapılmasını ifade ederken asıl tercihinin sentezci küresel medeniyet üzerine düşünmek olduğunu söyler. Sentezci küresel medeniyet, ortak insanî değerler temelinde tek bir dünya oluşturma yoludur (Tonnesson, 2006: 359-364). “Doğu’ya gittiğimde Batı yanımdaydı, Batı’ya gittiğimde

de Doğu,” (Edgü, 2019: 143) diyen Ferit Edgü’nün sentezci bakış konusunda görüşleri Hanefi ile benzer bir zeminde şekillenir. Edgü, Doğu Batı sentezi konusunda şunları söyler: “Doğu-Batı sentezine inananlardan değilim. Sentezin olması için, bir tezin ve antitezin olması gerekir. Oysa, ne Doğu, ne Batı, ne tezdır ne antitezdır. Dolayısıyla sentez yoktur. Olsa olsa etkileşme söz konusudur. Bu da tek yönlü değildir.” (Edgü, 2019: 124).

Hanefi’ye göre Arap aydınlanmasının ve rönesansının ortaya çıkamamasının sebebi geleneğin kendisidir (Işık, 2016: 135). Modern değerlerin Arap-İslam dünyasında vücuda gelmesi ve kalıcı olması için bu değerleri laik/sekülerler gibi Batı’dan ithal etmek yerine geleneğin içinde yeniden üretmek gerekir. Burada bir paradoks var gibi görünmektedir ilk başta ama Hanefi, geleneğe aslı değil arızî bir anlam yüklemiştir. Geleneğin hesaba katılmasının yegane sebebi Arap-İslam dünyasının otantisitesini koruma ve modernitenin kitleler nezdinde meşruiyetinin sağlanmasıdır. Diğer türlü düşünüldüğünde gelenek, Hanefi’ye göre özgürlük ve demokrasinin gelişimine engel durumdadır. Hanefi’ye göre geriliğin sebebi gelenek olduğundan, yenilgiyi aşmanın yolu geleneği modern duruma/gerçekliğe göre yeniden yorumlamaktır. Çünkü gelenek “olmuş-bitmiş bir şeydir. Geleneği yenilemenin yöntemi ise çağın ihtiyaçlarını karşılayacak olan içtihatır,” (Işık, 2016: 136-137). Edgü’nün gelenek konusundaki görüşleri de Hanefi ile benzer çizgide ilerler. Edgü kültür mirasını içinde yaşanan zamana taşımaya olumlu bakarken gelenekle kültür mirası kavramlarını birbirinden ayırarak geleneğe olumsuz bakar. Ona göre, geçmiş kültürün mirasçısı, geleneğin mirasçısı olmamalıdır. “Geleneğin tuzağına düşmeden kültür mirasından yararlanarak çağdaş ve ilerici olunabilir,” (Edgü, 2019: 182). Edgü, Hanefi ve Abdul-Malek’in görüşlerinin ideolojik zeminini oluşturan Marksist düşünce, Batı karşısında içinde bulunulan durumdan çıkış için de benzer önerilerin ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Abdul-Malek, Batı’ya karşı izlenecek yol noktasında şöyle bir öneride bulunur: “Bir kez daha tekrarlıyorum: Önümüzde tek bir yol var, bu da kendi yapacağımız yoldur, ancak bu yolu tutarak sorunlarımıza bir çözüm yolu bulabiliriz... Her birimiz kendi ülkemizde kendi özel koşullarımızı inceleyerek, bunları izleyerek, değerlendirerek ulusal özgürlüğümüzü, kişiliğimizi bulacağız,” (Abdul-malek, 1965: 64). Bedri Rahmi’nin “Üç Dil” şiirinde ifade ettiği “Otobüsü kaçırmış bir milletin çocuğu” olma durumuna Ferit Edgü’nün verdiği karşılık da büyük oranda Abdul-Malek’in ortaya attığı tezi dillendirir:

Öbür dünyaya göçtüğümde Bedri’ye şöyle diyeceğim: Otobüsü kaçırmamışız. Çünkü bizim hatta çalışan otobüs yokmuş. Bu otobüsü bekleyen yolcu da yokmuş. Bugün artık iyice biliyorum. Herkesin kendi otobüsü var. Kafka’nın Kanun Önünde’si gibi. Bir kapı ki o senin kapındır. (Yani kendi yolun) Ya açıp girersin içeri, ya beklersin önünde yıllarca. Ben de kendi yolumda ilerliyorum. İlerlemeye çalışıyorum. (Edgü, 2019, s. 68)

Ben ve Öteki ilişkisi konusunda Ferit Edgü’nün görüşleri *Kimse* ve *Hakkari’de Bir Mevsim* romanlarında daha belirgin şekilde karşımıza çıkar. Bu romanlar Edgü’nün Hakkari tecrübesinin bakiyesi olsa da anlatılanlar Doğu ile karşılaşmasında Batı’nın nesneleştirdiği kimlikten kopan öznenin kendilik bilinci kazanma sürecinin anlatısı hâline gelir. Edgü, *Kimse* romanında Ben ve Öteki ilişkisi bağlamında “bilincin” belirişini, *Hakkari’de Bir Mevsim* romanında ise Batı’nın Oryantalist tavrını inceleme konusu hâline getirmiştir.

Hakkari'de Bir Mevsim romanı, sathî bir okumada Doğu'ya giden bir öğretmenin hatıralarına dayanıyor gibi görünse de roman metninin derin yapısında tartışılan mesele Oryantalist bakışın tahakküm altına almak için tanımladığı Doğu'nun dürüst bir nazarla yeniden tanımlanmasıdır. Bu tanımlama büyük oranda Henri Michaux'un *Asya'da Bir Barbar*'da izlediği yolu takip eder. Michaux, Uzakdoğu ve Asya'ya yaptığı seyahatlerde karşılaştığı insanları tanımlarken bir Oryantalist olarak değil, dürüst bir gözlemci olarak karşısındaki kimliklere yaklaşmıştır. Michaux'un "Çinliler bizden nefret ediyor. Biz her şeye burnunu sokan, hiçbir şeyi rahat bırakmayan lanet olasıcalar." (Michaux, 2018: 129) gibi ifadelerinde kendine dönük bir öfkeyi, eser boyunca devam eden gözlemlerinde de Doğu'ya karşı sempatiyi gözlemleyebiliriz. Edgü'nün henüz yazarlığının ilk evresinde 1956 yılında Michaux'un *Asya'da Bir Barbar* isimli eserini okuduğu ve ondan "O benim ustamdı" (Edgü, 2019: 178-179) diyecek derecede etkilendiği göz önüne alınırsa, onda Doğu'ya bakış, Hakkari'ye gitmeden çok önce biçimlenmeye başlamıştır denebilir. Michaux'un ölümü üzerine yazdığı yazıda onu tanımlarken Yunan-Roma-Hristiyan kültür ve uygarlığına sırtını çeviren bir sanatçı olduğunu söylemiş, (Edgü, 2019: 177) sanatçının içinden çıktığı kültürü yadsıyarak Uzakdoğu ve Asya'ya seyahatinde Avrupamerkezci anlayışla değil, dünyaya yepyeni bir açıdan bakabildiğini ifade etmiştir (Edgü, 2019: 174). Burada esas vurgu yapılan toplumların kültürel otantisiteleri içinde yaşamalarının gerekliliği ve dünyanın tek hâkim kültür ve onun ötekisi olanlar şeklinde biçimlendirilemeyeceğine yapılan vurgudur. Edgü de *Hakkari'de Bir Mevsim* romanında bu yolu izler. Edgü'nün Michaux'tan yazısına alıntıldığı şu cümle, kendi nazarının belirlenebilmesi için önem arz eder: "Kardeşler, kargımmış kardeşlerim, güvenle izleyin beni... / Karanlıkta ışığı göreceğiz kardeşlerim./ Labirentte düz yolu bulacağız," (Edgü, 2019: 177). Buradaki labirent metaforu *Hakkari'de Bir Mevsim* romanında da karşımıza çıkar. Labirent, Borges'in kullandığı önemli bir sembol olmakla birlikte Şarkiyatçıların Doğu'yu tanımlamasında önemli bir metafor olarak kullanılmıştır. Süryani kitapçının, anlatıcıya hediye ettikleri arasında rulo şeklinde harita olması fakat bunun bir kentin haritası değil, bir labirent olduğunu görmesi, önemli ve güçlü bir sembol olarak romana girmiştir. Anouar Abdul-Malek *Krizdeki Oryantalizm* isimli makalesinde Jacques Berque'nin College De France'ın açılış konuşmasındaki şu kısmı aktarır: "[İslam] dünyasının şahsiyeti ziyadesiyle ketum gözükür. Oraya giden herkeste bir 'mağara' veya bir 'labirent' imajı uyanır," (Abdulmelik, 1998: 21). Yine Oksidentalizm ile ilgili çalışmasında Coronil, labirent sembolüne önemli bir yer ayırır ve Oksidentalizmin Batılı Ben-Öteki paradigmasının devam etmesine aracılık ettiği sürece içinden çıkılmaz bir labirent ortaya koyacağını ifade eder. Borges'in öyküsünden ilhamla ortaya koyduğu bu sembolde, haritalar hem coğrafi hem de tarihi kaderin, geleceğin belirleyici grafikleridir, dolayısıyla harita içinden çıkılmaz bir labirente dönüşür. Coronil'e göre "yaşanan dünyadan çıkış yoktur, sadece onun içindeki farklı konumlardan bakışlar vardır. Sanki dünya, tam çıkıyorum derken daha büyük bir labirentin içinde düşülen bir labirentmiş ve haritalar bu labirentleri sadece modellemekle kalmamış, aynı zamanda onları yaratmıştır," (Coronil, 1992: 22). Edgü'nün romanında da labirent bu tarihsel gerçekliğe işaret eder. Bütün bunlar birlikte düşünüldüğünde *Hakkari'de Bir Mevsim* için, labirentten çıkış, Oryantalist kurguya bir tepki romanıdır denebilir. Oryantalizmin Doğu'ya bakışında belirleyici olan Ben-Öteki ilişkisinin, ayırksı olanı kendine dönüştürme veya tarih sahnesinden silme stratejisidir. Bu strateji

dahilinde kendini merkeze koyan Avrupalı Özne, Öteki olarak ifadelendirdiğinin otantisitesini yok sayar. Ferit Edgü, *Kültür Emperyalizmi Üstüne Konuşmalar*'da hiçbir kültürün monolitik olmaması gerektiğini söyler fakat Avrupa; Öteki'nin kültürünü yok sayarak, kendi adına monolitik bir zemin ortaya çıkarmıştır. Bu daha önce de vurgu yapılan Antik Yunan mirasını devralan Roma ve Avrupa kurgusuna dayanır. Bu kurguya göre ortada bir kültür varsa bu ancak Antik Yunan ve onun mirasını devralanlara özgüdür. Gerek *Yön* dergisindeki tartışmalarda, gerekse Edgü'nün muhtelif görüşlerinde bu yaklaşıma karşı çıktıkları ifade edilmişti. Bu karşı çıkışı Edgü'nün *Hakkari'de Bir Mevsim* romanında da örneklendirdiği görülür. Romanda öğretmen ile öğrencilerin karşılaşmasında öğretmen çocuklara; okumayı, hesap yapmayı, dünyanın döndüğünü, hastalık yapan mikropları öğretir, bütün bunlar gerçekliğinin yanında aslında Batı'nın Doğu karşısında takındığı öğretmen rolünün de simgeleridir ama son yaptığı konuşmada şunları söyleyecektir: "Dünya dönüyor, evet ama belki de burda, bu dağ başında dönmemesini bilmek daha doğrudur....Unutmayın ki kitaplarda yazılanlar, okullarda öğretilenler her zaman doğru değildir....Benim için doğru olan sizin için gerekli değildir." (Edgü, 2021: 243) Son ifade emperyalizme tepki olarak yazılmış postkolonyal edebiyatın önemli eseri *Parçalanma* kitabının yazarı Chinua Achebe'nin "Bir halk için iyi olan bir şey, diğerleri için tiksinti uyandırır." (Achebe'den akt: Kartal, 2021: 15) ifadesiyle neredeyse birebir aynı mantığa dayanmaktadır. Edgü, bu bağlamda Ben'in Ötekine hâkimiyet kurma fikrini kabul etmeyerek karşılıklı bir öğrenme ilişkisini gözler önüne serer ve bunu "öğretmen ve öğrenciyim, demek öğrenmem gereken şeyler varmış," (Edgü, 2021: 119) "bu arada ben de öğrendim, yaşamın önceden belirlenmiş, ezberlenmiş bir biçimi olmadığını" (Edgü, 2021: 242) gibi ifadelerle ortaya koyar.

Kimse romanında ise öncelikli tartışılan mesele bilincin oluşumudur, romanda bilinç, iki farklı iç sesin karşılıklı iletişimiyle ortaya çıkar. Romanda "Birinci Ses" ve "İkinci Ses" arasında kendi zamanlarını kurgulamak için diyalektik bir ilişki gerçekleşir. Bu diyalektik neticesinde iki iç sesin sahibi olan Ben'de kendilik ortaya çıkacaktır. Edgü'nün *Kimse* romanında bilinçle ilgili ortaya koyduğu ilişki biçimini açıklamak için Couze Venn'in Oksidentalizm üzerine çalışmasında Doğu-Batı arasındaki ilişkiyi açıklarken istifade ettiği Vygotsky'nin bilincin ortaya çıkışındaki yaklaşımlarına başvurulabilir. Vygotsky Luria ve Volosinov'un geliştirdiği bir görüşe göre, bilinç esasında sosyal bir yapıya sahiptir. Bu isimler; bilincin, dışarıdaki unsurların içsel bir yapıya dönüşmesiyle oluştuğunu öne sürer. Bu dönüşüm, içsel konuşmanın gelişimi ve kültürel anlamların zihin tarafından benimsenmesi yoluyla gerçekleşir. Bilincin ortaya çıkması için hem eylem hem dil gereklidir ve bu ikisi başkalarına yönelik olarak şekillenir. Bilincin sosyal karakteri ve bilincin tarihsel gelişimi birbirine bağlıdır. Ricoeur'un benlik kavramı da yine bu zaviyeden düşünülebilir. Ricoeur, benlik veya eylemin ve konuşmanın öznesi kavramını, anlatı kimliği (narrative identity) ile açıklar. (Ricoeur'dan akt. Venn, 2000: 20) Ricoeur, bir kişinin kendiyile ilgili veya başkalarının onunla ilgili anlattığı hikâyeler tarafından bir kimlik olarak oluşturulduğunu ve bu anlatının bir hayatın geçmişini, bugüne ve geleceğe bağlama işlevi gördüğünü söyler. Dolayısıyla dil, yaşanan zamansallığın bilince çıkarıldığı ve iletildiği kiptir. Bir başka çıkarım da dilin, geniş anlamda bir anlamlandırma sistemi olarak, zamansallığın tanınmasına bağlı olduğudur. Buradan, dilin ve dolayısıyla kültürün, bireysel-toplumsal yaşamların birlikte örüldüğü sürece içkin olduğu sonucu çıkar (Venn, 2000: 21).

Romanda iki farklı iç sesin konuşmalarının hasılasında anlatısal kimliği temsil eden Birinci Ses'te, Ricoeur'un ifade ettiği benlik kimliği oluşur, bunun yazar tarafından iki iç sesin diyalogu şeklinde kurgulanmış olması ise Vygotsky'nin içsel konuşma ile kültürel matrisin zihne yerleşeceği ifadesine tekabül eder. Birinci Ses'in zihnine yerleşen kültürel matris, içinde bulunduğu coğrafyanın kodlarıdır. Bu matrisin zihinde ortaya çıkması, ferdin yalnızlığının sonrasında zihninde iki sesin kurgulanmasıyla olur. Romanda Birinci Ses, ferdin iç dünyasındaki içinde bulunduğu zamanla uyum sağlamak isteyen Doğulu kimliği temsil ederken İkinci Ses, zamansal açıdan geri kalmışlığı kabullenmiş, ilerlemeyi Batılı kimliğe sahip olmakla mümkün gören kimliği temsil eder. Bu iki farklı kimliğin roman boyunca birbirlerine hikâyeler anlatmaları, iki iç sesin sahibi olan "Ben"de kendilik bilincinin kazanılmasını sağlamak içindir.

Düşünüyorum, diyor Birinci Ses. Düşünme anlat diyor İkinci Ses....Birbirlerine düşlerini anlatan iki kişi. Kurdukları öyküleri birbirlerine anlatıyorlar. Yaşamlarını ve ölümlerini. Dünyü ve bugünü birlikte yaşıyorlar....sözünü kesiyor İkinci Ses. Anlıyorum, artık zamanı geldi diye düşünüyorsun, artık bilince erdim diye düşünüyorsun. (Edgü, 2018, s. 100-101)

Bu diyalogun sonrasında oluşan benlik bilinci, bir yönüyle Ben-Öteki arasındaki zıtlığa dayalı ilişkinin yıkılması, ortak bir mirasın devamlılığına dahil olarak öznenin kurgulanmasıdır. "Birinci Ses" ve "İkinci Ses" şeklindeki iki iç ses arasında, Ricoeur'un ifade ettiği anlatılara dönülerek bilince ulaşılmaya çalışılır. Böyle bir bilinç hâline ulaşılması, Attali'nin ifadesiyle zamanı kurgulayanın iktidar alanının dışına çıkarak, kendi zamanını yaşamak, kendi iktidarını kurmak anlamına gelecektir. Ferit Edgü, iki ses arasındaki diyalog neticesinde Benlik bilincinin oluşmasıyla ortaya çıkacak kendi zamanını yaşama meselesini kar metaforu ile örneklendirir. Bilinç, daha önce ifade ettiğimiz kendi zamanını yaşamaya, kendi yolunda yürümeye başlayacaktır ama henüz vakit vardır. Edgü'nün romanındaki kar metaforu üzerine kurgulanmış satırlar bu bekleyişi işaret eder. İki ses arasındaki konuşmada, "korkunç", "yıpratıcı", "umut kırıcı" kışta karların erimesini sabırla beklemek gerektiği, bu sabırlı bekleyiş sırasında da yapılması gerekenleri öğrenmeyi, öğrenmenin neticesinde güneşin doğacağı, karların eriyeceği günün mutlaka geleceği ifade edilir (Edgü, 2018: 97). *Kimse* romanındaki "Düşümde öğretmen değil de öğrenci olduğumu gördüm ve yargılandığımı, diyor Birinci Ses." (Edgü, 2018: 108) cümlesi, öğretmen ve öğrenci ikileminin düşünsel karşılığı konusunda Hasan Hanefi'nin görüşlerini hatırlatır. Hanefi, Batılı'nın öğreten, Doğulu'nun öğrenen şeklinde görüldüğü şimdiki zamanın rollerinin gelecekte değişeceği umudunu taşımaktadır (Polat, 2006: 83). Ne var ki bu rollerin değişmesi için Ferit Edgü'nün kar metaforuyla ifadelendirdiği üzere bir süre daha beklemek, sabretmek gerekir. Hasan Hanefi'ye göre bu sabırla bekleme sürecinde Batı felsefesinin Doğulu aydınlarca sindirilmesi ve Batı medeniyetinin birikiminin insanlık tarihinde küçük bir parantez olduğunun deşifre edilmesi gereklidir (Polat, 2006: 85-86). Haldeki duruma göre "daha bir süre Batı efendi/üstat; Doğu ise köle/talebe olmaya mahkûm gözükmektedir," (Polat, 2006: 86). Ferit Edgü de Batı'ya bakış noktasında Hasan Hanefi'nin burada ifade edilen görüşlerine benzer bir zaviyeden meseleye yaklaşır. Daha önce de ifade edildiği üzere Edgü, Türk modernleşmesinin gerçekleşmemiş olmasını Tanzimat'tan 1960'lara kadar geçen sürede Türk intelligentsia'nın ortaya çıkmamış olmasına bağlamakta, içinde bulunulan dönemin aydınlarının böyle bir ortaya çıkış

umudunu yeşerttiklerini dile getirmektedir. Romanda sabırla beklerken yapılması gerekenleri yapanlar ona göre kendi döneminin aydınlarıdır. Romanda, “O zaman, kuşkusuz, göreceksin ki, eli kulağındadır güneşin. Biliyorsun, birinci cemre düştü bile.” (Edgü, 2018: 97) ifadesinde “cemre” kendi kuşağının aydınlarının içinde bulunduğu duruma tekabül eder.

Edgü’ye göre sürekli ihmal edilen bir noktayı göz önünde tutarak sorunlara bakmak ve gerekli çıkar yollarını araştırmak gerekir. Tanzimat sonrası Türk aydını Batı ile karşılaşmasında onun teknik üstünlüğünü görmüş ne var ki bu üstünlüğü ortaya çıkaran tarihi ve sosyal gelişmeleri ihmal etmiştir. *Kimse* romanındaki iki ses arasındaki şu diyalogta “Biz görecek miyiz bari? diyor İkinci Ses. Neyi? diye soruyor Birinci Ses. Karların eriyişini, dünkü gibi değil, gerçek yaz güneşinin çıkışını?” (Edgü, 2018: 97) ifadesinde “dünkü gibi değil, gerçek yaz güneşinin çıkışını” ifadesi de Edgü’nün Ahmed Midhat Efendi örneği üzerinden Tanzimat dönemi aydınlarının durumunu geçici kış güneşine benzettiği çıkarımını yapmamıza sebep olur. Edgü, Ahmet Midhat Efendi’nin Marsilya’yı ziyaret ettiğinde yalnızca bir müzede gördüklerini, Paris ziyaretinde de Eyfel kulesi, Singer makinası, telefon, asansör gibi şeyleri anlattığını, bunları ortaya çıkaran teknik ve sanat görüşlerinden bahsetmediğini söyler. O okuyucusuna terakkiyat-ı garbın harikalarını anlatmıştır ama olayların özü, temsil ettiği gerçeğin sentetik vahdeti kavranmadığı için ortaya anlamsız, gerçekle ilgisiz bir çaba çıkmıştır. Ahmed Midhat Efendi, hayran olduğu terakkiyatın nasıl bir fikrin ve sosyal bir gelişmenin neticesi olduğunu ifade edememiş, hatta anlamamıştır. Edgü, Ahmed Midhat Efendi’den sonra ne gibi evrelerden geçildiğini sorar ve Türkiye’de Batı düşüncesini gerçekten anlamış ve bu bilgiyle Türk düşüncesinin yeniden doğup gelişmesine, kendi gerçeklerine bir çözüm yolu bulabilmiş aydınlar kuşağı olmuş mudur sorusuna olumlu cevap verilemeyeceğini ifade eder. Her ne olursa olsun, yukarıda aktarılan örneğe yaklaşan bir düşünceyle çekirdek durumunda da olsa bir Türk intelligentsia’sının varolduğuna ve bunun teoride de pratikte de içinde bulunulan zamanda yaratıcı olmaya başladığına inanmaktadır. Edgü’ye göre ortada yeterince eser olmasa da bir eserin uzun yılların birikimlerinden sonra ortaya çıktığı göz önüne alınırsa biraz daha beklemek gerekecektir. Edgü, Türk düşüncesinin henüz birikim devresinde olduğunu düşünmekte, çok yakın bir gelecekte, Türk kültür hayatının her alanda yeni bir canlanmaya ve verimliliğe geçeceğini umut etmektedir (Edgü, 1965: 43). Edgü’ye göre unutulmuş noktalardan en önemlisi Batı uygarlığının bir bütün olduğudur. “Hegel, bir düşüncenin tarihi o düşünceden daha önemlidir diyordu. Biz de bugün Batı uygarlığını hazırlayan düşünceleri, yöntemleri bilmek zorundayız.” diyen Ferit Edgü (Edgü, 1965: 35) bu anlamda bu bilinç düzeyine erişildiğinde kendi zamanını yaşamak imkânına kavuşulacağını ifade etmiştir.

Bilincin ortaya çıkışı, kültürel devamlılık, Batı’nın tarih kurgusundan ve Avrupamerkezi anlayıştan ayrıışan ve Ahmed Midhat Efendi’de “terakkiyat-ı garbın parıltılarına takılı kalan ilerleme tablosu”, bütün bir bekleyişin sonunda öğretmen-öğrenci rollerinin değişmesiyle farklılaşacaktır ki Ferit Edgü, bu durumu *Kimse* romanının sonunda iki sesin diyalektik konuşmasında ortaya koyar. İki sesin diyalojik ilişkisinde bilincin belirliğiyle ortaya çıkacak sonuç, yerli modernlik olarak ifade edilebilecek bir ilerleme tablosudur. İki farklı kimliği ifade eden “Birinci Ses” ve “İkinci Ses”in diyalojik ilişkisinde iki hususa özellikle vurgu yapılır. Birincisi devamlılık, ikincisi ise kendine has bir ilerleme tablosudur. Doğu ile Batı arasındaki diyalojik ilişkinin hangi zamanda, kim tarafından başlatıldığı belli değildir, dolayısıyla bir sahibi vardır da denemez.

Niçin başlamıştık söze? Hangi söze? diyor Birinci Ses. Bu söze, diyor İkinci Ses. Bu söze, diyor Birinci Ses, nerden başladığımızı anımsıyorum. Ama bizden önce başlamış olmalı bu söze. Kimler? diyor İkinci Ses. Nasıl kimler? diyor Birinci Ses. Tabii ki insanlar. Biz yalnız devam ediyoruz. (Edgü, 2018, s. 163)

Edgü'nün Oksidentalîst tavrında, Doğu ile Batı'nın karşılaşmasında öç alma duygusu, diğerini yok etme fikri olmamalıdır. Batı Doğu karşılaşmasında intikam alma düşüncesi yerine bir devamlılığa dahil olma fikri esastır. Bu fikirler romanda yukarıdaki diyalogun devamındaki şu satırlarda karşımıza çıkar:

Bir öç alma duygusu mu bizi konuşturan? diyor İkinci Ses. Bunu demek istemedim, diyor Birinci Ses. Başka ne gibi bir neden olabilir? diyor İkinci Ses. Olduğumuz yerde ilerlemek için de olabilir, diyor Birinci Ses. Olduğumuz yerde ilerlemek mi? diyor İkinci Ses. (Edgü, 2018: 164)

Ben-Öteki karşılaşmasında tahakkümü tavrın yerine toplumların otantisitesini dikkate alan bir ilişki belirleyici olmalıdır. Edgü, Batı kültürüne toplu cihat açmak isteminin altında yatanın monolitik kültür özlemi olduğunu düşünmektedir. Böylesi bir anlayış da kültür olgusunun tarihsel sürecini yadsımak, onun ortaya çıkış koşullarını, çeşitli etkiler altındaki oluşumunu unutmak anlamına gelecektir (Edgü, 1967: 2). Edgü; ilerleme konusundaki görüşlerini, Bedri Rahmi'nin "Üç Dil" şiirinde yansıttığı Doğu-Batı ilişkisini eleştirirken dile getirir. Edgü, Eyüboğlu'nun otobüs sembolü üzerinden herkesin kendi yolunun yolcusu olduğunu, herkesin kendi otobüsünü beklemesi gerektiğini aksi bir durumun Kafka'nın "Kanun Önünde" öyküsündeki bekleyişi doğuracağını düşünmektedir. "Bu yolun önü tıkanık mı açık mı; ilerledim mi geriledim mi, yoksa yerimde mi saydım. Bilmiyorum. Bildiğim tek şey var: Çalışmak." (Edgü, 2019: 68) diyen Edgü'nün benzer düşünceleri *Kimse* romanının son satırlarında da tekrarladığını görürüz. "İlerliyor muyuz dersin? diyor İkinci Ses. Bilmiyorum, diyor Birinci Ses. Zamanla göreceğiz. Gücümüzce, yeteneklerimizce, olanaklarımızca. Elbet ilerlemiş olacağız" (Edgü, 2018: 164).

2. 2. Avrupamerkezci anlayış karşısında Ferit Edgü'nün oksidentalîst tavrı

Avrupamerkezçilik, farklı halkların birbirine indirgenmesi imkânsız tarihsel gelişimlerini biçimlendirici kültürel değişmezler bulunduğuna inanan (Amin, 2014: 14) bir paradigmadır. Avrupa ideolojisi, Rönesans'tan Aydınlanma'ya ve XIX. yüzyıla kadar aşama aşama, bu meşrulaştırmanın gerektirdiği ezeli hakikatler temelinde oluşturuldu. Hristiyanlığın üstünlüğü efsanesi, Yunanlı atalar efsanesi, karşıtlık oluştursun diye yapay olarak kurgulanan Oryantalizm, yeni Avrupa kültürçülüğünün ve Avrupamerkezçiliğin alanını tanımlamıştır (Amin, 2014: 93). "Avrupamerkezçilik, Avrupa'nın dışında kalan dünyayı en azından kültürel olarak "boş" ya da "onda olmayanlar" nedeniyle geri kalmış ve bu yüzden Avrupa'nın müdahalesine muhtaç bir dünya şeklinde temsil etmiştir." (Özçelik, 2017: 71). Hasan Hanefi ve Abdul-Malek'in ortaya koyduğu, Edgü'nün de içinde bulunduğunu düşündüğümüz Oksidentalîst tavrı, Avrupamerkezci bu kurguya karşı çıkar. Ferit Edgü'nün Avrupamerkezci zaman anlayışı karşısındaki tavrını, Jacques Attali'nin *Zamanın Tarihleri* adlı çalışmasına yaptığı atıfta (Edgü, 2019: 25) görürüz. Edgü, zamanın doğrusal bir şekilde ilerlediği ve bütün toplumların bu doğrusal zamandaki evrelerden geçmek zorunda olduğu anlayışının aksine, her toplumun kendine ait bir zamanı yaşaması gerektiğini düşünür ve bu düşüncenin belirişini çocukluğundan arta kalan kum sa-

ati imgesinin yıkılmasıyla ilişkilendirir. Edgü, dünya tarihinin akışını büyük bir kum saati ile örneklendirirken, Hakkari tecrübesinin, kum saatini parçaladığını, doğrusal ilerlemeci zaman anlayışından çıkışında etkili olduğunu ve kendi açısından zamansal kırılmayı ortaya çıkardığını söyler. Jacques Attali'nin *Zamanın Tarihleri* adlı kitabı; altında kaldığını söylediği kum saatinin kumlarından bir ölçüde kurtulmasına olanak sağlamıştır (Edgü, 2019: 25). Edgü'nün Attali'ye yapmış olduğu atıf, Attali'nin kitabında zamanı iktidarla ilişkilendirmesi üzerindendir. Attali'ye göre iktidara sahip olmak zamana da hâkim olmak, başkalarının zaman algıları üzerinde de belirleyici olmaktır. Attali'ye göre iktidar; "başkalarının zamanını, şimdinin-geleceğin zamanını, geçmişin ve mitlerin zamanını kontrol etmektir (Attali, 1982: 8). Edgü, iktidarın bu kontrolünü, Goya'nın Prado müzesindeki "Çocuklarını Yiyen Chronos" tablosu ile de yorumlar. Chronos, eski Yunanlılarda zaman tanrısıdır. Oğullarından birinin onu öldüreceği söylendiği için, tüm oğullarını birbiri ardına yemektedir. Kronos'un mitolojik bir figür olmakla birlikte bir zaman temsili de sunuyor olması, zamanı kontrol ederek iktidarını kurma fikrini de beraberinde getirir. Edgü, bu mitolojik anlatıyı yaşanan zamana uyguladığını söyler ve Kronos'un çocuklarını yemeye devam ettiğini ama bir gün çocuklarından birinin de onu yiyeceğine inandığını ifade eder. Çocuklarından biri Kronos'u öldürdüğünde zaman durmuş olacaktır (Edgü, 2019: 30). Kronos anlatısı Jonathan Spencer'in pozitivist Oksidentalizm tasnifindeki Doğu'nun şimdiki zamanının Batı'nın geçmişine yerleştirilmesi ve Doğu'nun Batı karşısındaki konumunun zamanla yaşanan küçük kardeş olarak (Spencer, 2003: 241) tanımlanmasıyla da ilişkilendirilebilir. Bu tasnife göre Doğu, Batı'nın "Kronos" ile savaşıma devam eden küçük kardeşidir. Batı bu savaşı vermiş, zamana hükmünü geçirerek iktidarı elde etmiş ve hegemonyasını kurmuştur. Doğu'da ise savaş devam etmektedir. Bu savaşın kazanılması başkasının zamanı yerine kendi zamanını yaşamaya başlamaktır. Toplumlara kendi zamanlarını yaşamaya başladıkları anda ancak iktidarın hegemonyası kırılacaktır. Buradaki ifadeler de yine *Kimse* romanındaki karların erimesi metaforunu veya Edgü'nün kültür emperyalizmi üzerine konuşmalarında vurgu yaptığı bir intellegentsia'nın yetişmesi için sabırla beklenmesi gereken zamanı çağrıştırmaktadır.

Batı düşüncesi dünyanın içinde bulunduğu gelişmişlik düzeyini, Batı'nın kendini kaydettiği bir soy kütüğüne hasreder. Bu soy kütüğü Antik Yunan'dan Roma'ya oradan Rönesans'a, Aydınlanma'ya ve Sanayi kapitalizmine uzanan bir silsileyi takip eder ve böylece Hegel'in ifade ettiği evrensel ruhun vücut bulduğu sahne Avrupa'da kurulur. Batı'ya göre bu sahnenin dışında kalanlar evrensel ruhtan yoksun, bir ilerleme silsilesi olmayan tarihsiz milletlerdir. Eric Wolf, *Avrupa ve Tarihsiz Milletler* isimli çalışmasında böylesi bir silsileyi haklı gerekçelerle eleştirir ve evrensel ruh diye bir şey varsa bunda bütün toplulukların katkısı olduğunu ortaya koymaya çalışır. Wolf'a göre toplumlar ve kültürler birbirlerinden tamamen farklı, kapalı nesneler gibi düşünülmemelidir. Wolf'un bilardo masası benzetmesiyle ifade ettiği, kültürlerin birbirinden tamamen farklı olarak düşünüldüğü bir dünyada, ülkeler bilardo topları gibi birbirine çarpar ama değişmezler. Böylece, "Doğu Doğudur, Batı da Batıdır, asla buluşmazlar" demek kolaylaşır. Bu şekilde, özcü bir Batı, aynı derecede özcü -hayatın ucuz olduğu, sefil insanların zorba yönetimler altında yaşadığı- bir Doğu vehmiyle karşılaştırılır (Wolf, 2023: 6-8). İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan ulusçuluk akımları Wolf'un işaret ettiği tarihsiz halkların, kendi tarihlerini yazma mücadelesine denk düşmektedir.

Wolf'un bilardo benzetmesi bağlamında düşünürsek, dünya birbirine çarpan ama özlerinde bir değişiklik olmadan yer değiştiren toparın olduğu bir bilardo masası değildir. Bütün kültürler karşılaşma esnasında birbirlerinden etkilenirler. Batı kültürü, gelişme sürecinde Doğu biliminin, sanatının ve fikirlerinin en iyilerini seçerek özümsemiştir ve bu süreç Oryantalizm olarak adlandırılmıştır, içinde yaşanan dönemde de Doğu bunu yapmaya başlamıştır. Boon'a göre Asyalıların Batı'nın sanat ve fikirlerini seçici bir şekilde özümsemeleri süreci tersine bir Oryantalizmdir ki bu sürece Oksidentalizm demek doğru olacaktır. Boon'a göre "Oryantalizm" in tersi olan "Oksidentalizm," süreci "Batılılaşma" kelimesinden daha iyi tanımlamaktadır çünkü "Batılılaşma" öz kimliğin kaybedilmesini çağrıştırırken, "Oksidentalizm" Asyalı karakterden vazgeçmeden seçici bir değişimi tanımlamaktadır (Yeo, 1991, s. 5).

Bu bağlamda ortaya çıkan çabalar Ferit Edgü'nün de dikkatinden kaçmamıştır. Ferit Edgü; Asya, Güney Amerika ülkeleriyle birlikte, bağımsızlıklarına yeni kavuşmuş ve toplumsal kurumları kabile niteliği gösteren Afrika ülkelerinde dahi ortaya çıkan yeni bir akımın, Batı'nın sömürücülüğüne karşı haklı bir tepki olarak siyasal alandan sonra kültür alanında da tebarüz ettiğini söyler. Edgü, yeryüzünün bütün kültürlerinin, bütün medeniyetlerinin başka kültür ve medeniyetlerle alışverişleri oranında geliştiklerini, İslam uygarlığının en parlak çağında Yunan kültürüyle derin ilişkiler kurduğunu, Ortaçağ sonuna kadar, Batı düşüncesini etkileyen en önemli kültürün İslam kültürü olduğunu ifade etmiştir (Edgü, 1967, s. 1-2). Doğu-Batı arasındaki ilişki, bir Ben-Öteki karşıtlığı ekseninde değil devamlılık fikri etrafında karşılıklı beslenme üzerine kurgulanmalıdır. Ona göre kültürler arası ilişkiler, politik bir Batı düşmanlığı savıyla daraltılmamalıdır. Batı kültürünü bütünüyle kötüleyerek ona "bir cihat açmak" monolitik kültür özlemi sebebiyledir. Böylesi bir anlayış, kültür olgusunun tarihsel sürecini yadsımak sebebiyle ortaya çıkmaktadır. Edgü'ye göre "Batı emperyalizmine karşı yürütülen savaşta emperyalizmin kalıntıları temizlenmek istenirken, bu emperyalizmin buyruğunda olmayan eski ve yeni Batı kültürünün değerleriyle ilişkilerin kesilmesinden yine Doğu zararlı çıkacaktır." (Edgü, 1967: 2)

Edgü'nün de bahsettiği üzere kültür devamlılık arz eder ve halklar arasında karşılıklı ilişkiler kaçınılmazdır. Hümanist kültürün, tek bir merkeze hasredilemeyecek kültürler arası bir birikim ortaya koyduğu düşüncesi, Edward Said tarafından Oryantalizme karşı sergilenecek tavrda bir çıkış yolu olarak sunulmuştur. Said'e göre madem ki Batı, kendini merkeze koyarak ötekine bir tarih yazıyor ve onu istediği biçimde tanımlıyor, bu durumda öncelikle tanımlamanın tarihsel geçerliliği tartışmaya açılmalıdır. Said'in görüşüne göre tartışma açıldığında, Batı'yı Batı yapan hümanist düşüncenin aslında Batı merkezinden neşet etmediği açığa çıkmış olacaktır. Bu durumda Avrupamerkezcilik ekseninde "Öteki" tanımlamasının geçerliliği konusunda şüpheler oluşacaktır (Said, 2022: vii). Dolayısıyla Edward Said'in Oksidentalizme yaklaşımı, Batı'yı düşman ve alt edilmesi gereken öteki şeklinde tanımlayan bir içerik sunmakta, Doğulu özneyi hümanizm üzerinden kurma gayreti taşımaktadır denebilir.

3. Oryantalizme hümanist reaksiyon/ yerel tahakküme Oksidentalist muhalefet

Meseleye hümanist kültür ekseninde bakanlar Batı karşıtlığı anlamına gelebilecek Oksidentalist tavra sıcak bakmazlar. Edward Said, şarkiyatçılığa verilecek cevabın garbiyatçılık olmadığını söyler (Said, 2022: 342) ve hümanist bir dünya anlayışına işaret eder. Alim Arlı da,

Dalmayr'ın Goethe okumasından mülhem çok kültürlülük ekseninde benzer bir noktaya işaret eder ve Goethe'nin *Doğu Batı Divanı*'ndan şu mısraları örnek getirir: “Dünya yarın batacak da olsa/ Seninle Hafız, sadece seninle/ Girmek isterim müsabakaya!/ Tasada ve kıvançta/ İkiz kardeş olalım!” Arlı, Doğu ile Batı arasındaki diyalojinin ön koşulu olarak “ötekileştirici yaklaşımın terkin” görür ve Bryan Turner'a atıfla Oryantalizme gösterilebilecek alternatiflerden birinin; kültürler arasındaki zıtlıklardan çok, devamlılıkların vurgulanması olduğunu söyler (Arlı, 2018: 75-76). “Bir düşünürü yalnız kendi ulusunun kültürel değerlerinin değil, bütün yeryüzü uygarlığının mirasçısı olarak görüyorum, gerçekte de ulusal kültür, evrensel kültüre yaptığı katkı ölçüsünde, kültür niteliğini kazanır,” (Edgü, 1965b: 15) diyen Edgü; kültürü geliştirmenin, Batı kültürüne yapılacak katkılarla mümkün olacağını “Kendimiz olmak” şeklinde ifade edilen durumun mümkün koşulunun da yalnızca Batı tecrübesini Doğu'ya tatbik etmek (Edgü, 1965b: 15) olduğunu ifade ederken, benzer zemin üzerinde konuşlanmış olur.

Edward Said'in Goethe örneğiyle dikkatlere sunduğu hümanist kültür birikimi Xiaomei Chen'in yaklaşımında da dikkat çeker. Chen, bir devamlılık fikri üzerinden 1980 sonrası modern Çin şiirini açıklar ve Menglong akımı şairlerinin, Çin ideogramlarından ilhamla şiirini kuran Ezra Pound'u hangi biçimlerde temellük etiklerini ortaya koymaya çalışır. İçinde bulunulan halde modern Çin şairleri Pound'a yönelerek aslında Turner'ın işaret ettiği devamlılık meselesine bir katkı sunmaktadırlar fakat devamlılığa siyasal bir anlam yükleyerek, bu devamlılığı Mao sonrası dönemde alternatif bir modernist araç olarak kullanmaktadırlar (Chen, 1995: 69-71). Xiaomei Chen, Çin'de resmî ve gayri resmî olmak üzere iki farklı Oksidentalizm tavrından bahseder. Resmî Oksidentalizm tavrı, daha çok Çin'in iç siyasetindeki kaygılarla ilgilidir. Chen, Çin'deki resmî Oksidentalizm tavrı ele alırken, Batılı Oryantalizm tavrıyla, resmî Oksidentalizm arasında paradoksal ilişki olduğunu iddia eder. Batılı Oryantalizm tavrı, dünyayı tahakküm alma amacını taşıırken, resmî Oksidentalizmin amacı dünya hâkimiyetinden ziyade siyasi muhaliflerin ülke içinde baskı altına alınmasıdır (Chen, 1995: 4-5). Benzer bir ilişkilendirmeyi Türkiye için Kahraman ve Keyman'ın da yaptığını görürüz. Bu isimlerin iddiasına göre Türk modernleşme tarihi içinde, Oryantalizm, “Derrida'nın ‘kurucu-dışarı’ olarak ifade ettiği işlevi görmüş, toplumsal yaşamın üretim ve yeniden üretiminin “işsel” bir ögesi rolünü oynamıştır,” (Kahraman, Keyman, 2019: 75). Kemalist modernite projesi, en ciddi dışavurumunu, “kendisinin üretimini belirleyen Oryantalizm söylem yoluyla hem geçmişini ötekileştirmesinde ve yadsımasında, hem de günlük yaşamı modernleşmesi gereken bir “nesne” olarak ele almasında bulmuştur.” (Kahraman ve Keyman, 2019: 83) “Kemalizm, bir yönüyle Batı'yı reddeden, onu mahkum eden bir ideolojidir. Öte yandan aynı Kemalizm Batı'yı soyut bir hedef olarak belirlemekle dahi yetinmeyerek, özellikle 1930'lu yıllarda Batılılaşma hedefini ele geçirmek üzere toplumu örgütlemeye başlar.” (Kahraman, 2002: 15). Kahraman'a göre bu ikili bir süreçtir. Bir yandan bu süreçte açık ve keskin bir Oryantalizm yapılırken bir yandan da aynı özelliklere sahip bir Oksidentalizm gerçekleştirilmiştir.” (Kahraman, 2002: 155) Doğuyu ve Doğulu değerleri kendi ürettiği oryantalizm ile reddeden Kemalizm, Batı'yı Oksidentalizm üzerinden örnek model olarak görmüştür.

Kahraman ve Keyman'ın tespitleri, Xiaomei Chen'in Çin'deki Mao dönemi resmî Oksidentalizmini, Oryantalizm ile paradoksal ilişki (Chen, 1995: 5) içinde görmesiyle neredeyse aynı mantığa dayanır. Bu bağlamda Ferit Edgü'nün Hamid Aytac'ın vefatı münasebetiyle

yazdığı bir yazı, benzer bir tavrın Türkiye’de de söz konusu olduğuna dair delil teşkil edecektir. Edgü mezkûr yazıda; yanlış yorumlandığını iddia ettiği laiklik anlayışı sebebiyle Hamid Aytaç’ın sanatının görmezden geldiğini söyler ve “değerlerimize sahip çıkalım dediğimizde kimi değerlerimize sahip çıkmış, kimi değerlerimize de sırtımızı dönmüştür. Bir ülkenin has kültürünün çok seslilikten, çok renklilikten geçtiğini, çelişkilerin kültürün yaratıcı temelini oluşturduğunu görmezden, bilmezden gelerek...” (Edgü, 1982: 35) ifadesiyle mevcut durumu yorumlar. Dolayısıyla Edgü’nün Türkiye’de eğer ki bir resmî Oksidentalizm tavrından bahsedilecekse, bunun geçmişi bütünüyle yadsıyan tavrına eleştirel bir yaklaşım sergileyen Oksidentalizm tavrında olduğu öne sürülebilir. Edgü’nün Batı tecrübesinden istifade ederken “Kim” olduğumuzun öncelikle belirlenmesi gerektiğini ifade edişi de yine bu Özne’liğin kurgulanmasına yöneliktir. Bir söyleşiye verdiği cevapta; “Kimsiniz? Hangi halkın, toplumun üyesisiniz? Hangi kültürden geliyorsunuz? Ne gibi inançlarınız var ya da inançsızlıklarınız? Dünyaya nasıl bakıyorsunuz?” gibi soruların öneminden bahseder. Bir vapur yolculuğunda annesinin tanımadığı kişilere sorduğu “Kimlerdensin” sorusunun kültür alanında da geçerli olması gerektiğini ifade eder (Edgü, 2016: 71). Türkiye’de iki farklı döneme tekabül eden iki farklı kültür politikası, tıpkı Çin’de olduğu gibi iki farklı Oksidentalizm tavrı açığa çıkarır. Birincisi yukarıda ifade edildiği üzere, yerel otoriteyi sağlamak amacıyla Oryantalizmi kurucu dışarı olarak gören tavrıken, ikincisi daha çok Hasan Ali Yücel’in kültürel devamlılığın belirginleşmesini sağlayan hümanist kültür politikalarından sonra gelişen Oksidentalizm tavrıdır. Birincisi resmî ideolojinin Oksidentalizm tavrıken, ikincisi Said ve Chen’in çalışmalarında vurgu yaptığı kültürel devamlılık fikrini esas alır. Edgü ve kuşağındaki yazarlar, bu ikinci Oksidentalizm tavrı ekseninde hem kültürel devamlılığa vurgu yapmışlar, hem Batı aynasından Doğu’yu izleyerek Oksidentalizme yeni bir yorum getirmişler, hem de devletten özerkleşmişlerdir. Bu tavrın izlerini Ferit Edgü’nün *Hakkari’de Bir Mevsim*’e yazmayı düşündüğü ama sonra vazgeçtiği ön sözde gözlemleyebiliriz. Edgü ön sözde; “herkesin kendince bir Doğu’su ve bir Batı’sı” olduğunu ifade etmiştir. Okur, kitapta yazarın Doğu’sunu kendi Doğu’suyla veya Batı’sıyla karşılaştıracaktır. Böylece ya benzerlikleri/karşıtlıkları bulup çıkaracak ya da çoklarının yaptığı gibi aynadan korkarak aynayı kırmayı tercih edecektir (Edgü, 2019: 77). Edgü, hem Doğu-Batı arasındaki kaçınılmaz ilişkiyi, hem de aynanın kırılması metaforuyla, aynada kendini gözlemleyen öznenin kendindeki eksikliği fark ederek ötekiyle karşılaşmaktan korkmasını ve içe kapanmasını ifade etmiştir. Edgü’ye göre evrensel kültürün bir bütün olduğunu görmeden zararlı ve yararlı şeklinde yapılacak bir tasnif toplumları aynayı kırmak anlamına gelebilecek fanatizme götürecektir, böylesi bir fanatizme Mao dönemindeki Çin’i örnek gösterir. Edgü Çin’in Batı’dan sadece Marxçılığı aldığını, diğer felsefe akımlarını ise yadsıdığını, giderek kendi binlerce yıllık kültürünün bile bir yanını yok saydığını söyler (Edgü, 1965: 15).

Ferit Edgü ve kuşağının 1950’lerde Kemalist modernleşme politikasının resmî Oksidentalizmine, gayriresmî (sivil/özerk) Oksidentalizm üzerinden tıpkı Çin’de Menglong şairlerinde olduğu gibi alternatif bir modernist yaklaşım geliştirdikleri söylenebilir. Bu yaklaşım sanatçının devletten özerkleşmesini/kopuşunu ifade etmektedir ki Tuncay Birkan’ın tespitiyle “bir blok olarak Türk yazarlarının devletin yanından karşısına geçme süreci 50’lerin sonlarında tamamlanmış, bu dönemle birlikte yazarla hitap ettiği okur kesimi arasındaki ilişki

bütünüyle dönüşmeye, özbilinçli bir modernist poetika ortaya çıkmaya başlamıştır (Birkan: 2019: 189). Yine Ece Ayhan'ın II. Yeni şiirini tanımlarken sanatçının Kemalist modernleşme karşısındaki tavrını açığa çıkarma noktasındaki şu ifadeleri de önemlidir: “40’lı yıllarda parasız yatılı olarak okumuş ve hiç ‘Atatürk şiiri’ yazmamış olmak.” (Koçak, 2006: 407) Benzer bir ifadeye Cemal Süreya’da da rastlarız. “Bizim kuşak ve bizden sonrakiler Atatürk’e, özellikle de Atatürkçülüğe karşıydılar. Ya da kendilerini öyle görüyorlardı. Nihilist bir yanları vardı.” diyen Cemal Süreya, (2019: 340) Edip Cansever, Ece Ayhan, Ahmed Arif, Can Yücel, Orhan Veli, Oktay Rifat, Metin Eloğlu, İlhan Berk, gibi isimlerin hiç Atatürk şiiri yazmadıklarından bahseder (Süreya, 2019: 327). Böyle bir yaklaşım, Orhan Koçak’ın ifadesiyle (Koçak, 2006: 407) şairin özellikle 1923-38 döneminin kültür politikasının ideolojik ve sanatsal kaygılarıyla ilişkisinin kopmuş ya da çok zayıflamış olması anlamına da gelir.

Chen’in Oksidentalizm yorumuna döndüğümüzde, onun Batılı modeli araçsallaştırarak yerli bir inşayı, bu inşayla birlikte sınırlayıcı geleneksel ve yerel otoriteyi değiştirme arzusu Oksidentalizm tavrı olarak nitelediği görülür. Chen, Mao sonrası dönemde Menglong şiirini Oksidentalizm açısından incelerken, Ezra Pound’un Çin ideogramlarında keşfettiği imgesel yönün, Pound üzerinden tekrardan Çin şiirine uyarlanarak, şiir geleneğinde köklü bir değişim ortaya çıkardığını söyler. Menglong şiiri, alışılmadık bir avangard yeniliğe işaret etmiştir. Menglong ifadesi tartışmalı eserlerini 1978-1983 yılları arasında yazan menglong şairleri tarafından, açık ve net bir siyasi mesajdan uzak, bir tür şiirsel niteliği ima etmek için kullanılmıştır. Bu kelime aynı zamanda menglong şiirini eleştirenler tarafından, onlara göre “sosyalist gerçekçiliğe sadık olmayan”, “belirsiz” ve “anlaşılmaz” tarzı tanımlamak için de kullanılmıştır. Muhaliflerine göre menglong şiiri yabancı, tuhaf, anlaşılmaz, burjuva ve “Batılı modernist” görülmüştür. Menglong şiirini savunanlar ise onu farklı, heyecan verici, isyankâr ve dolayısıyla avangard, devrimci ve yenilikçi olarak okumuşlardır (Chen, 1995: 70). Türkiye’de II. Yeni şiiri ve 50 kuşağı hikâyesi için yapılan yorumlar da Çin’dekinden pek farklı olmamıştır. Edgü’nün ifadesiyle “politik devrimcilikle sanattaki devrimciliğin arasındaki ayırmadan habersiz” oldukları için “sol intelligentsia, onların yaptığı edebiyatı karamsar, bireyci bir edebiyat olarak görmüştür. Edgü, modern edebiyat düşkünü gençlerin aynı zamanda devrimci politikanın içinde de yer almalarını dönemin yazarlarının anlayamadığını, Asım Bezirci, Samim Kocagöz, Kemal Bilbaşar gibi isimlerin “devrimciysen, toplumdüy-san, şiirin, öykün, romanın da devrimci, toplumcu, gerçekçi olmalı.” şeklinde düşündüklerini söylemiştir (Edgü, 2016: 79). Bu dönem şair ve yazarları, bir taraftan politik anlamda özerkleşirlerken, diğer taraftan hem resmî ideolojiden hem toplumsal geleneklerden bağımsızlaşmanın imkânlarını aramışlardır. Bu da Menglong şiiri üzerine Chen’in yaptığı yorumla tutarlı bir şekilde Çin’de 1980’lerde ortaya çıkan Oksidentalizm tavrın, Türkiye’de 1950 kuşağı yazarlarıyla daha erken bir belirişidir. Bu erken belirişte Sartre etkisi oldukça önemlidir ki Çin’de 1980’lerde ortaya çıkan kültürel hareket, Wu Gefe tarafından Çin’in Sartre ile Karşılaşması: “Çin Edebiyatında İnsan Paradigmasını Keşfetmek ve Yeniden Yapılandırmak” isimli çalışmada neredeyse bütünüyle Sartre üzerinden okunmuştur. Gefe, “yeni bir hümanizm türü olarak Sartre’ın varoluşçu felsefesi ve edebi eserlerinin, yeni dönem Çin Edebiyatında insan paradigmasının keşfedilmesine ve derinleştirilmesine büyük katkı sağladığını

iddia eder. Bu dönemin yazarları, Sartre etkisiyle Çin’de yerleşik olan kültüre ve geleneklere bir başkaldırı içinde olmuşlar, yerleşik değerlerle çatışmışlardır (Gefei, 2017: 138). Benzer bir yönelimin Edgü’nün ilk dönem öykülerinde ve edebiyata bakışında da biçimlendiğini gözlemleyebiliriz. Edgü, *Yeni Ufuklar* dergisine yazdığı “Genelleme” başlıklı bir yazıda tıpkı kuşağının diğer yazarları gibi çağın insanının durumunu töreler ve alışkanlıklardan inşa edilmiş beton duvarla çevrilmişlik olarak tanımlar. Toplum beğenisi, toplum töresi ve toplum yasalarıyla süren bir savaş vardır ve sanatçı, bu duvarları yıkma gücünü kendinde bulamayan toplumun savaşının sözcülüğünü üstlenmek durumundadır (Edgü, 1956: 540). Bu tutum, tıpkı Menglong şairlerine gösterilen tepkiyi erken bir dönemde Türk edebiyatında tezahür ettirecektir. Kemal Bilbaşar, Ferit Edgü’nün genç kuşağın sözcülüğüne soyunarak, karamsar, puslu bir tablo çizmesini eleştirir ve toplum yapısında değişimin olmadığı şeklinde inanışını gençliğine bağlayarak 1919’dan 1950’ye gelene kadar devrimlerin, modernite anlamında geçmişin pek çok müessesesini ortadan kaldırdığını ifade eder (Bilbaşar, 1957: 939). Bu ifadelerde tam da Çin’deki iki farklı Oksidentalizm tavrının (resmi ve gayriresmi Oksidentalizm) arasındaki fikrî ayrılığın farklı bir coğrafyadaki erken dönem izlerini gözlemleyebiliriz.

Bu anlamda Türk şiirinde ve hikâyesinde 1950’lerden itibaren belirmeye başlayan yenilikte, Batı’nın temellük edilme biçiminin de Menglong şairlerine benzer bir tür Oksidentalizm doğurduğu da iddia edilebilir. Türkiye’de 1950’lerde ortaya çıkan ve bir taraftan devletten özerkleşirken, bir taraftan da Doğu mirasını, Batı aynasından izleyen yaklaşımın tıpkı Çin’de geç bir dönemde ortaya çıkan Oksidentalizm tavrının erken bir sergilenişi olduğu iddia edilebilir. Ferit Edgü de 1950’lerden itibaren ortaya koyduğu öykülerle, böylesi bir hareketin içinde yer almıştır.

Sonuç

Dünyadaki özgürleşme hareketleri ve bilhassa Cezayir Kurtuluş Savaşı sonrasında *Yön* dergisinde beliren Oksidentalizm tavrı, Arap yazarlarının kültür emperyalizmine dönük görüşlerinin tercümesinin yayınlanmasının yol göstericiliğiyle benzer bir soruşturmanın Türk yazarlar arasında yapılması sonucunu doğurmuş, bu soruşturma da çok geçmeden Ferit Edgü, Abidin Dino, Güzin Dino ve Pertev Naili Boratav’ın *Ant*’ta tefrika edecekleri Kültür Emperyalizmi üzerine tartışmalarının önünü açmıştır. Edgü’nün Oksidentalizm tavrının en açık örneği bu tartışmalarda ortaya çıkar. Edgü, *Hakkari’de Bir Mevsim* ve *Kimse* romanlarında ise her ne kadar mecburi görev sebebiyle bulunduğu Hakkâri’nin bir dağ köyündeki hatıralarını anlatıyor gibi görülsede roman metninde daha derin planda Doğu-Batı arasındaki ilişki ve Ben ve Öteki arasındaki temel sorunsalı tartışmaya açmaktadır. Yazar’ın *Kimse* romanına Ben-Öteki ismini vermeyi düşündüğüne dair Ders Notları’nda aktardığı anekdot, bu romanlara yaklaşırken meselenin gerçekçi roman izleğinde değil, daha geniş bir perspektiften ele alınması gerektiğine dair ipucu vermektedir. Bu anektodu dikkate alarak yeniden bir okuma yapıldığında, romandaki sembollerin Oryantalizm ve Oksidentalizm konusunda ortaya konan birikimle birlikte anlam kazandığı ispatlanmaya çalışılmıştır. Ferit Edgü’nün sadece romanları değil, edebî hayatında ortaya koyduğu birikimin tamamına bakıldığında, temel meselenin büyük oranda kültürel anlamda yeni bir “Biz” inşa etmek hedefiyle ilişkili olduğu

söylenebilir. Edgü muhtelif söyleşilere ve soruşturmalara verdiği cevaplarda, bu hedefin izlerini açıkça ortaya koymaya çalışmaktadır. Türk edebiyatında 1950 kuşağı yazarlarının edebî kimlikleri, varoluş-bunalım edebiyatı ekseninde bütünlüklü incelemenin konusu olmayan bir değerlendirmeye tabi kılınır. Dolayısıyla genel kanı onların toplumun meseleleriyle ilişkili olmayan içe dönük bir edebî birikim ortaya koydukları noktasında toplanır. Makale bu kuşağın öncü yazarlarından Ferit Edgü'nün Türkiye'nin Cumhuriyet sonrası kültür politikalarında durması gerektiği yere dair öne sürdüğü fikirleri ortaya koymaktadır.

Diğer taraftan, benzer toplumsal süreçlerin farklı coğrafyalarda zaman açısından farklılaşmalar söz konusu olsa da edebî etki anlamında ortak sonuçlar doğurduğu, Xiaomei Chen'in Oksidentalizme dair kapsamlı çalışmasındaki Mao sonrası dönemde Menglong şiirinin Türk edebiyatında II. Yeni Şiiri ve 1950 kuşağı ile karşılaştırması yapılarak ispatlanmaya çalışılmıştır. Her iki coğrafyada öncelikle devletin ideolojik aygıtlarının güdümünde gelişen, Batılılaşmayı da yine bu araçlar üzerinden anlamlandıran bir edebiyat söz konusu olsa da edebî özerkleşmenin ardından benzer değerlendirmelerin muhatabı olacak bir edebiyatın ortaya çıkması söz konusu olmuştur. Çince "koyu" "bulanık" "gölge" "sisli" gibi anlamlara gelen "Menglong" kelimesi anlaşılmaz gördükleri tarzı sebebiyle eleştirmenler tarafından tercih edilmiştir. Bu kelime, Menglong şairleri tarafından ise belirgin bir politik mesajdan bağımsız bir tür şiirsel kaliteyi ifade etmek için kullanılmıştır. Xiaomei Chen bu tarzı, Batı'nın birikimini resmî Oksidentalizm tavrından farklı biçimde temellük etmeleri sebebiyle Çin edebiyatında devletten özerkleşmiş edebiyatçıların Oksidentalizm tavrı olarak değerlendirmiştir. Makalede benzer bir Oksidentalizm tavrının Türk edebiyatı bağlamında Ferit Edgü örneği üzerinden 1950 kuşağı edebiyatçıları ve II. Yeni şairleri için de söz konusu olabileceği gösterilmiştir.

Elbette bu konu, sadece burada gösterilenlerin sınırlarında tartışılmamalıdır. Özellikle Edgü'nün *Kimse ve Hakkârî'de Bir Mevsim* romanları, Oryantalizm ve Oksidentalizm üzerine ortaya konan birikimle birlikte okunduğunda, araştırmacılara ve okurlara fazlasıyla yeni örnekler sunacaktır. Eserlerin bu bağlamda değerlendirilmesi üzerine yapılacak yeni çalışmaların, Edgü'nün bu konudaki tutumunun açıklığa kavuşturulmasına dair yeni katkılar sağlaması beklenmektedir.

Notlar

- 1 Demet Koçyiğit, "Türk Edebiyatında Oksidentalizm Tavrı: Ahmed Midhat Efendi ve Gaspıralı İsmail Bey Örneği" isimli çalışmasında Oksidentalizme dair yaklaşımlar konusundaki literatürü kapsamlı şekilde ortaya koymuştur. İlgili çalışma için bkz: Koçyiğit, D. (2021) Öteki Aynasında Kendini İzlemek, *Ahmed Midhat Efendi ve Gaspıralı İsmail Bey'in Romanlarında Oksidentalizm*. İstanbul. Ketebe Yayınevi. 21-41
- 2 Buradaki üçlü tasnif için bkz: (Metin: 2011, s.50)
- 3 İlgili tartışmalar için bkz: Çelik, H.S (2021) Kültür Emperyalizmi: Bir Kavramın Türkiye'deki Tarihi Üzerine Bir İnceleme (1960-1980) DTCF Dergisi 61.2 (2021): 629-675
- 4 Cemil Meriç, Pınar Dergisi ve Sebül Dergisi'nde yazdığı yazılarda aralarında Ferit Edgü'nün de olduğu Kültür Emperyalizmi üzerine oturuma katılanları, biraz da alaycı bir üslupla dönemin jön türkleri olarak anmıştır. (Meriç: 1978, 2-9) Diğer taraftan Edgü'nün söyleşilerinde birkaç yerde kendilerin Jön Türkler veya Jön Jön Türkler şeklinde tanımlaması, Batı karşısında ilk defa yeni bir "Biz" anlayışını şekillendiren Jön Türklerden sonra ikinci kuşak Jön Türkler olmayı içselleştirdiklerini de gösterir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu çalışma, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors' contributions: The article is authored solely by one individual.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

- Abdulmelik, E. (1998). *Krizdeki oryantalizm, eleştiriler*. Yöneliş.
- Amin, S. (2007). *Avrupa-merkezcilik: Bir ideolojinin eleştirisi* (M. Sert, Çev.) Chiviyazıları.
- Arlı, A. (2018). *Oryantalizm, oksidentalizm ve Şerif Mardin* (4. bs.) Küre.
- Attali, J. (1982). *Histoires du temps*. Libraire Arthème Fayard.
- Aydın, M. (2006). Doğu Batı rekabeti ve oksidentalizmin yükselişi. *Marife*, 6(3), 367-372.
- Berkes, N. (1965). Batıcılık gericiliktir. *Yön Dergisi*, (108), 8-9.
- Berkes, N. (1965). Batı emperyalizmi ve Batı uygarlığı. *Yön Dergisi*, (99), 12-13.
- Berkes, N. (1966). Doğu ve doğuculuk modası. *Yön Dergisi*, (47), 8.
- Berkes, N. (2023). *Türk düşününde Batı sorunu*. YKY.
- Bilbaşar, K. (1957). Gününü gün etmeye yergi. *Yeni Ufuklar*, 5(44), 939-943.
- Birkan, T. (2019). *Devlet ile dünya arasında Türk muharriri 1930-1960*. Metis.
- Boratav, P., Dino, A., Dino, G., & Edgü, F. (1967). *Kültür emperyalizmi*. Ataç.
- Chen, X. (1995). *Occidentalism: A theory of counter discourse in postMao China*. Oxford University Press.
- Coronil, F. (1996). Beyond occidentalism: Toward non-imperial geohistorical categories. *Cultural Anthropology*, 11(1), 51-87. <https://doi.org/10.1525/can.1996.11.1.02a00030>
- Çelik, H. S. (2021). Kültür emperyalizmi: Bir kavramın Türkiye'deki tarihi üzerine bir inceleme (1960-1980). *DTCF Dergisi*, 61(2), 629-675.
- Edgü, F. (1956). Genelleme. *Yeni Ufuklar*, 5(34), 538-540.
- Edgü, F. (1960). Cezayir sorunu karşısında Fransız aydınının durumu. *Yeni Ufuklar*, 8(99), 230-233.
- Edgü, F. (1965a). Milli kültür ve Batı kültürü ile ilişkiler. *Yön Dergisi*, (128), 14-15.

- Edgü, F. (1965b). Kaypak zemin ya da Batılılaşma üzerine aykırı düşünceler. *Eylem Dergisi*, 2(19), 29-32.
- Edgü, F. (1982). Son hattatın ölümü. *Milliyet Sanat Dergisi*, (49), 35.
- Edgü, F. (2016). *Sözlü/yazılı*. Yapı Kredi.
- Edgü, F. (2018). *Kimse*. Alfa.
- Edgü, F. (2019). *Tüm ders notları*. Alfa.
- Edgü, F. (2019). *Şimdi saat kaç*. Alfa.
- Edgü, F. (2021). *Hakkârî'de bir mevsim*. Alfa.
- İşık, S. (2016). Akideden devrime yenilgiden zafere: Hasan Hanefi ve geleneğin yenilenme projesi. *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, (48), 89-141.
- Kahraman, H. B., & Keyman, E. F. (1998). Kemalizm, oryantalizm ve modernite. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, (2), 75-88.
- Kahraman, H. B. (2002). İçselleştirilmiş açık ve gizli oryantalizm ve Kemalizm. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, 5(20), 153-180.
- Kartal, O. (2021). *Başkasının politikası*. Fol.
- Koçak, O. (2006). 1920'lerden 1970'lere kültür politikaları. *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce: Kemalizm* (ss. 370-418) İletişim.
- Koçyiğit, D. (2021). *Öteki aynasında kendini izlemek: Ahmed Midhat Efendi ve Gaspıralı İsmail Bey'in romanlarında oksidentalizm*. Ketebe.
- Meriç, C. (1978). Sol'a göre kültür emperyalizmi. *Pınar Dergisi*, 2(73), 2-9.
- Metin, A. (2011). *Bilimsellik, karşı söylem ve düşünce tarzı bağlamında oksidentalizm* [Yüksek lisans tezi] Gazi Üniversitesi.
- Metin, A. (2020). Oksidentalizm: Oryantalizme doğulu bir cevap. *Bilig*, (93), 181-202. <https://doi.org/10.12995/bilig.9308>
- Michaux, H. (2018). *Asya'da bir barbar*. Sel.
- Naci, F. (1965). Milli kültür ve devrimci kültür. *Yön Dergisi*, (123-125), 14.
- Özçelik, T. G. (2017). Oksidentalizm, doğu toplumlarında modernizme ulaşan mecburi istikamet. Ekin.
- Özlü, D. (1997). *Borges'in kaplanları*. YKY.
- Özlü, D., & Edgü, F. (2017). *Özyurdunda yabancı olmak: Demir Özlü-Ferit Edgü mektuplaşmaları*. Sel.
- Polat, A. F. (2006). Hanefi'nin oksidentalizmi, temaşaya değmez bir tulûat mıdır? *Marife*, 6(3), 71-106.
- Said, E. (2022). *Şarkiyatçılık, Batı'nın şark anlayışları*. Metis.
- Spencer, J. (2003). Occidentalism in the East: The uses of the West in the politics and anthropology of South Asia. In J. G. Carrier (Ed.) *Occidentalism: Images of the West*. Oxford Clarendon Press.
- Süreya, C. (2019). *Günler*. YKY.
- Tonnesson, S. (2006). Oryantalizm, oksidentalizm ve ötekini tanımak (N. Güney, Çev.) *Marife*, 6(3), 357-366.
- Tüfekçi, E. (1965). Batı nedir artık bilmeliyiz. *Yön Dergisi*, (126), 8-9.
- Tüfekçi, E. (1966). Doğu'da olmak nedir? *Yön Dergisi*, (147), 9-10.
- Venn, C. (2000). *Occidentalism, modernity and subjectivity*. Sage Publications.

Wolf, R. E. (2023). *Avrupa ve tarihsiz halklar*. İş Bankası.

Wu, G. (2007). Sartre's encounter with China: Discovery and reconstruction of the human paradigm in new-era Chinese literature. *Primerjalna Književnost*, 30(1), 109-152.

Yeo, G. Y.-B. (1991). Keynote speech [Singapore Government Press Release No: 21/Aug 03-1/91/08/12]. <https://www.nas.gov.sg/archivesonline/data/pdftdoc/yybg19910812s.pdf>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Halk Hekimliğinde Kadın Şifacıların Rolü: Diyarbakır Örneği

The Role of Female Healers in Folk Medicine: The Case of Diyarbakır

Mehmet Yusuf Aslan*

Öz

Şifacılık uygulamalarının tarihsel gelişiminde dinsel ve büyüsel kökenli tedavi uygulayan ve bunu çeşitli ritüellerle ortaya koyan kadın şifacılar vardır. Tecrübe-ye dayanan ve sözlü kültürel bellek yoluyla kuşaktan kuşağa aktarılan iyileştirme yöntem ve pratikleri, bu kişiler aracılığıyla ihtiyaç duyan bireylere sunulmaktadır. Bu çalışma, özellikle modern tıbbın henüz gelişmediği dönemlerden günümüze kadar şifacı kimliğiyle öne çıkan kadınların halk hekimliğindeki rolleri ile Diyarbakır ve çevresindeki kadın şifacıların tedavi ettikleri hastalıklar ve tedavi uygulamaları ele almaktadır. Çalışmada, şifacı kadınlarla yapılan görüşme ve gözlemlerden elde edilen veriler, betimsel olarak içerik analizine tabi tutulmaktadır. Diyarbakır’da halk tarafından kabul görmüş, uzmanlaşmış, dinî-büyüsel yöntemler kullanarak kutsallıkla ilişkilendirilen, geçmişe göre sayıları azalmışsa da günümüze kadar geleneği devam ettiren kadın şifacılar halen varlıklarını devam ettirmektedirler.

Geliş tarihi (Received): 29-09-2024 Kabul tarihi (Accepted): 16-06-2025

* Dr., Dicle Üniversitesi, Silvan Meslek Yüksekokulu. Diyarbakır-Türkiye/ PhD., Dicle University Silvan Vocational School. myusufaslan21@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-0022-5579

Ellerinin şifalı olduğuna inanılan ocaklı ve pîrik gibi adlarla anılan kadın şifacılar, birçok hastalıkta başvuru alan önemli kişilerdir. Günümüzdeki ebe görevini üstlenen pîrik kadın şifacılar, daha çok kadın hastalıkları, doğum öncesi, esnası ve sonrasında tüm işlemleri ve bebekle ilgili tedavileri gerçekleştirirler. Ocaklı olarak adlandırılan kadın şifacılar ise çocuk hastalıkları, egzama, sarılık, siğil, kulunç ağrısı, boyun ağrısı, kırık-çıkık, nazar değmesinde tedaviler gerçekleştirmektedirler. Şifacılar, zengin bir bitki örtüsüne sahip olan Diyarbakır ve ilçelerinde dağlık ve kırsal bölgelerde bulunan çeşitli bitkilerden ürettikleri ilaçlar ve kendilerine has yöntemlerle yaptıkları tedavilerle insanları iyileştirmeye devam etmektedirler.

Anahtar sözcükler: *Diyarbakır, kadın şifacılar, tedavi yöntemleri, halk hekimliği*

Abstract

In the historical development of healing practices, there are female healers who practice religious and magical-based treatments and express them through various rituals. Healing methods and practices based on experience and passed down from generation to generation through oral cultural memory are offered to individuals in need through these individuals. This study examines the roles of women who have come to the fore as healers, particularly from periods when modern medicine was not yet developed to the present day, in folk medicine, as well as the diseases treated and the treatment practices of female healers in Diyarbakır and its surroundings. In this study, data obtained from interviews and observations with female healers are subjected to descriptive content analysis. Female healers who are accepted by the people of Diyarbakır, who are specialized, who use religious-magical methods associated with sacredness, and who continue the tradition to this day, even though their numbers have decreased compared to the past, still continue to exist. Female healers known by names such as ocaklı and pîrik, who are believed to have healing hands, are important figures consulted for many illnesses. Today, female healers who perform the duties of midwives mainly treat women's diseases and perform all procedures related to pregnancy, childbirth, and postpartum care, as well as treatments related to babies. Female healers known as Ocaklı treat children's diseases, eczema, jaundice, warts, earaches, neck pain, broken bones, dislocations, and evil eye. Healers in Diyarbakır and its districts, which are rich in plant life, continue to heal people using medicines produced from various plants found in mountainous and rural areas, as well as their own unique treatment methods.

Keywords: *Diyarbakır, Women Healers, Treatment Methods, Folk Medicine,*

Extended summary

Mankind makes a great effort to preserve its body, which is its greatest capital and greatest wealth, and to get rid of the material and spiritual problems it experiences. The main purpose of folk medicine is to protect the health of the people with the help of material and spiritual means, to seek remedies against diseases and to restore patients to health, especially in periods and places where medicine has not developed. Diyarbakır and its surroundings are known as the city of prophets, companions and saints with a history dating back thousands

of years. Within the historical context of this ancient tradition, women healers, who practise religious and magical-based treatment and demonstrate this with various rituals, have an important place. Healing methods and practices based on experience and passed down from generation to generation through oral cultural memory are presented through these people. These people, known as folk healers, are not ordinary people. They are people whose knowledge, knowledge, experience and experience are trusted and believed to have been handed down from their grandfathers, fathers and mothers. The society highly values women healers who have an important place in the history of healing. It has been determined that each of these people, who have been healing their surroundings for years, has transformed their work into an artistic ritual. They add their experiences to the healing practices they received from their ancestors and pass them on to the next generations.

Women healers are elderly people who have gained experience in folk medicine. These women healers are called *pîrik*, *pîrikê kurmanci*; their treatment methods and the medicines used are called *dermanê kurmanci*. *Pîriks* have undertaken important duties in folk medicine in the society. Especially in women's diseases, these healers were preferred. The reason for this is that there were no doctors in the previous periods, women did not want to go to a male doctor and women did not want to go to a doctor especially in women's diseases because they were ashamed. They play a very active role especially in the treatment and procedures related to gynaecological diseases, infertility, birth and newborn children. In Anatolia, midwives carried out all the work related to labour and childbirth, but in Diyarbakır, *pîriks*, who were healers, were in charge of all these tasks. Women who could not have children were taken by their mothers or mothers-in-law to female healers who were believed to be successful in their previous treatments. These people perform both infertility treatment and birth procedures. After the birth, some practices are recommended by the woman healer because of the belief that jinns can harm both the child and the mother. Since it is believed that delaying the circumcision of boys born in Diyarbakır will cause diseases, female healers usually perform circumcision within a week after birth. In Diyarbakır, female healers cauterise the abdomen of babies with a swollen abdomen, abdominal pain, and pain in the abdomen with a heated skewer, after which the pain ends. It is observed that religious, magical and realistic practices are used together in the treatment of jaundice. While the removal of dirty blood from some parts of the body gives the treatment a realistic quality, the practice of performing the treatment on three Wednesdays, burying rusty needles in the ground and having the jaundiced child look at the water gives it a magical quality; the recitation of water gives the treatment a religious quality. It is believed that the hands of these women, who treat many diseases such as jaundice, tonsillitis, warts, eczema, earache, neck pain, fracture-dislocation, evil eye and demon possession, are healing.

The treatment practices and practices of women healers, who are considered to be folk healers, are more common in rural areas rather than in the centre of Diyarbakır. Women healers make their medicines from herbs and plants found in the mountainous regions of Diyarbakır and its districts, which have a rich plant diversity due to the favourable climate. The treatment is mainly based on herbal remedies such as garlic, onion and olive oil. In addition to these,

animal-based products such as eggs and meat and mineral-based products such as salt, soap and iron are also used. The religious practices such as the treatment by saying ‘My Lord, healing is in your hand / Hz. Fatma is your saint’ and the recitation of prayers and verses in the treatment of most diseases are religious practices, while wrapping the baby in a yellow sheet to prevent jaundice, wearing gold, the belief that the treatments should last for three days, the practices in the treatment of evil eye and demon possession are magical practices. Religious and magical practices are usually performed together in treatments.

In this study, the role of women healers who have been treating diseases from the past to the present has been tried to be determined. We tried to examine the role of women healers in the society by revealing the methods they apply using religious-magical and herbal remedies. For this purpose, studies on women healers and studies on folk medicine in Diyarbakır region were examined. People living in the centre and districts of Diyarbakır and accepted as women healers were interviewed. As a result of the study, it was determined that women healers are actively involved in the treatment of diseases in Diyarbakır region even today and that they use both herbal and religious-magical methods. People prefer these healers in addition to modern medicine in the treatment of many diseases. These characteristics of women healers, whose hands are believed to be healing, contribute to their status in society.

Giriş

İnsan, yaratılışı gereği hastalanan bir varlıktır. Hastalık neticesinde insanın vücudunda yara, ağrı, sızı meydana gelebilmekte ve ruhen sıkıntılar yaşayabilmektedir. Bu durum, birey üzerinde önemli bir rahatsızlık yaratmaktadır. İnsanın en büyük sermayesi ve en büyük zenginliği olan bedenini muhafaza etmek ve yaşadığı maddi ve manevi sorunlardan kurtulmak için büyük bir çaba harcamaktadır. İnsan, bir yarası olduğunda iyileşmek için yarasına çamur sürer, yeri gelince bir yaprağı yarasının üstünü kapatmak için kullanır, deneme yanılma yoluyla çevresinde bulunan bitkisel, hayvansal ilaçlardan yararlanmaya çalışır. İnanışı gereği sıkıntılardan kurtulmak için dinsel-büyüsel işlemler de yapar. Bu çaba ve mücadelenin insanlık tarihin ilk devirlerinden beri sürdüğünü söyleyebiliriz. Bu nedenle halk hekimliğinin tarihinin insanlık tarihiyle başladığı, yani ilk insanın tedavi uygulamasıyla halk hekimliği de ortaya çıktığı kabul edilebilir.

Özellikle tıbbın gelişmediği dönemlerde ve yerlerde halkın maddi ve manevi araçlar yardımıyla sağlığını korumak, hastalıklara karşı çare aramak ve hastaları sağlığına kavuşturmak, halk hekimliğinin temel amacıdır. Günümüzde teknolojinin gelişmesi ve birçok alanda yapılan araştırma sonucu modern tıp önemli derecede gelişmiş olmasına rağmen geleneksel tıp hâlâ önemini korumaktadır. Süreç içerisinde zaman zaman işlevini yitirse de uygulamaları değişse de halk hekimliği uygulamaları, farklı şekillerde yeniden üretilmiş ve halkın vazgeçilmez tedavi uygulamaları arasında yerini koruyarak günümüze kadar ulaşmıştır.

Halk hekimliği uygulamalarını gerçekleştiren kişiler daha çok çevremizde gördüğümüz, halkın teveccühünü kazanmış, bilgisine ve görgüsüne inanılan ve genelde büyüklerinden el aldığına inanılan, tecrübeleriyle kendisini halka kabul ettiren veya peygamber soyundan geldiğine inanılan insanlardır. Bu kişiler çevrelerinden gördükleri, duydukları ve bizzat dene-

meleri neticesinde elde ettikleri tecrübelerle halkı tedavi ederler. Son dönemlerde bazı halk hekimlerinin modern tıp imkânlarını da kullanarak röntgen ve tahlil sonuçlarından da faydalandıkları da tespit edilmiştir.

Bu çalışmada, çeşitli hastalıkları bitkisel olarak tedavi eden kadın şifacıların alternatif tıp tarihindeki rolünü tespit etmeye çalıştık. Kadın şifacıların dinî-büyüsel yöntemler ve bitkisel ilaçlar kullanarak uyguladıkları tedavi biçimlerini inceleyerek toplum içindeki rollerini anlamaya çalıştım. Bu amaç doğrultusunda kadın şifacılar üzerinde yapılan çalışmalar ve Diyarbakır yöresinde yapılan halk hekimliği ile ilgili çalışmaları inceledim. Diyarbakır merkez ve ilçelerinde yaşayan ve kadın şifacı olarak kabul edilen kişilerle görüşmeler yaptım. Bu çalışmaların neticesinde kadın şifacıların Diyarbakır yöresinde, günümüzde bile aktif olarak hastalıkların tedavisinde rol aldıkları ve hem bitkisel hem dinî-büyüsel yöntemler kullanarak sağaltım yaptıklarını tespit ettim. Halk, birçok hastalığın tedavisinde modern tıbbın yanında bu şifacıları da tercih etmektedir. Bu bağlamda da elleri şifalı olduğuna inanılan kadın şifacılar, toplumda önemlerini ve yüksek statülerini korumaktadırlar.

1. Halk hekimliği ve kadın şifacılar

İnsan vücudunda ve ruh dünyasında meydana gelen her sorun ve her türlü olumsuzluk hastalık terimi ile açıklanmıştır. Şamanlara göre hastalık, insanı çevresindeki varlıkların etkilemesi sonucu ortaya çıkmaktadır. İnsanoğlunun, yaşadığı doğa ile ilişkisi bozulduğunda, doğaya zarar verildiğinde ya da doğa ihmal edildiğinde veya vücuttaki mevcut elementlerden biri azaldığında insanda hastalık meydana gelir (Bayat, 2006; 205-252). Hastalığa sebep olan durumlar bireyin sadece kendi vücuduyla ilgili bir durumlar değildir. Yaratılışı gereği tabiattaki her unsurla ilişki içerisinde olan insanoğlunun bu unsurlarla olan sorunları ve bu unsurlarla arasında meydana gelen bozulmalar hastalığa sebebiyet vermektedir. İnsanoğlunun karşılaştığı hastalıklara karşı çare araması neticesinde halk hekimliği ortaya çıkmıştır.

Uluslararası literatürde “folk medicine” kavramına karşılık gelen halk hekimliği Türkçe kaynaklarda ve halk arasındaki “halk tıbbı, geleneksel tıp, halk tababeti, kocakarı ilaçları, alternatif tıp, tamamlayıcı tıp, halk sağaltmacılığı” gibi terimlerle ifade edilmektedir.

Halk hekimliği konusunda hem popüler hem de bilimsel düşüncede en yaygın düşünce, sosyal ve kültürel “ana akım”dan çeşitli şekillerde izole edilmiş ve ilginç bir şekilde “modern” bilgiden etkilenmemiş bir inanç ve uygulama bütünü temsil ettiği. Bu modelde, halk hekimliği genellikle hiyerarşinin zirvesinde yer alan resmî, bilimsel tıp ile en alt katmanda yer alan “ilkel” tıp arasında bir tür alt orta kesimde konumlanır. Bu şema kısmen, 19. yüzyılda büyük etki yaratan Anglo-Avrupa kültürel evrim teorisinin bir ürünüdür (O’Connor, B. B. and Hufford, D. J., 2001:15). Folkloristler genellikle sözlü aktarıma yoğun bir şekilde güvenmeyi, halk kültürünün tüm yönlerinin belirleyici bir özelliği olarak görürler. Halk hekimliği sistemleri, öncelikle sözlü kanallar aracılığıyla öğrenilen ve sürdürülen sistemlerdir. Bu nedenle halk hekimliği gelenekleri bölgesel farklılıklar gösterme ve belirli yerel koşullara uyum sağlama eğilimindedir. “Ayrıca, belirli bir etnik köken gibi önemli kimlik belirleyici özellikleri paylaşan gruplar veya nüfuslarla yakından bağlantılıdır (örneğin, Pennsylvania Alman Bräuche veya

powwow geleneği), geniş çapta paylaşılan kültürel miras (örneğin, birçok farklı Latin nüfusunun gıdalar, ilaçlar ve bedensel durumlar için sıcak/soğuk sınıflandırma endeksini kabul etmesi) veya ortak bölgesel etkiler (örneğin, Appalachian Güney'deki siyahlar ve beyazlar, bölgesel halk bitki bilimi ve bununla ilgili dünya görüşü ve hastalık nedenleri teorilerinin birçok yönünü paylaşır)" belirleyicidir (O'Connor, B. B. and Hufford, D. J., 2001:16) .

Halk hekimliği sistemleri öncelikle sözlü olarak aktarılır ve resmî olmayan bir statüye sahiptir; sağlık, uyum veya denge olarak görülür; beden, zihin ve ruh arasında karşılıklı ilişkiye inanır; vitalizmle ilişkilidir; büyülu veya doğaüstü unsurlar içerir; düşünceler ve duygular, etiyolojik faktörlerden etkilenir. Altta yatan nedenlerle ilgilenilir; pozitif/negatif enerjiler; enerjilerin aktarımı ve ahlaki tona sahiptir; hastalığın anlamına eğilir (O'Connor, B. B. and Hufford, D. J., 2001:18).

Halk hekimliği ile ilgili çeşitli görüşler ve tanımlar bulunmaktadır. Pertev Naili Boratav, halk hekimliğini "Halkın olanakları bulunmadığı ya da başka sebeplerle doktora gidemeyince veya gitmek istemeyince, hastalıklarını tanılama ve sağaltma amacı ile başvurduğu yöntem ve işlemlerin tümü." (1994: 139) olarak tanımlamaktadır. Orhan Acıpayamlı, hastalıklardan korunmak ve hastalıkları tedavi etmek amacıyla halkın başvurmuş olduğu doğal, dinsel-büyüsel yöntemlerin tümü "halk sağaltmanlığı" olarak tanımlamıştır (1978: 54). Eriş Asil, halk hekimliğini imkânsızlıktan veya başka nedenlerden dolayı halkın doktora gitmediği ya da gitmek istemediği durumlarda hastalıklardan korunmak, hastalıkları teşhis ve tedavi etmek maksadıyla gerçekleştirdiği pratiklerin tümü olarak tanımlar (1989: 33). Züleyha Ülger, özellikle tıbbın gelişmediği dönemlerde ve yerlerde hem fiziksel hem de metafiziksel nedenlerden kaynaklanan, insanoğlunun kendi imkânlarıyla ya da başka bir insan, ruhani bir varlık veya rüya gibi ruhani bir olay yardımıyla hastalıkları iyileştirmek amacıyla yaptığı gerçekçi, sihi, dinî yöntem ve uygulamaların hepsine birden halk hekimliği denildiğini ifade eder (2012: 15). Tanımlara bakıldığında insanoğlunun sağlıklı bir yaşam sürdürmek ve hastalıklara karşı mücadele etmek amacıyla birçok tedavi yöntemlerine başvurduğunu görmekteyiz. Özellikle tıp biliminin gelişmediği dönemlerde insanoğlu kendi imkânları ile hayat mücadelesini vermiş, karşılaştığı sorunlara çözüm üretme yoluna gitmiş, sağlığını korumak için çaba göstermiştir.

"Halk hekimi" ve "şifacı" terimleri, genellikle birbiriyle örtüşen ancak bazı ince farklılıklara sahip kavramlardır. Her ikisi de geleneksel şifa yöntemlerini kullanır ancak odak noktaları ve uygulama biçimleri farklı olabilir. Halk hekimi, toplum içinde nesilden nesle aktarılan bilgi ve deneyimlerle hastalıkları teşhis eden ve tedavi eden kişidir. Bu kişiler, genellikle bitkisel ilaçlar, masaj, doğal yöntemler ve bazı pratik uygulamalarla şifa sunar. Şifacı, fiziksel, zihinsel ve ruhsal rahatsızlıkları iyileştirmek için enerji çalışmaları, ritüeller, dualar veya doğaüstü güçlere başvuran kişidir. Şifacılık daha spiritüel ve enerji odaklı bir yaklaşım içerir. Her ikisi de geleneksel bilgi ve uygulamalara dayanır. Diyarbakır yöresinde kadın şifacılar aynı zamanda birer halk hekimi olarak da görev yapmaktadırlar. Bundan dolayı bu çalışmada kadın şifacılar tarafından yapılan tüm tedavi ve uygulamalara yer verilmiştir.

Hastalıkları tedavi için yapılan her bir uygulama ve iyileştirme, gösterilen her çaba bir hekimlik uygulaması olarak kabul edilir. İnsanoğlu rahatına düşkün bir varlık olduğundan yaşam kalitesini artırmak için tarih boyunca her toplumda her coğrafyada halk hekimliği

uygulamaları gerçekleştirmiştir. Dünyada kültürel olarak birbirinden farklı olan ve farklı coğrafyalarda yaşayan toplumlar her ne kadar bağımsız geleneksel tedavi sistemlerine sahip olsalar bile amaç fiziksel, psikolojik ve ruhsal olarak iyi oluşu sağlamak yani kişilerin yaşam kalitesini en iyi şekilde yükseltmektir (Baysal, 2023: 199). Geçmişten gelen bilgiler ve kültür kaybolmamış, zaman içerisinde form değiştirerek inanç ve coğrafya eksenli olarak gelişim göstererek modern tıbbın ortaya çıkmasına vesile olmuştur.

Halk hekimliğindeki gelişmeler ile toplumsal gelişmeler paralellik göstermektedir. Her toplum önceki dönem ve toplumlardan aldıkları bilgilerin ve pratiklerin üstüne bir şeyler katarak halk hekimliğini biraz daha ileriye taşımışlar. Dünyada hekimlik uygulamalarının ilk yapıldığı şehir Eski Mısır'da bulunan Thebai (Thebes) şehri kabul edilir. Tıp kelimesi kökünü bu şehrin adından alır. Çin'de tıbbın babası Shen Nung'dur. M.Ö. 3000 yıllarında yaşayan bu Çin imparatoru bitki ve hayvan yetiştirme konusunda yeni metotlar geliştirmesinin yanında birçok ilaç ve zehri kendi üstünde deneyerek tıba da önemli katkılarda bulunmuştur (Tözün ve Sözman, 2014: 58-59).

Eserlerin tercüme edilmesiyle Eski Mısır'da, Çin'de ve Mezopotamya'da halk hekimliği ile ilgili bilgiler ve gelişmeler İslam dünyasına geçmiş. Bu yolla birçok bilgi Müslümanlar tarafından öğrenildikten sonra zaman içerisinde bu konuda ilerlemeler sağlanmıştır. Milattan sonra 6. ve 8. yüzyıllarda bilim Batı'da gerilemiş. İslam ülkelerinde Hint, Eski Yunan ve diğer uluslara ait pek çok eser Arapçaya çevrilmesiyle ilim buralarda ilerlemeye başlamıştır. Halk hekimliğine ait bilgilerin İslam dünyasına geçip bugüne ulaşması bu tercümeler aracılığıyla olmuştur (Demirhan, 1985: 195). Atalarımızın binlerce yıl öncesinde yaşadıkları çevreyi tanıma, hastalıklarını tedavi etme, karşı karşıya kaldıkları sorunları anlamlandırma, problemlerle mücadele etme çabası neticesinde geleneksel halk hekimliği uygulamalarının ortaya çıktığını görürüz. Her şifacı gözlem ve deneyimlerini önceki bilgilerin üstüne ekleyerek yazılı ve sözlü olarak sonraki kuşaklara aktararak günümüz tıp biliminin temelleri atılmasına vesile olmuştur.

Günümüzde bile bazı Türk toplulukları arasında canlılığını sürdüren Şamanizm büyüye, sihre ve halk hekimliğine dayanmaktadır. Şamanlık inancına göre kadın şamanlar ruhlarla çevrelenmiş dünyamızda bizleri gözetin, koruyan ve ötekilerin mesajlarını bizlere ileten seçilmiş kişilerdir. Olağanüstü özelliklere sahip olan bu kişiler içi dışı ruhani varlıklarla dolu olup dağlarlar, rüzgârlarla, ağaçlarla iletişime geçerler. Ayrıca arkeolojik kazılar, sözlü gelenekler ve tarihî veriler kadın şamanları; otacı, falcı, kâhin, kendinden geçen dansçı, kozmik yolcu olarak gösterir. Kadın şamanlar en eski tedavi uygulamalarını iyi bilen ve bunu başarıyla uygulayan kişilerdir (Bayat, 2020: 19-21).

Abdulkadir İnan, Başkurtlar'da tedavileri gerçekleştiren emci kadından bahsetmektedir. Emci kadın, korku ya da başka sebeplerden hastalanan kişileri ve dudaklarda çıkan uçukları tedavi etmektedir. Sağaltıcı, tedavisinde ilaç yerine büyüye işlemlere başvurmaktadır. Yapılan tedavi şu şekilde anlatılmaktadır: Emci kadın, eline aldığı bir paçavrayı tutuşturup hastanın başı üzerinde dolaştırıp tekrar ocağa atar. Sonra ekmek parçalarını uçuk (Başkurtça "usuk") üzerine dokundurup köpeğe yedirir. Bir nevi ameliyat olan bu yöntem "uçuklama (usuktav)" denir. Kurşun dökme emci kadının uyguladığı diğer bir yöntemdir. İnançlarına göre korkan ya da herhangi bir sebepten hastalanan kişiye "kut kuymak" (kut, ruh, can de-

mektir), yani “can dökmek” gerekir. Kapta bulunan suya eritilmiş kurşun dökülür. Bu sudan bir hastaya bir yudum içirilir. Emci kadın kurşunu dökerken efsunlu sözler söyler. En sonunda kaptaki kurşunun aldığı şekle bakıp hastalığın nedenini söyler (İnan, 2017: 140).

Orta Çağ’daki büyücülük, cadılık ve sağaltım yöntemlerinden Şamanizm’deki şifacı figürüne ve günümüz Anadolu’sundaki “ocak” geleneğine kadar uzanan uygulamalar, halk hekimliğinde şifa anlayışının tarihsel sürekliliğini yansıtmaktadır. Bu pratikler üzerinden izlenen kadın şifacı figürü, kadınların tarihsel olarak sağlık alanında üstlendiği rollerin izlerini taşır (Kaplan, 2015: 190). Şifacılık, kültürler arası farklı biçimlerde gelişmiş, hastalık tedavisi, bitkisel ilaç üretimi ve ruhsal arınma gibi alanlarda uzmanlaşmış bireylerce sürdürülmüştür. Mitolojik anlatılar ve arkeolojik bulgular, şifacılık geleneğinde kadınların ayrıcalıklı bir konumda olduğunu göstermektedir. Kadının biyolojik olarak yaşam verme kapasitesi, ona sembolik düzeyde iyileştirici bir güç atfetmiş; bu da onu tarihsel-toplumsal bellekte hem yaratıcı hem de onarıcı bir figür hâline getirmiştir. Antropolojik veriler, kadınların üretim ve ev içi alanlarda, erkeklerin ise dışsal faaliyetlerde uzmanlaştığını; bu toplumsal iş bölümünün kadını doğurganlık ve şifa pratikleriyle özdeşleştirdiğini ortaya koymaktadır (Özcan Güler, 2022: 329).

Anadolu’da tarih boyunca yaygın olarak fiziksel hastalıklar, nazar, büyü gibi ruhsal hastalıklar gibi birçok hastalığın tedavisi halk hekimleri ve şifacılar aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Anadolu, medeniyetler beşiği olarak halk hekimliğinin köklü bir tarihe sahip olduğu bir coğrafyadır. Anadolu coğrafyasında antik dönemde MÖ 1600’lü yıllara ait Hitit Tabletlerinde bitkisel ilaçlar ve büyüsel ritüellerle tedavi yöntemleri kaydedilmiştir. Kybela Kültündeki Ana tanrıça figürü, bereket ve şifa ile özdeşleştirilmiş; kadın şifacıların rolü ön plana çıkmıştır. İslamiyet sonrasında Anadolu’da şifanın simgesi haline gelen Lokman Hekim’in bitkisel reçeteleri ve ahlaki öğütleri nesilden nesile aktarılmıştır. Selçuklu ve Osmanlı Döneminde Darüşşifalar (şifahaneler) kurulmuş, ancak kırsalda halk hekimliği geleneği devam etmiştir. “Ocaklılar” adı verilen aileler, belirli hastalıkların tedavisinde uzmanlaşmıştır.

Şamanizm inancı ve buna bağlı kültür öğelerinde olduğu gibi halk hekimliği uygulamalarının, İslam dininin kabulünden sonra bu dinin içerisinde de yer edinerek günümüze kadar ulaştığı görülür. Şamanların hasta sağaltma görevini Anadolu’da ocaklılar, otacılar, ebeler, şifacılar, kırık- çıkıkçılar (sınıkçı), aktarlar, saz şairleri (âşıklar, ozanlar), okuyucular-üfürükçüler, masal anaları üstelenmiştir. Şamanların temel görevlerinden olan halk hekimliği günümüzde Anadolu’nun farklı bölgelerinde bu kişiler aracılığıyla varlığını sürdürmektedir.

2. Diyarbakır halk hekimliği ve kadın şifacılar

Diyarbakır ve çevresi, binlerce yıl öncesine dayanan tarihinde peygamberler, sahabeler, evliyalar şehri olarak bilinmektedir. Şehir sınırları içerisinde bulunan bu Allah dostlarına ait türbe, ziyaret ve şifalı sulara halk hem hastalıklarının tedavisi hem de türlü sorunlarının çözümü için gitmektedir. Halkın, geçmişte olduğu gibi günümüzde de hastalandığında ya da bir problemi olduğunda öncelikle halk hekimliği yöntemlerine yöneldiğini, ilk olarak bunları tercih ettiği görülür. Halk, soğuk algınlığında öncelikle nane-limon veya ıhlamur kaynatıp içmeyi, herhangi bir ağrısında önce hacamat yapmayı ya da çevrede bulunan kaplıcalara gitmeyi, psikolojik bir rahatsızlığında bölgedeki türbelere, şeyhe ve imama gitmeyi tercih eder. Fiziksel bir darbe al-

dığında, kırık ve çıkıkta doktora gitmeden önce çevrede bulunan kırık-çıkıkçılara gitmektedir. Çocuk sahibi olmayan kadınlar, anneleri veya kaynanaları tarafında çevrede bilinen, güvenilen ve daha önceden yaptıkları tedavilerde başarılı olduğuna inanılan kadın şifacılar götürlmektedir. Yine çocukları sünnet etmek için özellikle kırsal kesimlerde hala hastane yerine bu işlemi yapan kadın şifacılar ve halk arasında sünnetçi olarak bilinen kişilere gidilmektedir. Egzama, siğil, sarılık gibi hastalıklarda ilk tercih edilen kişiler, şifacılar olmaktadır. Şifacılar tarafından yapılan tedavi uygulamaları sonucunda iyileşme olmazsa başka çare kalmazsa doktora gidilir. Halkın modern tedavide kullanılan ilaçların yan etkilerinin olduğunu düşünmesi, hastane iş ve işlemlerin fazla olması, maddi açıdan hastanelerin külfetli olması, halk hekimliğindeki tedaviler sonucunda iyileşme örneklerinin çokluğu ve bunun halk arasında dillendirilmesi gibi nedenler halkın hastane yerine şifacıları tercih etme sebepleri olarak gösterilebilir. Günümüzde tıp alanında meydana gelen gelişmeler ve şifacıların sayısının azalması, şifacıların her hastalığı tedavi edememeleri, modern cihazlarla hastalığın teşhisinin daha rahat yapılması halkın modern tıba yönelimini artırmaktadır. Buna rağmen modern tıbbın halen birçok hastalıkta insanların ihtiyacını karşılamada yetersiz kalması, bu hastalıklara bir çözüm bulamaması kişileri halk hekimlerine yönlendirmektedir. “Birçok hasta doktora gittikten sonra ömrünün çok az kaldığı *söylendiğinde* ve artık yapacak bir şeyimiz yok denilip eve gönderildi. Bazıları çevrede bulunan güvenilen, tavsiye edilen halk hekimlerine gitti. Bu kişiler tarafından gerçekleştirilen uygulamalarla bir süre sonra iyileştiklerini gördük.” (KK1).

Halk hekimi olarak bilinen kişiler, sıradan insanlar değildir. Bu kişiler bulundukları çevrede bilgilerine, görgülerine, tecrübelerine güvenilen, inanılan dededen, babadan, annelerinden el aldığına inanılan insanlardır. Bu kişiler, sahip oldukları tecrübe yardımıyla o güne kadar çevrelerinde duydukları ve bizzat deneyerek, sınayarak faydasını gördükleri bitkilerden faydalanarak kimi hastalıklara reçete sunmalarıyla dikkat çekmektedirler. Günümüzde bazı şifacılar modern tıbbın olanaklarından yararlanmakta, hastanede yapılan röntgen, ultrasonografi, tahlil sonuçlarını da hastalarından istemektedirler (Sever, 2001: 144-145). Diyarbakır’da şifacılık faaliyetleri hem kadınlar hem de erkekler tarafından yapılagelmiştir. Ancak, pîrik adı verilen şifacılar genellikle kadınlardan oluşurken, erkek şifacılar da farklı adlarla bilinir ve farklı alanlarda uzmanlaşmışlardır. Erkek şifacılar daha çok kırık-çıkık tedavisi ve cin çıkarma gibi konularda uzmanlaşmışlardır. Ancak bazı tedavi yöntemleri her iki cinsiyet tarafından da uygulanabilmektedir.

Diyarbakır’da pîrikler ve kadın ocaklılar kadın şifacı olarak bilinen ve kendilerine has tedavi yöntemleri olan kişilerdir.

2.1. Pîrikler

Diyarbakır’da toplumun ileri gelenlerinden olan yaşlılar, şeyhler, hocalar ve imamlar bulundukları bölgenin yöneticisi, lideri konumundadırlar. Bu kişiler arasında, bu statünün dışında hastalıkları tedavi etme, muska yapma gibi özelliklere sahip olanlar da vardır. Kadın şifacılar ise halk hekimliğinde tecrübe kazanmış yaşlı kişilerdir. Bu kadın şifacılar ocaklı, pîrik (ebe, nine, kocakarı); tedavi yöntemlerine ve kullanılan ilaçlara yörede Kürtçe *dermanê kurmanci* adı verilir. Pîrikler ve ocaklılar, toplumda halk hekimliği noktasında önemli görevler üstlenmişler.

Diyarbakırda pîrikler, halk hekimliğiyle uğraşan, şifa dağıtan ve manevi rehberlik yapan bilge kadınlar olarak bilinirler. Geleneksel şifa yöntemleri, bitkisel tedaviler, ruhsal ritüeller halk arasında önemli bir yer edinmişlerdir. Pîrikler, bitkilerden elde ettikleri çay, macun, merhem ve yağlar aracılığıyla hastalıkların tedavisinde etkin bir rol oynamaktadır. Korku, nazar ve olumsuz enerjilerden arınma amacıyla kurşun dökme uygulamaları gerçekleştirilmektedirler. Manevi temizlik süreçlerinde ise belirlenen dualar eşliğinde su ve tuz kullanımı öne çıkmaktadır. Kırık ve çıkıklarla ilgili tedavi yöntemleri uygulanmakta ve bu rahatsızlıkların düzeltilmesi için özel el teknikleri tercih edilmektedir. Bunun yanı sıra, kas ve eklem ağrılarının hafifletilmesi amacıyla zeytinyağı ve kekik yağı ile masaj uygulamaları gerçekleştirilmektedir. Bu pratikler, pîriklerin geleneksel sağlık anlayışını ve ruhsal iyileştirme yöntemlerini yansıtmaktadır. Doğumu kolaylaştırıcı bitki çayları hazırlayan bu hekimler aynı zamanda doğumu gerçekleştirirler ve lohusa döneminde enerji temizliği yaparak annenin ruhsal ve fiziksel iyileşmesini desteklerler. Pîrikler, Diyarbakır ve çevresinde geleneksel halk hekimliğiyle halkın sağlığını korumaya yardımcı olan önemli figürlerdi. Bu şifa yöntemleri, günümüzde alternatif tıp ve doğal tedavi yöntemleriyle benzerlik göstermektedir.

Kadın hastalıklarının tedavisinde, özellikle geçmişte doktorların yetersizliği ve kadınların mahremiyet gerekçeleriyle erkek hekimlere gitmek istememeleri nedeniyle pîrik adı verilen kadın şifacılar tercih edilmiştir. Modern tıbbın gelişmesiyle bu geleneksel şifacıların sayısı azalmış olsa da kırsal bölgelerde halk hekimliği uygulamaları içinde varlıklarını sürdürmektedirler. Pîrikler yalnızca doğumda değil gebeliğin tespiti, doğum sonrası anne ve bebek bakımı gibi süreçlerde de etkin rol üstlenirler. Diyarbakır'daki aktarlar, kadınsal rahatsızlıklarda başvuran kişileri hâlâ bu şifacılar yönlendirmektedir. Kadın şifacılar uygulamalarını maddi beklenti olmaksızın “Allah rızası” için yaptıklarını belirtmekte; halk ise onlara gönüllü olarak para veya hediye sunmaktadır (Aslan, 2018: 154).

2.2. Ocaklılar

Birer şifacı olarak kabul edilen kadın ocaklılar, Diyarbakır yöresinde hastalıkların tedavisinde başvurulanan birer kadın şifacı olarak kabul edilebilir. Diyarbakır'da son dönemlerde sayıları gittikçe azalmakla beraber hâlâ bu geleneği yaşatan aileler ve bireyler vardır. Bazı hastalıklarda uzmanlaşmış, tedaviyi daha çok dinî-büyüsel yollarla yapan ve elinde şifa olduğuna inanılan aile için “ocak” veya “ucağ” terimi kullanılırken hastalığı tedavi eden aile fertlerine ise ocaklı denilmektedir. Hem erkek hem de kadın ocaklılar vardır. Erkek hastalara erkek ocaklılar bakarken kadın hastalara da kadın ocaklılar bakmaktadır. Ocaklı olma durumu soya bağlı olarak devam eden bir durumdur. Geleneğin devam etmesi için zamanı gelince aile büyükleri küçüklere el verir. Diyarbakır'da bazı ocaklar seyit olduklarını ve ellerinin şifalı olmasını sağlayan etmenin bu olduğunu ifade eder. Egzama, siğil, bademcik, kulunç gibi hastalıkları tedavi eden ayrı ocaklar vardır. Hatta birden fazla türü olan egzamanın her türünün de ayrı ocağı vardır. Ocaklı yanına gelen hastayı inceler, kendisinin tedavi edeceği tür değilse onu başka ocaklıya yönlendirir. Bunların dışında karıncalık/kumru ocağı, uçuk ocağı, dağlama/alazlama ocağı, sihir/ büyü/ tılsım ocağı, ahsun (Efsun- Afsun) ocağı, kurşun dökme ocağı ve nazar değmesi ocakları bulunmaktadır. Ergani'de tespit edilen bir mâni, Di-

yarbakır halk hekimliğinde ocakların önemi vurgulanması noktasında dikkat çekici bir özellik arz etmektedir. Mâni, ziyaret ve ocak kültürünü ortaya koyması açısından önemlidir:

Ergani'miz bucaktır

Gülü deste kucaktır

Ergani'nin kızları

Ziyarettir, ocaktır. (Uçak, 2007: 96-99)

Ocaklı olma, el alma ve verme işlemleri ile gerçekleştirilirken bu durum “izinle” ve “kan bağı” ile olmaktadır. İzin genellikle büyük baba, büyük anne, dede, baba, anne gibi kendisinden önce gelen büyüklerden alınmaktadır. Silvan’da soya bağı olmadan ocaklının izin verdiği aile dışındaki kişiler de ocaklı olabilmektedir. Daha fazla kişiye ulaşmak ve ocaklının olmadığı bölgelerdeki insanlara da yardım etmek için aile bireyleri dışındakilere de izin verilmektedir. Bir takım ayet, dua ve tekerleme gibi dinî-büyüsel nitelikli uygulamalarla izin verme gerçekleştirilmektedir. Yapılan işlemin sonunda:

Ben bu izni sana verdim ki

Yanına gelen her Müslümana

Yardım edesin, onları boş göndermeyesin. (Aslan, 2018: 151) denilerek izin verme işlemi sonuçlanır. Bu işlemin sonunda ocaklıda bulunan manevi güç izinliye geçer.

Diyarbakır yöresinde ocaklılar genelde kadınlardan oluşmaktadır ve bunların kendilerine özgü tedavi uygulamaları vardır. Bu şifacılar hastalıkları genellikle dinî-büyüsel ve bitkisel-madensel yöntemler kullanarak tedavi eder. Hastalığa ve tedaviye göre sadece dinî-büyüsel ya da sadece bitkisel-madensel yöntemler kullanabildikleri gibi her iki yöntemi bir arada kullandıkları da görülmektedir. Hastanın tedavi sonrası iyileşmesindeki en önemli etken bu uygulamaların kendisine fayda sağlayacağına olan inancıdır. İnanç boyutu ocakların tedavi uygulamalarında oldukça önemlidir. Eğer bir hasta başkasının zorlamasıyla ocağa gitmişse ve ocakta iyileşebileceğine dair inancı yoksa tedavinin o kişiye bir faydası dokunmayacağı ifade edilir. (Aslan, 2018: 27-151). Yöredeki halk hekimliği uygulamalarının başarıya ulaşmasındaki temel koşul hastanın şifa bulacağına inanmasıdır. Bu inanç halk hekimliğinin bir parçası olarak işlev görür. İnanma ile önce hastanın daha sonra hastalığın iyileştirilmesi amaçlanmaktadır. Bu sebeple halk hekimine giden hastaya hem çevresindekiler hem de hekimler bu durumu anlatır.

3. Kadın şifacıların kullandığı tedavi yöntemleri

Halk hekimliğinin amacı, kullandığı maddi ve manevi araçlar yardımıyla halkın sağlığını korumak ve hasta kimseleri sağlığına kavuşturmaktır. Bu amaç çerçevesinde farklı yöntemler kullanılmaktadır. Orhan Acıpayamlı yaptığı çalışmalarda altı sağaltma türüne rastlamıştır. Bunlar: İvrasa yoluyla yapılan sağaltmalar, parpılama yoluyla yapılan sağaltmalar, dinsel yolla yapılan sağaltmalar, bitki kökenli emlerle yapılan sağaltmalar, hayvan kökenli emlerle yapılan sağaltmalar, maden kökenli emlerle yapılan sağaltmalar (Acıpayamlı, 1989: 2-4). Erman Artun da halk hekimliği sağaltma yöntemlerini iki ana başlıkta incelemiştir: Büyü niteliği taşıyan halk ilaçlar, korunma ve sağaltma yöntemleri ile *büyüsel ve gerçekçi nitelik*

taşıyan halk ilaçları, korunma ve sağaltma yöntemleri. Birinci başlık altında yatırlar, ocaklar, üfürük-afsun-urasa ve kutlu yerler sayılabilecekken; diğer başlıkta ırvasa, parpilama, dinsel yolla yapılan, bitki kökenli emlerle yapılan, hayvan kökenli emlerle yapılan, maden kökenli emlerle yapılan sağaltmalar sayılabilir (Artun, 2005: 203-206). Diyarbakır’da kadın şifacıların genel olarak kullandıkları yöntemler aşağıda verilmiştir.

3.1. Dinsel-büyüsel yollarla tedaviler

Toplumun inanç yapısı, hayatın birçok alanını şekillendirdiği gibi halk hekimliğini de etkilemektedir. Kadın şifacılar hastalıklarla ilgili uygulamalarda dinsel-büyüsel yollarla tedaviyi oldukça çok tercih etmektedir. Şifacılar, uygulamalarında ayetler okumakta ve dua etmektedirler. Tekerleme gibi sözleri de yoğun şekilde kullanmaktadırlar. Şifacılar, bu tür uygulamaların yanında bitkisel, hayvansal, madensel maddeleri de kullanırlar. Bu uygulamaların bir arada kullanıldığı da görülmektedir. Bu tür durumlarda ilk önce dinsel nitelik taşıyan uygulamalar, sonra büyüsel nitelik taşıyan uygulamalar, en son da bitkisel, hayvansal ve madensel uygulamalar gerçekleştirilir. Ocaklı, sarılık ve egzama tedavisinde kirli kanı akıttıktan sonra sarılık ipi denilen bir ipi keser ve Felak, Nâs ve Fatiha sureleri üç defa okuduktan sonra:

Rabbim şifa senin elindedir,

Hz. Fatma senin evliyandır

Ben de senin bir kulunum

Bu hastalığı iyileştirmeyi nasip et (KK2) der. Bu işlemlerden sonra gerekirse bitkisel emlerle tedavi desteklenir. Aydın ilindeki hekimler arasında da Diyarbakır’daki Hz. Fatma’nın iyileştirici gücüne olan inancın benzerine rastlamaktayız. Ocaklı, tedavi esnasında dualar ve bildiği dörtlükleri okur. Ocaklı, kendisindeki iyileştirici gücün Fatma Ana’dan geldiğine inandığı için bu dörtlüklerde genelde;

El benim elim değil, Fatma anamızın eli

Sebebi kuldan dermanı Allah’tan

Hastanın şifası için” şeklinde başlamaktadır.

Doğu Türkistan’da da Müslüman kamlar, Hz. Fatma’nın pirleri olduğunu ifade eder. (Ülger, 2012: 191). Hz. Fatma’nın şifalı olduğuna inanılan ve kuşaklar boyu aktarılan eli, Kur’an okunması, tekerlemelerin söylenmesi ve sarılık ipinin kesilmesi ile halk hekimliğinde dinî ve büyüsel işlemlerin bir arada kullanıldığını göstermektedir.

Kadın şifacılar, aynı zamanda nazar ve cinlerden kaynaklandığına inanılan hastalıkların tedavisini de dinsel-büyüsel yollarla gerçekleştirmektedirler. Arapçada bakış ve bakma anlamlarına gelen nazar bu anlamından sıyrılarak bakma anında meydana gelen kötü enerji manasında kullanılmaya başlanmış. Herhangi bir varlığa imrenerek bakma neticesinde o varlıkta meydana gelen olumsuz durum nazar değmesi olarak kabul edilir. Çekemezlik ve kıskançlık gibi durumlar da nazar değmesi için bir neden olarak kabul edilir. Nazar için halk hekimliğine başvurulduğu gibi nazarın kuvvetli olduğuna inanıldığında iyileşmenin olamayacağı ve durumun ölümle sonuçlanabileceğine inanılmaktadır.

Nazar değmesi neticesinde insanlarda ve hayvanlarda meydana gelen hastalıkları, sıkıntıları ve diğer olumsuz durumları gidermek amacıyla birçok dinî ve büyüsel işlem yapılır. Halk bu durumlarda kadın şifacılar ve nazar ocaklarına başvurmaktadır. Kur'an'dan ayetler okunması, dua edilmesi, kurşun dökme, ocaklı tarafından hazırlanan karışımların ve bazı maddelerin yakılarak kokusunun nazar değdiğine inanılan kişilere ulaşmasının sağlanması, kara dikenin okunmuş tuz içine konularak yakılması gibi uygulamalar Diyarbakır'da kadın şifacılar tarafından gerçekleştirilen dinî ve büyüsel işlemler arasında sayılabilir.

Ocaklı, nazar değmiş olan kişi tarafından kendisine getirilen herhangi bir hayvanın uyluk kemiğine bir şeyler okuyarak nazar değdiğine inanılan kişinin başında kırınca nazarın etkisinin yok olacağına inanılır (Aslan, 2018: 112). Şifacı kadın, tuza bir şeyler okur ve içine kara dikenler koyar. Bunları nazar değen kişinin evinde yakarak kokunun ev halkına gitmesini sağlar. Bu uygulama hem nazarın etkisini yok etmek hem de nazardan korunmak için yapılır (KK1).

Diyarbakır yöresinde kadın şifacılar tarafından dinî- büyüsel yöntemlerle sağaltılan hastalıklar genel olarak şu şekilde sıralanabilir: Ağrı/ateş, baş ağrısı, egzama (bîrov), nasır, siğil (balûk), altına kaçırın çocuklar, korku oluşturan çocuklar, çocuğu olmayan kadınlar, sarılık olan çocuklar ve nazar (göz) değmesi ile cin çarpması gibi durumlar.

3.2. Bitkisel, hayvansal ve madensel emlerle yapılan tedaviler

İnsanoğlu, özellikle şehirleşmenin ve teknolojinin gelişmediği dönemlerde doğayla iç içe yaşamış ve karşılaştığı sorunlar ve hastalıklar için çözümleri doğada aramıştır. Küçük bir ağrı, çocuk sahibi olamama, sancı veya baş ve boyun ağrısı gibi durumlarda çareyi bitkiler, otlar, taşlar ve hayvanlar gibi doğal unsurlarda bulmuş; kırık-çıkıkçılara, türbelere ve şifalı sulara başvurmuştur. Diyarbakır yöresi sahip olduğu dağlar, ovalar ve iklim özelliklerinden dolayı zengin bir bitki örtüsüne sahiptir. Şifacıların hazırladıkları ilaçlar dağlarda ve nehir kıyılarında yetişen bitkilerden oluşmaktadır. Sarılık ve egzama gibi hastalıkların tedavisinde bölgenin hemen hemen her yerinde yetişen kantaron otu(botav), yörede üretimi fazla olan üzümünden yapılan pekmez kadın ve çocuk hastalıkları başta olmak üzere birçok hastalıkta, iltihaplanma ve mide hastalıklarında yabancı nane(pung) kullanılmaktadır. İnsanlar için kullanılan “hekim” terimi şifalı özelliklerinden, halk hekimliğindeki önemi ve çok faydalı olması nedeniyle bazı bitkiler için de kullanılmaktadır. Bölge halkı birçok hastalığın önlenmesi ve tedavisi için kullandıkları pekmez, kantaron otu (botav), sinirotu (pelçimhewêz) gibi bitkiler için “bu bitkiler iyi birer hekimdir.” der (Aslan, 2018: 30). Tedavi, ağırlıklı olarak sarımsak, soğan, zeytinyağı gibi bitkisel kökenli emlerle yapılmaktadır. Bunların dışında bazı tedaviler de yumurta, et gibi hayvansal kökenli emler ve tuz, sabun ve demir gibi madensel kökenli emlerle yapılabilmektedir.

3.3. Parpılama yoluyla yapılan tedaviler

Anadolu'nun değişik bölgelerinde bir sağaltma aracı olarak kullanılan ve hastanın vücudunu dağlama şeklinde yapılan bir uygulama olan parpılama, Diyarbakır ve çevresinde kadın şifacıların kullandığı yöntemler arasında bulunmaktadır. Parpılama ateş veya ateşte kızdırılmış bir nesnenin hastanın belirli organlarına değiştirilerek gerçekleştirilen bir tedavi tekniğidir (Belek, 1990: 97–98). Diyarbakır'da da dağlama olarak ifade edilen bu uygulama,

karın ağrısı ve şişkinliği olan kişilerin karın bölgesinin ateşte ısıtılan bir metal veya tahtanın değdirilmesi biçiminde yapılır. Daha çok çocukların karın ağrısı tedavisinde kullanılırken zaman zaman yetişkinler için de yapıldığı tespit edilmiştir. Çok dut yiyen çocukların karın ağrısı olduğunda büyük oranda bu uygulama yapılmaktadır.

4. Diyarbakır’da kadın şifacılar tarafından gerçekleştirilen halk hekimliği uygulamaları

Şifacılık tarihinde önemli bir yere sahip olan kadın şifacılar toplum oldukça değer verir. Yıllarca bulundukları çevreye şifa dağıtan bu kişilerin her birinin yaptığı işi sanatsal bir ritüele dönüştürdüğü tespit edilmiştir. Atalarından aldıkları iyileştirme pratiklerine deneyimlerini de ekleyerek sonraki kuşaklara aktarırlar. Dünyanın çeşitli yerlerinde olduğu gibi Diyarbakır’da da kadın şifacıların birçok hastalığı kendilerine ait yöntemlerle tedavi ettikleri tespit edilmiştir. Aşağıda, Diyarbakır ve ilçelerinde ocaklı ve pîrik adı verilen kadın şifacılar tarafından tedavi edilen hastalıklara ve tedavi uygulamalarına yer verilmiştir:

4.1. Doğum öncesi, esnası ve sonrası

İnsan doğasında neslini devam ettirme duygusu vardır. Bunu ancak çocuk sahibi olarak gerçekleştirilebilir. Çocuk sahibi olan bireyler için bu durum çoğu zaman bir gurur kaynağıyken çocuk sahibi olamayanlar için ise durum tam tersi bir hal alır. Erkeğin ve kadının toplum içerisindeki statüsü ve değeri çocuğunun olup olmaması durumuna göre belirlenir. Evli çiftler için çocuksuzluk, diğer Anadolu illerinde olduğu gibi Diyarbakır halkı tarafından da önemli bir problem olarak görülmüştür. Evliliğin ilk aylarından itibaren özellikle akrabalar, evli çiftlerden bebek beklentisi içinde olduklarını belirtirler. Evliliğin üzerinden kısa bir süre geçmiş olsa bile kadın hamile olmadığı takdirde, özellikle kadında bir problem olduğu düşünülür. Bu süre uzadığında kadın “kısırlık” eleştirisine tutulur. Toplumdan tamamen dışlanır, “hain veya kötü kadın olduğu için Allah ona evlat vermiyor”, “soyu kurumuş” ve “yarım kadın” gibi ithamlara maruz kalır. Toplum içerisinde acınacak bir pozisyona sokulur. Belirtilen bu durumlar erkek çocuk sahibi olmayan kadınlar için de gerçekleşir. Bu durum, boşanmalara ve kuma getirilmesine sebebiyet vermektedir. Toplum içerisinde bu sorunların kaynağı kadın görüldüğünden tedavilerin ve inanışların merkezinde de kadın vardır. Toplumsal baskı sebebiyle kadın, çocuk sahibi olmak için her yolu dener. Aynı zamanda aşağılanma ve üzerine kuma getirilme korkusu ve psikolojik baskılardan kurtulmak amacıyla kadın, çocuk sahibi olmak için birtakım çareler arar (Biçer, 1991: 1-2). Toplumda bir statü ve saygınlık kazanmada ve neslin devamını sağlamada doğum hem erkek hem de kadın için oldukça önemlidir. Bu yüzden çocuksuzluk toplum içerisinde hem erkek hem kadın için bir aşağılanma, küçümseme, bir eziklik nedenidir. Ancak erkek egemen bir toplum yapısına sahip olduğumuzdan genellikle kadınlar çocuksuzluğun sorumlusu olarak görülmektedir (Örnek, 2000: 132).

Bölge halkı çocuk sahibi olmak için modern tıp tedavilerin yanında başka yöntemler de dener. Çevrede adı sanı bilinen şeyh ve hocalara giderek muska yaptırırlar, türbelere giderler ve bitkisel-madensel ilaçlar kullanırlar. Pîrik olarak adlandırılan ve kadın doğum uzmanı olarak kabul edilen yaşlı kadınlara baş vururlar. Bu şifacıların bazılarının ellerinin şifalı olduğuna inanılır ve onlara kutsallık atfedilir:

Anneannemin elinin şifalı olduğunu herkes bilirdi. Elini sürdüğü hastalar şifa bulur, çocuğu olmayan kadınların çocuğu olurdu. Çocuğu olmayan kadınlar yanına gelirdi ve o da şifalı elleriyle onlara dokunurdu, bir süre sonra çocukları olurdu. Kendisine gayb âleminde taç indiği söylenirdi, bu kişilerin ellerinin şifalı olduğu ve ölüleri görebildik-leri ifade edilirdi. (KK4)

Kadının çocuğunun olmamasının sebeplerinin başında göbek düşmesi gelir. Çocuğu olmayan kadınların göbeğinin düştüğüne inanılır. Bu yüzden en çok başvurulana ve pîrikler tarafından gerçekleştirilen yöntemlerin başında göbek kaldırma yöntemi gelir. Bu yöntem, bazı yerlerde göbek kaldırma, karın kaldırma ve mide kaldırma şeklinde farklı adlandırılabilir da kullanılan yöntem aynıdır. Bu tedaviyi daha çok pîrik adı verilen kadın şifacılar yapar. Pîrikler göbeği düştüğü söylenen kadının karnını sıcak su ve sabunla yıkar ve göbeğini yuvarlar çeker. Bu uygulamayı üç defa yapar. Bazen sadece bu uygulama yapılırken bazen de bu uygulamayla birlikte bitkisel tedavi de uygulanır (Aslan, 2018: 60). Ergani’de kadının çocuk sahibi olmamasının sebebi olarak rahimin bozulması gösterilir. Bu yüzden köydeki pîriklere gidilip eğri olan rahim düzeltilir. Bu kadınlar, kasık ve göbek çekmenin yanı sıra yöreye özgü çeşitli uygulamalarla kısır kadınları tedavi etmeye çalışırlar. Bu şifacılar, bölgede oldukça çok bulunan ebeğümeci (tolik) kaynatıp kadının göbeğine bağlar ve kadını bu bitki suyunun buğusu üzerine oturturlar. Bu uygulamalar, dört gün devam eder (Akyol, 2013:13).

Pîrikler tarafından çocuğu olmayanlara yönelik yapılan bitkisel emlerle tedavi önemli yer tutmaktadır. Bitkilerle tedavi pîrikler tarafından yapıldığı gibi hasta kadınlara veya yakın akrabasına tarif edilerek de kendilerince de yapılması sağlanır. Şifacı tarafından en çok ebeğümeci otu (tolik), gülhatmi çiçeği (hîro çiçeği), badem, hakiki zeytinyağı, dut, soğan ve bunlarla yapılan karışımlar kullanılır.

Birçok uygulama yapılır, en önemlileri şunlardır: Ceviz içi ve badem havanda dövülüp krem haline getirildikten sonra balla karıştırılır, kadına yedirilir. Çam sakızı ile süt karışımı içilir. Taze toplanan ebeğümeci otu ve gülhatmi çiçeği küçük küçük doğranarak bir tencereye konulur ve suda kaynatılır. Bir leğene boşaltılan bu karışımın üzerine kadın oturur ve buharı ile tedavi edilir. Bir süre sonra eğer kan akarsa kadının hamile kalacağına inanılır. (KK5)

Pîrikler, çevrede bulunan bitkisel emlerden faydalanarak farklı karışımlar hazırlar ve farklı tedavi yöntemleri uygularlar. Şifalı olduğu kabul edilen bitkilerle kısırlık giderilmeye çalışılır. Birçok faydası olduğuna inanılan sarımsak, kadının rahmine konulur. Bu şekilde bir gece uyuması istenir, sabah olduğunda kadının ağzından sarımsağın kokusunun gelip gelmediğine bakılır. Ağzından sarımsak kokusu geliyorsa kadının kısır olduğuna inanılır.

Birçok faydasının yanında yumurtalıklardaki mikropları öldürdüğüne inanılan aslanpençesi otu, kaynatılıp içilir. Yine bölgede şifa kaynağı olarak kabul edilen ve birçok yemekte de kullanılan yarpuz (yabani nane, pung) ve hardal otu kaynatılır ve sabah akşam yemekten önce içilir. Bu karışımların belli bir süre tüketilmesi gerekir. Bunların nasıl kullanılacağı ne kadar kullanılacağı şifacılar tarafından hastaya anlatılır. Zencefil, karanfil, kara üzüm, sarı kök, nebat şekeri, çam sakızı havanda dövülür. Hamur şekline getirilen bu karışım sabah, öğle, akşam vakitlerinde karnın üstüne bırakılır. Hayız döneminde olan kadının karnının üstüne zeytinyağı ve üzüm bulamacı konulur. Bu karışım akşamdan sabaha kadar orada kalır ve işlem üç gün

boyunca yinelenir. Sabun, süt ve un karıştırılarak rahim ağzına konulur. Bu işlemlerle kısırlık giderilmeye çalışılır (Aslan, 2018: 62). Tedavilerde bölgede bulunan bitkilerin yoğun olarak kullanıldığı göze çarpmaktadır. Örneğin, üzüm Diyarbakır ve çevresinde bolca yetiştirilir. Tedavilerde üzümden yapılan pekmez ve bulamacın çok kullanıldığı görülür.

Çok tanelere sahip olan nar, bu özelliğiyle bereket ve üretkenliğin sembolü olarak değerlendirilir. Bu sebeple rahme konan narın, kadında üretkenliği sağlayacağına inanılır. Ezilerek sakız haline getirilen kara üzüm, bir tülbent üzerine serilerek yakı şeklinde gebe kalması için kadının beline sarılır. Ocaklı kadın/ebe, küçük bir nara ip bağlayarak çocuğu olması istenen kadının rahmine koyar (Sever, 2001: 98). Kaynak kişilerden Diyarbakır’da da buna benzer bir uygulama olduğunu öğreniyoruz. “Kadının çocuğunun olmamasının sebebi rahimde mikropların olmasıdır. Bu mikropları öldürmek için kadının rahmine nar suyu damlatılır.” (KK6).

Çocuğun cinsiyetinin ne olacağı anne, baba ve akrabaların en çok merak ettiği konulardan biridir. Soyun devamını sağlayacak olması, evin geçimine katkı sağlaması, ailenin gücüne güç katacağı ve mirasın erkeğe geçmesi gibi düşüncelerden dolayı ilk çocuğun erkek olması isteği hemen hemen her ailede vardır. Diğer yörelerde olduğu gibi Diyarbakır’da da doğacak çocuğun erkek olmasına çok önem verilir. Çocuğu olmayan kadınlar ve aileler için kullanılan “soyu kuru” ve “kör ocak” ithamları, erkek çocuğu olmayan aileler ve kadınlar için de kullanılır. “Ocağının, evini kapısı kapanmaması için en azından bir oğlu olsaydı.” vb. sözler kullanılır.

Muhafazakâr değerlere sahip olan bölgede, doğumdan önce cinsiyetin öğrenilmesi doğru görülmez ancak bununla ilgili bazı inanışlar ve uygulamalar da tespit edilmiştir. Uygulamalar genelde pîrikler tarafından yapılır. Şifacılar, ilk önce hamile kadının karnını el ile kontrol ederler. Karnın sağ tarafı kabarık ve şiş ise erkek çocuk olacağına aynı durum sol taraf için söz konusu ise kız çocuk olacağına inanılır. Kadının eline gelen et parçası salatalık gibi ince ve uzunsa çocuğun erkek, yuvarlak ise kız olacağına inanılır. Aynı zamanda annenin karnına bakılır; karın kısmı sivri görünümdeyse yine çocuğun erkek olacağı, top şeklindeyse kız olacağına inanılır. Yine el ile yapılan kontrolde çocuğun başı sol taraftaysa kız, sağ taraftaysa erkek olacağı inanılır.

Diyarbakır’da doğumun kolay olması için birçok inanış ve uygulama bulunmaktadır. Bu uygulamalar, Anadolu’nun birçok bölgesi ile benzerlik göstermektedir. Dinsel-büyüsel uygulamaların yanında farklı inanışlar da tespit edilmiştir. Diyarbakır merkezi ve köylerinde rahat bir doğum için hamile kadına okunmuş su, çay, süt ve sıcak pekmez içirilir, başında dua edilir, hamile kadın odanın içinde gezdirilir. Bazı yerlerde kadının kocasının ayakkabısına su konur ve kadına bu sudan içirilir. Doğumdan sonra doğumu gerçekleştiren şifacı kadına elbiselik, kumaş, lif, yama ve para gibi hediyeler verilir (Akyol, 2013: 15). Doğum esnasında diğer aile bireylerinin doğum kolay olsun diye Kur’an okumaları, anne adayına okunmuş su içirilmesi, Kastamonu İnebolu ilçesinde de uygulanmaktadır (Saygı, 2018: 98). Çocuğu olmayan kadınların şeyhe, hocaya ve ziyaret yerlerine götürülmesi, buralarda dua edilip muska yapılması gibi uygulamalara Ergani halk kültürü ile ilgili yapılan çalışmalarda da tespit edilmiştir (Akca, 2009:28-29). Hz. Meryem’in bir hurma ağacının altında doğum yaptığı inancından dolayı -diğer yörelerde olduğu gibi- Diyarbakır’da hamile kadın, eğer hurma yerse

doğumunun kolay geçeceğine inanılır. Aynı zamanda kutsallığından dolayı zembem suyunun içilmesinin de doğumun kolay geçmesine vesile olacağına inanılır. Bu inanışlardan dolayı şifacı kadın tarafından doğumdan önce kadına hurma yedirilir, zembem suyu içirilir. Yine şifacıların tavsiyeleri neticesinde doğumun kolay geçmesi için öncesinde kadın ziyaretlere, türbelere götürülür, doğum esnasında okunmuş su içirilir, Kur'an okunur, bol bol dua edilir.

Doğumu yaptıracak kişinin seçimi doğum yaklaştıkça yapılan hazırlıklar arasında başta gelir. Geleneksel kültürde bu kişi ebedir (Alp, 1964: 35–37). Son dönemlerde doğumun daha çok hastanelerde ve eğitilmiş kişiler tarafından yapıldığı belirlenmiştir. Yapılan araştırmada 2016 yılında dünyada gerçekleşen tüm canlı doğumların %78'inin ebe, hemşire veya doktor gibi alanında uzman, eğitimli kişiler aracılığıyla gerçekleştiği tespit edilmiştir. TNS 2018 verilerine göre Türkiye'de ise sağlık personeli aracılığıyla gerçekleşen doğumların oranı %99,2'dir. Türkiye'nin Doğu bölgesinde eğitimli sağlık personeli aracılığıyla gerçekleşme oranı %98,1 ile ülke ortalamasının çok az altındadır. Yine doğumun gerçekleştiği yer, herhangi bir sağlık kuruluşu ise doğumun da bir sağlık personeli tarafından gerçekleştirilme ihtimalini artırmaktadır. TNS 2018 verilerine göre Türkiye'de gerçekleşen doğumların %98,9'u ve 2019 Sağlık Bakanlığı verilerine göre %97, bir sağlık kuruluşunda meydana gelmektedir (Soysal, Özcan ve Akın, 2022: 7). Son dönemlerde Diyarbakır'da gerçekleştirilen doğumlarda hastane ve doktorların daha çok tercih edildiği tespit edilmiştir. Bununla beraber özellikler kırsal bölgelerde geleneksel yöntemlere de başvurulduğu görülmektedir. Buralarda doğum işini daha önce de bahsettiğimiz “pîrik” adı verilen kadın şifacılar yapmaktadır.

Pîrikler, doğumun zor olmasına neden olarak çoğu zaman bebeğin ters dönmesini gösterirler. Böyle durumlarda anne karnına zeytinyağıyla masaj yapılır, bebek düzeltildikten sonra doğum yaptırılır. Bu işlem sadece pîrikler tarafından yapılır. Çünkü bilmeyen birinin yapması çocuğun sağlığını tehlikeye atabilir. Normal doğumlarda da doğumdan önce mutlaka annenin karnı sıcak su, sabunla yıkanır ve masaj yapılır. Doğumdan sonra şifacılar çocuğun göbek bağı keser, pansuman yapar ve çocuğun ilk banyosunu yaptırır. Çocuğun sağlık kontrolü yine bu şifacılar tarafından yapılır. Gözlerine sürme çeker ve güzel gözlere sahip olması için bir tülbentle çocuğun gözlerini bağlarlar. Düzgün ve sağlam bir vücuda sahip olması için altı ay boyunca sıkı bir şekilde kundağa sararlar. Doğum sonrasında annenin sağlığına erken kavuşması ve sütünün bol olması için anneye bol bol pekmez içirilir, üzüm bulamacı yedirilir. Şifacılar, pekmez ve üzüm bulamacının kadının güç kazanmasında, ayağa çabuk kalkmasında ve doğum kaynaklı ağrıların kesilmesinde etkili olduğunu ifade ederler (KK10).

Doğum esnasında başka zorluklarla da karşılaşılabilir. Eğer doğumu yaptıran pîrikler değilse anne ve çocuk için tehlikeli sonuçlar ortaya çıkabilir. Normal doğum esnasında bebek şişman ise aşırı zorlanmadan ötürü kadının rahmi dışarı çıkabilir. Tam teşekküllü hastanelerin olmadığı dönemlerde bu hastalar ebe veya yaşça büyük kadınlar tarafından tedavi edilmeye çalışılır. Hasta uzanır ve her iki bacağını yukarıya doğru doğrultur. Daha sonra temiz bir bezle var gücüyle hekim kadın, içeriye doğru rahmi iter. Kadın bir saate yakın bacaklarını duvara dayar ve bekler. Aynı uygulama doğum esnasında zorlanan makat içinde geçerlidir. Dışarı çıkan bölüm içeriye doğru itilmelidir (Uman, 2023: 73).

Doğumdan sonra cinlerin hem çocuğa hem de anneye zarar verebileceğine inanışından dolayı şifacı kadın tarafından bazı uygulamalar önerilir. Bu öneriler doğrultusunda çocuğun ve kadının başucuna Kur'an-ı Kerim ve ekmek bırakılır. Kadın ve çocuk yalnız bırakılmaz, aile üyelerinden biri mutlaka gece gündüz onlarla birlikte kalır. Umay koruyucu iyesinin zıddı olan "Alkarısı" üremenin ve çoğalmanın düşmanı gibidir. Daha çok yeni doğum yapan lohusa kadınlara ve yeni doğan çocuklara musallat olurlar. Bu iyeler Albastı, Alkarısı, al, Albis, Almış gibi muhtelif adlarla anılır (Kalafat, 2006: 24-25). Diyarbakır yöresinde bu gibi isimlerle anılmasa bile cin (pirelk, pirebok,) inanışının bu iyelere oldukça benzediğini gösterir. Pîrikler tarafından yeni doğum yapmış kadınların ve yeni doğmuş çocukların yanında sürekli Kur'an-ı Kerim'den sureler okunması, yataklarının kenarına, altına, üzerlerine özellikle demir veya demirden yapılmış nesnelerin bulundurulması gibi uygulamaların yapılması tembih edilir (KK13).

Diyarbakır'da yeni doğan erkek çocukların sünnetlerinin geciktirilmesinin hastalıklara sebep olacağı düşünüldüğünden genelde doğumdan sonra bir hafta içerisinde sünnet yapılır. Erkek bebeklerin çıktıkları sancının sebepleri arasında sünnet edilmemeleri olduğu düşünülür. Bu çalışma esnasında görüştüğümüz bazı pîriklerin sünnet de yaptıkları tespit edilmiştir.

4.2. Çocuk hastalıkları

Kaynak kişilerin ifadesine göre Diyarbakır'da karnı şişen çocukların hemlikî adı verilen ve çocuklarda karın şişmesi ile belirti gösteren bir hastalığa yakalandıkları söylenir. Bu tür durumlarda ve karnı ağrıyan, sancısı olan bebeklerin karın bölgesi, pîrikler ya da ocaklı tarafından ısıtılan bir şiş ile dağlanır, bu işlemden sonra sancı biter. Çok dut yiyen çocukların karın ağrısı olduğunda da karın bölgesi dağlanır. Şifacılar tarafından tahta kaşık aracılığıyla çocuğun göbek çevresine ince bir çizgi şeklinde dağlama yapılır. Bu işlem konunun uzmanı olan pîrik adı verilen kadın şifacılar ya da bu işi iyi bilen diğer hekimler tarafından yapılmalı yoksa çocuğa zarar gelebilir (KK11).

Geceleri uyumayan, sürekli ağlayan çocukların sancısı ve gazı olduğu ifade edilirken bunun da gamruktan (yeni doğan çocukların yakalandığı bir tür tehlikeli hastalık) kaynaklandığı söylenir. Bu tür durumlarda çocuğun karın kısmı jilette çizilir, kirli kan akıtılır daha sonra pekmez ve tütün karıştırılarak çocuğun karnına sürülür. Aynı uygulama ayak topuklarına ve kulunçlara da uygulanır (KK7). Gamruk hastalığı, çocuklarda daha çok karın ağrısı ile ayak topuğunda meydana gelen kızarıklıkla ortaya çıkar. Bu hastalığın tedavisi için erkek çocuklar sünnet edilir. Kız çocuklar ise ayak topuğu, ense ve bacak çizilip kanatılır. Kanatılan yerin üzerine şap ve yumurta akı karışımı bağlanır. Bazı aylarda vücutta meydana gelen kaşıntılı alerjik şişliklerde Ergani'de şifacılar kulağın arkasını jilette çizer ve alınan kan bu alerjilere sürülür (Kasapoğlu, 2022: 101).

Öksüren çocukların tedavisi için de şifacı kadınlara gidilir. "Çocuklar horoz gibi öksürikle karışık hırıltılı bir ses çıkardığında "eli tılsımlı, ocaklı" bir kadına götürülür. Köpeğin yemek yediği kaba çocuğun boynu hafifçe yaslanır, bıçağın tersi çocuğun boynuna sürülerek, kesiyormuş gibi yapılır, amaç çocuğun korkması ve öksürüğün kaçmasını sağlamaktır." (Akca, 2013: 175).

Diyarbakır'da sarılık olan çocuklar tedavi için kadın ocaklılara ve hocalara götürülür. Kadın ocaklıların en çok kullandığı yöntemlerin başında kulak arkasındaki damar ile dilin altındaki ince damarın jiletle çizilerek kan akıtılması gelir. Bu işlem çarşamba günleri ve üç defa yapılır. Sarılık kesme işinde ocak almış kişiler bir tas suyun içine iki iğne koyup üzerine okur. Ocaklı suya okurken sarılık olan çocuğun suya bakmasını ister. Çocuk baktıkça sarılığı gözlerinden suya ve iğnelere geçer. Okutulmuş suyun içinde bulunan iğneler pas tutuncaya kadar evin bir yerinde saklanır. Çocuğun sarılığı geçince okutulmuş su ile paslanmış iğneler temiz bir toprağa gömülür (Umani, 2023: 76). Sarılık tedavisinde dinsel, büyüsel ve gerçekçi uygulamaların bir arada kullanıldığı görülmektedir. Vücudun bazı bölgelerindeki pis kanın atılması tedaviye gerçekçi bir nitelik kazandırırken uygulamanın üç çarşamba yapılması, paslanmış iğnelerin toprağa gömülmesi ve sarılık olan çocuğun suya baktırılması büyüsel bir nitelik kazandırır; suya okunması ise uygulamaya dinsel nitelik kazandırır.

Jiletle pis kanın akıtılması işlemi başka çocuk hastalıkları tedavisinde de kullanılır. “Diyarbakır'da boğmaca, öksürük tutması gibi birçok hastalıkta jilet (hırık) vurulur. Bu uygulama yaşlı kadınlar tarafından yapılır. Hastanın sırtına jiletle çizik atılarak hastanın ağrısı kesilmeye çalışılır, pis kanlar akıtılır. Çocuk gelişmediğinde jiletle vücudundaki bazı yerler çizilip, kanatılır.” (Kasapoğlu, 2022: 100).

Kadın şifacıların karın ağrısı çeken, sancısı olan çocuklar için önerdikleri bazı tedavi uygulamaları şunlardır: Rezene, anason ve çemen karışımı, anason ve ıhlamur çayı, karın bölgesine tütün ve pekmez karışımının sürülmesi, bölgede yetişen meyremhort bitkisi çayının içirilmesi, balmumunun karın bölgesine sürülmesi, acı yavşan otu çayının içirilmesi, havanda dövülen taze küçük balıkların göbeğe sürülmesi, zeytinyağı ile göbek ve sırt bölgesine masaj yapılması vb. (Aslan, 2018: 52).

Diyarbakır'da ishal ve aybasması hastalıklarının nedeni olarak çocukların geceleri yeni doğan hilal şeklinde “ay”ı görmeleri gösterilir. Bu türlü durumlarda çocuğun ağzı kokar, ateşi yükselir. Haram süt de çocuğun ishal olma sebebi olarak kabul edilir. Annenin hamile olduğu dönemde çocuğa emzirdiği süte, haram süt denir. Bu süt, karındaki çocuğun hakkıdır, başkasına verilmez, verilmeye devam edilirse çocuk ishal olur. Korku ve nazarın da ishale neden olduğuna inanılır. Bağırsağa giren korku, çocukta ishale neden olur; nazar ete değerse hastalık olur, kemiğe değerse çocuk ölür. Aybasmasına karşı ay hilal olduğunda tencerenin isi çocuğun alnına, boynuna, sağ koluna ve sol bacağına sürülür. Alın bölgesine artı (+) şeklinde, diğer yerlere yuvarlak şeklinde sürülür. İs sürme, dindar olarak bilinen yaşlı kadın şifacılar tarafından yapılır (Akca, 2009:169).

4.3. Bademcik şişmesi

Tonsilla adı da verilen bademcikler, boğazın her iki yanında bulunan lenfoid doku topluluklarıdır. Dışarıdan bakılınca dil arasında, yumuşak damağa uzanan iki zar kıvrımının arasındaki bademcikler görülür. Boğaz ağrısı, yüksek ateş, yutkunma güçlüğü ve halsizlik gibi belirtileri vardır (Brown, 1985: 72-73). Özellikle kış aylarında sık görülen ve yutkunurken ağrı yapan, baş ağrısı ve vücut ağrısına sebep olan bir hastalıktır.

Diyarbakır'da bademcik aloq olarak adlandırılmakta ve halk bu hastalığın tedavisi için şeyhlere, hocalara, ocaklara ve pîriklere gider. Belirtilen kişiler dışındaki kimseye tedavi yaptırılmaz. Yanlış bir işlem tehlikeli sonuçlar doğurabilir. Her şifacının kendine özgü bir tedavi yöntemi vardır. Tedavilerinin ortak noktası şişen bademciklerdeki iltihabın bir araç vasıtasıyla patlatılması ve içindeki iltihabın dışarı atılmasıdır. Kadın şifacılar şişen ve iltihap toplayan bademcikleri parmakları veya tahta kaşık aracılığıyla patlatır ve içindeki iltihabı dışarı atar. Bu işlem yapıldıktan sonra dış taraftan boğaz bölgesine kayısı ezmesi bırakılıp bezle bağlanır (KK8). Ocaklı kadın, bademcik tedavisi için kazan karasını boynun altına sürer (KK12).

4.4. Boyun ağrıları

Diyarbakır'da halk arasında boyun ağrısı için ikiz sahibi olan kadınların ellerinin şifalı olduğuna inanılır. Bu kişiler her ne kadar sadece boyun ağrılarının tedavisini yapsalar da onlar da bir şifacı kadın olarak kabul edilebilir. Bu kişilerin eteklerini hastanın boyun bölgesine sürmeleri veya elleri ile masaj yapmaları ile hastaların şifa bulacağına inanılır.

Boyun ağrısı çekenler için ikizlerin romatizması boyunlarına geçmiş denilir. Bu sebeple hasta kişiler tedavi için ikiz sahibi bir kadının yanına gider. Bu kişilerin elleri, dirsekleri ve elbiseleri şifalıdır. İkiz sahibi anne besmele ile eteğini hastanın boynuna sürer ve elleri ile hastanın boynunu sağa sola çevirir. Bu işlem üç defa yapılır (KK6). Diğer bir uygulama ise ikiz sahibi annenin elleri ile ağrı olan bölgeye masaj yapmasıdır (KK3). Ağrı olan yere ikiz sahibi anne dirseğini koyarak birkaç kez bastırır ve bu şekilde ağrı geçer (KK12).

4.5. Egzama (bîrov), sedef

Kronik bir hastalık olan egzama, ciltte pullu, yamalı kızarıklık kendini gösterir ve oluştuğu bölgede yanma ve kaşıntı ortaya çıkar. Sedef hastalığı ile de karıştırılan egzamanın tedavisinde kadın şifacılar, en çok tercih edilen sağlatıcıların başında gelir. Hastalığın tedavisi için kadın şifacıların modern tıptan daha fazla tercih edildiğini söyleyebiliriz. Egzamanın birden çok türü olduğundan her şifacı, farklı bir egzamayı tedavi eder. Şifacıya gidildiğinde şifacı egzamayı inceler, tedavi ettiği tür değilse hastayı bölgede bu türü tedavi eden başka şifacıya gönderir.

Egzama çeşidinde kadın şifacılar, hastaya tedavinin üç çarşamba üst üste yapılması gerektiğini ifade eder. Her şifacının kendine has yöntemi vardır. Egzama nedeni olarak stres, ruhsal sıkıntılar, hastanın alerjik olduğu maddeleri soluması, sıcak, soğuk gösterilebilir. Kadın şifacıların egzama tedavisi için uyguladığı asıl tedavi, şifalı olduğuna inanılan tükürüğüdür. Hastanın kulak arkası kesilir, kan biraz akıtıldıktan sonra temizlenir ve şifacı oraya tükürüğünü sürer (KK7). Şifacı egzama olan bölgeyi kalemle daire içine alır ve okunmuş sarımsak ve kına karıştırılarak yaraya sürer (KK11). Kaplumbağa kanının şırıngayla çekilerek yaraya sürülmesi başka bir tedavi uygulamasıdır. Bu işlemlerin iki veya üç çarşamba yapılması tedavinin başarıya ulaşması için oldukça önemlidir (KK8).

Sedef hastalığına yakalananlar kadın ocaklıya gider. Ocaklı, hastanın kulak memesini jiletle dualar eşliğinde keser. Hastadan alınan demir para ile kulaktan alınan kan, sedefli bölgeye sürülür. Bu işleme üç çarşamba devam edilir. Sedefin erkek ve dişisi olduğu söylenir. Üç çarşamba uygulanan tedavi sonrası sedef iyileşmezse bu kez tedaviyi farklı kişiye yaptırılır. Örneğin; daha önce kesme işlemini yapan erkek ise bu kez aynı işlem kadın tarafından yapı-

lır (Uçak, 2007: 103). Egzama ve sedef hastalığının tedavisi için kadın şifacıların daha çok büyüsel halk hekimliği uygulamaları yaptıkları tespit edilmiştir. Diyarbakır'da halk modern tıpta bu hastalıkların çaresini bulamadıklarını ancak kadın şifacıların yanında ve inanç çerçevesinde çözüm bulduklarını ifade etmişler.

4.6. Kırık-çıkık-incinme-burkulma

Diyarbakır çevresinde genelde erkek kırık-çıkıkçılar vardır. Ancak bazı yörelerde kadın kırık-çıkıkçılar da bulunmaktadır. Kadın şifacılar, öncelikle kırık-çıkık veya incinme olan bölgeyi sıcak su ve sabunla masaj yaparak yıkarlar. Yaralı bölge kontrol edilir, çıkık varsa öncelikle yerine yerleştirilir ve iki tahta aracılığıyla sabitlenir. Çiğ yumurta sarısı, kadın şifacıların tedavi malzemesi olarak en çok kullandıkları malzemedir. Bazı kadın şifacıların uyguladıkları tedavi yöntemleri aşağıda belirtilmiştir:

Yumurta sarısı kırık-çıkık olduğu düşünülen bölge üzerine dökülür, yumurta sarısının dağıldığı yerde çıkık olduğu tespit edilir. Kırık-çıkık yer, sıcak su ve sabunla yıkanır. Daha sonra üstüne yumurta sarısı sürülerek bezle bağlanır (KK2). Tuz ile karıştırılan yumurta sarısı kırık olan yere sürülür (KK4). Çiğ yumurta sarısı, saf zeytinyağı, un ve tuz karıştırılarak hamur kıvamına getirilir ve kırık kolun üzerine bezle sarılır. On ya da on beş gün kadar bu şekilde kalır (KK5). Şirêz ve yumurta sarısı kırık, çıkık olan bölgeye sürülür, bölge iki tahtayla sabitlendikten sonra bağlanır (KK9). Yumurta sarısı, tuz ve un karıştırılıp burkulma ve incinme olan bölgeye sürüldükten sonra bir bezle bağlanır. Taze kırmızı et iyice ezildikten sonra dört kat yapılarak incinme olan bölgeye bir bezle bağlanır ve bu şekilde üç gün boyunca beklenir (KK10). Düşme sonucu kırık, çıkık veya burkulma olan kişinin ailesi koyun ya da keçi keserler. Keçinin eti yoksullara dağıtılır, derisi şifacı kadın tarafından yaralı bölgeye sarılır (KK7).

4.7. Kulunç (Kolinç) Ağrısı

Halk arasında daha çok omuz başlarından aşağıya doğru meydana gelen ağrılara, kulunç denir. Bu ağrılar hasta için oldukça yıpratıcı olup hastanın günlük yaşantısını olumsuz etkiler ve iş gücü kaybına sebep olur. Bu ağrıyı çeken hastalar, çözüm yolu bulmak için hem modern tıptan hem de halk hekimlerinden faydalanma yoluna giderler. Bu amaçla kadın şifacılar da en çok gidilen kişiler olarak göze çarpmaktadır.

Hastalığın tedavisi için fiziksel tedavi ve hacamat gibi uygulamalar yapıldığı gibi elinin şifalı olduğuna inanılan kadın şifacılar tarafından kulunç bölgesine elin sürülmesi gibi uygulamalar da yapılmaktadır. Kulunç tedavisinde eli şifalı olan kadın şifacı, bu özelliğini bir köpeğin ölü bir köpeğin etini yediğini görmesi ile kazandığını ifade etmiş. Bu olaydan sonra eller şifalı olma özelliğini kazanır ve şifacı kadın ellerini hastanın kuluncuna sürmesi ile hasta şifa bulur (Aslan, 2018: 152).

4.8. Sarılık

En sık görülen karaciğer hastalıklarından biri olan sarılık hastalığının belirtileri göz akında ve yüzde sararmadır. Sarılığın Anadolu'da daha çok üç farklı türü görülmektedir: Bunlardan birincisi yeni doğan bebeklerde görülen sarılıktır ki normal doğumlarda üç veya yedi

gün içinde görülen, bir hafta kadar süren ve sonradan kendiliğinden geçen sarılıktır. İkincisi ise kara sarılıktır. Bu da hastalığın uzun sürmesi durumunda hastayı bitkinleştirir. Hastanın gözleri ve idrarı koyu sarı, cildi kara sarı bir renk alır. Üçüncüsü ise çocuk ve yetişkinlerde görülen sarılıktır (Bayat, 1987:49). Diyarbakır’da da bu üç çeşit sarılığın aynı şekilde görüldüğü araştırmamız neticesinde tespit edilmiştir.

Halk arasında hasta kişinin ensesine fark ettirmeden ve aniden bir tokat atılması ile sarılığın geçeceğine inanılır. Bu yöntem şoka sokma yoluyla tedavi esasına dayanmaktadır. Diğer tedavi uygulamaları ise uzun süre balıklara bakma, bölgede bulunan şifalı suları içme ve bu sularla yıkanma, çevrede bulunan türbe ve ziyaretlere gitme olarak sıralanabilir. Nohut, mercimek gibi baklagillerin fazla kullanılması sarılık sebebi olarak gösterilir (Barnas, 2013: 104). Diyarbakır’da halk sarılık tedavisi için kadın şifacıların yanı sıra erkek hekimlere, hocalara ve şifalı sulara gider. Kadın şifacıların kendine has tedavi uygulamaları vardır. Sıcak hastaları Diyarbakır’da bulunan şifalı sulara da yönlendirirler. Hani ilçesinde “Ankaris Şifalı Suyu” (Demirok, 2014: 122) ve Silvan ilçesinde “Erkenis Şifalı Suyu” (Aslan, 2018: 96), Ergani ilçesinde “Sultan Pınarı” adı verilen ve “Sarılık Çeşmesi” (Uçak, 2007: 98) olarak da bilinen şifalı sulara gönderilirler. Hastalar bu şifalı sulardan içip yıkanır. Sarılık olan kişiler genelde bu sulara üç defa giderler, bazı yerlerde üç cuma olması gerekmektedir. Bu şifalı sular bidonlara doldurularak eve getirilir aynı şekilde evde de kullanılır. Ancak suyun bulunduğu yerlerde suyu kullanmanın daha yararlı olacağı ifade edilir. Buradaki soğuk sulara atlamak ile vücutta meydana gelen ürperti ve şok hali ile hastalığın dışarı atıldığına inanılır.

Kadın şifacıların kullandığı yöntemlerin başında dilaltındaki ince damar ile kulak arkasındaki damarın jiletle çizilerek kan akıtılması gelir. (Aslan, 2018: 95). Şifacı kadın sarılık olan kişinin dilinin altından bir parça keserek kirli kanı dışarı akıtır (KK1). Ergani’de sarılık hastalığı kadın şifacılar tarafından gerçekleştirilen farklı uygulamalarla tedavi edilir. Ergani’de sarılık tedavisini yapan sarılık ocakları vardır. Sarılık olanlar bu ocaklara götürülür. Sarılık hastalığını tedavi eden farklı ocaklı vardır ve bunların farklı tedavi uygulamaları vardır. Ortaağaç köyünde oturan ocaklı, dilin altındaki damarı jiletle keserek bir miktar kan akıtır. Başka bir ocaklı ise sarılık olan kişiyi konuşturur ve aniden tokat atmak suretiyle tedaviyi gerçekleştirir. Üçüncü uygulama ise elmacık kemiğinin üstü ile kulak arkası jiletle çarpı (x) işareti şeklinde kesilerek kan akıtılması suretiyle yapılır (Uçak, 2007: 98).

4.9. Siğil (Balûk-Belalûk)

Diyarbakır yöresinde halk arasında daha çok eller ve ayak parmakları çevresinde görülen siğiller, genelde zararsız olarak bilinir. Siğil çıkma sebebi olarak da kurbağalara zarar verme, dokunma, onlarla oynama kabul edilir. Siğiller, zamanla yer değiştirerek vücudun başka bir yerine geçebilir. Bitkisel, madensel emlerle de tedavi yapılır ancak bunun için genel olarak dinî-büyüsel yöntemler kullanılmaktadır. Diyarbakır’da balûk ve belalûk olarak adlandırılan siğili tedavi eden erkek ve kadın ocaklar bulunur. Her ocağın kendine ait bir yöntemi vardır.

Ellerdeki siğillerin geçmesi için bir hayvanın dalağı ve bir avuç arpa alınarak eli tılsımlı kadının yanına gidilir. Şifacı/ocaklı kadın eline aldığı bu arpaların üstüne okur. Okuması

bittikten sonra bu arpaları birer birer dalağa batırır ve hastaya geri verir. Hasta bu dalağı ya hiç kullanılmamış, işlenmemiş bir kuyuya atar ya da çimenli bir yere gömer. İşlem bittikten sonra arkasına bakmadan yoluna devam eder. Siğillerin geçmesi dalağın çürütmesine bağlıdır, dalak çürüdükçe siğiller de onunla beraber iyileşir (Akca, 2009:173).

Siğili olanlar, kadın şifacının yanına gelirken vücudundaki siğil adedi kadar arpa tanesi ve bir yumurta getirir. Ocaklı arpa tanelerinin her iki ucunu makasla keser ve dua okur. Ocaklı bu arpa tanelerini yumurtanın içine koyup sahibine geri verir. Siğili olan kişi yumurtayı zaman kaybetmeden çabuk bozulacak bir yere bırakır veya toprağa gömer. Siğillerin çabuk geçmesi yumurtanın bozulma süresine göre değişir (KK9).

Kadın şifacılar siğil tedavisinde kara diken kullanır. Vücutta çıkan siğil sayısı kadar kara diken, şifacıya götürülür. Şifacı bu kara dikenlerin üstünde dua okur. Bunları yeni kesilmiş kurbanlık koyunun ciğerinin kanına buluşturduktan sonra dua ile teker teker ciğere batırır. Siğili olan kişi, bu ciğeri toprağa gömer. Dikenler orada çürüyünce siğiller de kaybolur (KK5).

Şifacı kadının kullandığı bir başka yöntem ise domatese okunmuş kına sürüldükten sonra siğillere sürülmesidir. Egzama da olduğu gibi siğil tedavisi çarşamba günleri ve en az üç defa yapılmaktadır. Siğiller üçüncü çarşambadan sonra kaybolur (KK6).

Kadın şifacıların egzama tedavisinde olduğu gibi siğil tedavisinde de şifalı olduğuna inanılan tükürüğünü kullanır. “Kalemle siğilin etrafını çizer dua eder ve hekim kadın tükürüğünü sürer.” (Uman, 2024: 46).

4.10. Diğer hastalıklar

Halk arasında mantar enfeksiyonuna verilen ad olarak da bilinen temre hastalığı, ciltte pembemsi ve kırmızı halkalar şeklinde ortaya çıkmaktadır. Kadın şifacıların bu hastalığın tedavisi için farklı hekimlik uygulamaları bulunmaktadır. Hani’de eli şifalı olduğuna inanılan ocaklı kadınlara başvurulur. Ocaklı kadın, yüz ve el bölgesinde bulunan temre için bir iğneyi tükürükle ıslatıp temrenin etrafında yedi defa döndürür. Hekim, uygulamayı üç çarşamba üst üste tekrar eder. Bir diğer uygulama ise temre olan yer dıştan içe doğru daire şeklinde çizilen hastalıklı bölgeye Zuhurf suresinin 79. ayeti yedi gün, yedi defa okunup üflenir ve buna yedi gün, yedi defa devam edilir (Demirok, 2014: 125). Ergani’de halk, temrenin tedavisi için kadın şifacı bulunmaktadır ve bu şifacı temrenin üstüne tükürüğünü sürdükten sonra etrafını kalemle çizer ve dua okur (Akca, 2009: 131).

Diyarbakır’da bazı hastalıkların tedavisi için amcasının oğlu ile evlenmiş olan, ikiz çocuğu olan ve hiç erkek kardeşi olmayan kadınların elleri, sütleri, etekleri, yazmaları ve saçlarının şifalı olduğuna inanılır. Bu kişiler de bazı hastalıkların tedavisini yaptıkları için şifacı olarak kabul edilebilir. Arpacık (Bûkêk) için amcası oğlu ile evli kadının sütü gözün içine damlatılır. Ayrıca bu kadın, arpacık olan yere saçından bir tutam sürer ve şöyle der: “Ben akılsızdım amcamın oğlu ile evlendim sen de akılsız mıydın burada çıktın.” İkiz doğuran kadının saçı göz kapağına sürülür. Bu işlemler birkaç kez tekrarlanır (Uman, 2023: 68). Amcasının oğlu ile evlenmiş olan kadının etek ya da yazmasının göze sürülmesinin bir göz hastalığı olan gelincik için şifalı olduğuna inanılır (Aslan, 2018: 82).

Deride şişlik, ağrı, kızarıklık ve ısı artışı ile kendini gösteren ve daha çok bacaklarda ortaya çıkan yılanlık hastalığının, dişi ve erkek olmak üzere iki türünün olduğu söylenir. Halk arasında dişisi için kadın şifacıya, erkek için de erkek şifacıya gidilmesi gerektiğine inanılır. Çermik ilçesinde kadın şifacı da bu yaraya okumaktadır. Şifacı tedavi için “El benden şifa Allah’tan” diyerek elini yaraya sürer, sonra dua okur (Karakaş, 2020: 161).

Ay düşme (hîv ketın) hastalığı, ay dolunay halindeyken bazı kişilerde ağzın kokması, baş dönmesi, göz kapanması, mide bulantısı ve kusma şeklinde ortaya çıkan bir hastalıktır. Bu hastalığın tedavisi için ay ışığı altına bırakılan suyla yıkanılması ve ayakaltı, alın, avuç içine is sürülmesi gibi yöntemler kullanıldığı gibi hasta kişinin alına hiç erkek kardeşi olmayan bir kadının is ile t harfi şeklini yapması gibi yöntemler de kullanılır (Uman, 2023: 83).

Öksürük, boğmaca ve diğer birçok hastalığın tedavisi için genellikle yaşlı şifacı kadınlar, hastanın sırt kısmına jilet vururlar. Buralarda birikmiş olan kirli kan alındıktan sonra yara temizlenip bağlanır (Akca, 2009: 109). Yanık tedavisi için de kadın şifacıya gidilir. Şifacı yumurtayı ocağa koyup pişirirken çıkan yağı soğuttuktan sonra yaraya sürer. İki gün yapılan bu işlemten sonra yara izinin kalmadığı tespit edilmiştir (Özdamar, 2019: 122). Araştırma ve yerinde gözleme dayanan bu veriler, halk hekimliğinin modern tıptaki gelişmelere rağmen güncelliğini devam ettirdiği yönündedir.

Sonuç

Diyarbakır yöresinde, Anadolu genelinde de gözlemlenen halk hekimliğinin; bitki ve hayvansal maddelerden ilaçlar yapma, muska yaptırma, türbe ve ziyaretlere gitme, bir ocaklıya başvurma gibi tedavi uygulamaları görülmektedir. Bölge halkı, basit hastalıklarda tıbbi tedaviden önce; ciddi hastalıklardaysa tıbbi tedaviden sonuç alınmadığında son çare olarak halk hekimlerine başvurabilmektedir. Halk, Diyarbakır’da bulunan modern sağlık kuruluşlarına başvuruyorsa da hastalıkları, sorunları kendi geleneksel yöntemleri ile çözmeyi tercih etmektedirler. Bu sorunları çözmede, hastalıkları sağaltmada kadın şifacılar, önemli bir yer tutmaktadır. Büyük çoğunluğu deneme-yanılma yöntemiyle öğrenilen ve zamanla üstüne konularak geliştirilen bu tedavi ve yöntemler, sözlü kültürel bellek yoluyla günümüze taşınmıştır. Diyarbakır’da “pîrik”, “kocakarı” ve “ocak (ucağ)” olarak adlandırılan bu şifacılar, aslında kendilerine özgü tedavi uygulamaları bulunan birer halk hekimidirler. Geçmişten gelen bilginin üstüne deneyimlerini de ekleyerek hekimlik uygulamalarında aşama kaydetmişlerdir. Topluma faydalı olma ve Allah rızasını kazanma dışında maddi bir beklentileri olmayan bu şifacılar, halkın teveccühünü kazanmışlar.

Halk hekimliğinde tecrübe kazanmış ve genelde yaşlı olan bu kadın şifacıların, hemen her hastalık için geliştirdikleri tedavi yöntemleri bulunmaktadır. Şifacı kadınlar, özellikle kadın hastalıkları, kısırlık, doğum ve yeni doğan çocukla ilgili tedavi ve işlemlerde oldukça aktif rol üstlenirler. Çocuğu olmayan kadınlar, anneleri ya da kaynanaları tarafında daha önceden yaptıkları tedavilerde başarılı olduğuna inandıkları kadın şifacılara götürülmektedir. Şifacılar, hem kısırlık tedavisini hem de doğum işlemlerini yaparlar. Anadolu’da

ebeler tarafından yapılan doğum ve doğumla ilgili tüm işleri, Diyarbakır'da pîrikler üstlenmektedir. Bu kadın şifacılar, aynı zamanda hastanın vücudunu dağlama şeklinde yapılan bir sağaltma olan parpılama yöntemini kullanarak bazı çocuk hastalıklarında çocukların karın bölgesini dağlarlar. Sarılık, bademcik, siğil, egzama, kulunç ağrısı, boyun ağrısı, kırık-çıkık, nazar, cin çarpması gibi birçok hastalığın tedavisini gerçekleştiren bu kadınların ellerinin şifalı olduğuna inanılır.

Diyarbakır kırsalında, halk hekimi niteliğindeki kadın şifacılar, kent merkezine kıyasla daha sık rastlanmaktadır. Bu şifacılar, bölgenin iklimsel özellikleri sayesinde, zengin bitki örtüsüne sahip dağlık alanlardan topladıkları ot ve bitkilerle tedavi uygulamaktadır. Tedavi yöntemleri çoğunlukla sarımsak, soğan, zeytinyağı gibi bitkisel; yumurta, et gibi hayvansal; tuz, sabun, demir gibi madensel kökenli maddelere dayanmaktadır. Uygulamalar, dua ve ayet okumaları gibi dinsel öğeler ile nazar, cin çarpması, sarılık gibi durumlara yönelik büyüsel nitelikli ritüelleri bir arada içermektedir. Bu tedavi biçimleri dinsel inançlarla harmanlanmış geleneksel halk hekimliği pratikleri olarak öne çıkmaktadır.

Kadın ocaklar, son yıllarda sayıları gittikçe azalmakla birlikte, hastalıkların tedavisinde başvuru ve ailesinden aldığı geleneği devam ettiren halk hekimleridir. Soyundan aldığı yetki, bilgi ve tecrübe ile geleneği devam ettiren ve “ucağ” olarak da adlandırılan bu şifacılar, birçok hastalığı tedavi etmektedirler. Peygamber soyundan gelmenin, ocaklı olmada ve ellerin şifalı olmasında etkisi vardır. Yörede birçok hastalığı tedavi eden ocaklılara göre, hastanın ocaklı eliyle iyileşeceğine yönelik inanç oldukça önemlidir. Hasta tedavi uygulamalarının olumlu sonuç verebileceğine ait bir inanca sahip değilse bir fayda görme-yeceğine inanılır. Hastanın kutsal ve mutlak güç olarak kabul edilen değerlerin iyileştirici gücüne yönelik psikolojisi, iyileşmenin temel koşulu olarak kabul edilir. Şifacıların tedavi uygulamaları esnasında Kur'an-ı Kerim'den ayetler okuması, dua edilmesi ve tekerleme gibi sözlerin söylenmesi toplumun inanç yapısının halk hekimliği uygulamalarının şekillenmesinde de önemli bir rol oynadığının göstergesidir.

Hastalıkların tedavisinde kadın şifacıların tercih edilmesinde temel etken, bazı hastalıklarda modern tıbbın insan ihtiyacını karşılamadaki yetersizliği düşüncesinden kaynaklanmaktadır. Doktorlar tarafından “ömrü az kaldı, artık yapacak bir şey yok” denilerek eve gönderilen bazı hastaların, halk hekimliği uygulamaları sonucunda şifa bulmaları ve bunun halk arasında sürekli dillendirilmesinin, halkın kadın şifacılar olan yönelimini artırdığı gözlemlenmiştir. Bununla beraber eğitimsizlik, ekonomik nedenler, daha önceki bazı uygulamaların olumlu netice vermesi gibi nedenler de kadın şifacılar başvurma nedenleri arasında gösterilebilir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Çalışma Dicle Üniversitesi Rektörlüğü Sosyal ve Beşeri Bilimler Etik Kurulu Başkanlığının 09/09/2024-770761 tarih ve sayılı izni ile gerçekleştirilmiştir.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

Ethics committee approval: The study was carried out with the permission of Dicle University Rectorate Social and Human Sciences Ethics Committee dated 09/09/2024-770761.

Support sstatement (Optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article

Kaynakça

- Acıpayamlı, O. (1978). *Halkbilim terimleri sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Acıpayamlı, O. (1989). *Türkiye folklorunda halk hekimliğinin morfolojik ve fonksiyonel yönden incelenmesi*, Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri, 13-25 Kasım, Milli Folklor Araştırması Dairesi Yay.
- Akca, G. (2009). *Dişarbakır ili Ergani ilçesi halk kültürü araştırması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Akyol, E. (2013). *Dişarbakır merkez ve köylerdeki halk inanışları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Alp, M. (1964). Eski İstanbul'da loğusalık şerbeti. *Türk Folklor Araştırması*, (9), 183.
- Artun, E. (2005). *Türk halkbilimi*. Kitabevi.
- Aslan, M.Y. (2018). *Silvan (Dişarbakır)'da halk hekimliği* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Asil, E. (1989). *Halk hekimliği ve eczacılığı araştırmalarında metodoloji*. Halk Hekimliği Sempozyum Bildirileri, 33-38. Kültür Bakanlığı MİFAD.
- Barnas, R. (2013). *Silvan*. Pak.
- Bayat, A.H. (1987). *Halk tıbbında özellikle Anadolu'da sarılık hastalığı ve tedavisi*. III. Milletlerarası Türk Folklor Kongresi Bildirileri, Gelenek, Görenek, İnançlar, C. IV, s. 49, Ankara.
- Bayat, F. (2006). *Ana hatlarıyla Türk şamanlığı*. Ötüken.
- Bayat, F. (2020). *Türk kültüründe kadın şaman*. Ötüken.
- Baysal, S. (2023). Salgın hastalıklarla dinî başa çıkmada geleneksel tedavi sistemlerinin yeri ve önemi. *Tam Akademi Dergisi*, 2(2), 194-211. <https://doi.org/10.58239/Tamde.2023.04.003.x>
- Belek, İ. (1990). *Yaşayan geleneksel sağlık uygulamaları içinde ilkel bilinç yapılanmalarının*

irdelenmesi [Yayınlanmamış Uzmanlık Tezi] Hacettepe Üniversitesi Tıp Fakültesi.

- Biçer, M. (1991). *Eskişehir ilinde doğumla ilgili adet ve inançlar, Türk halk kültüründen derlemeler*. Halk Kültürü Araştırma Dairesi
- Boratav, P. N. (1994). *100 soruda Türk folkloru*. Gerçek.
- Brown, J.A.C. (1985). *Tıp ve sağlık ansiklopedisi*. Remzi.
- Demirhan Erdemir, A. (1985). Halk hekimliğinin tanımı, tarihi gelişimi ve özellikleri, *Tıp Dünyası Dergisi*, 58(6), 191-205.
- Demirok, R. (2014). *Hani ve çevresi halk inanışlarının dinler tarihi açısından değerlendirilmesi*. [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnan, A. (2017). Tarihte ve bugün şamanizm, materyaller ve araştırmalar. Türk Tarih Kurumu
- Kalafat, Y. (2006). *Balkanlardan ulu Türkistan'a Türk halk inançları V-VI*. Berikan.
- Kaplan, M. (2015). Geleneksel tedavi pratikleri ve uygulayıcıları: "Kadın Şifacılar", *Millî Folklor*, 14(108), 188-196.
- Karakaş, R. (2020). *Güneydoğu halk inanışları (Dicle Bölümü) Gezi*.
- Kasapoğlu, S. (2022). *Dün ve bugün geleneksel tıpta fasd (damardan kan alma), çizme ve sarı su çıkarma tedavisi* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Medipol Üniversitesi Sağlık Bilimleri Enstitüsü.
- O'Connor, B. B. and Hufford, D. J. (2001). Understanding folk medicine, Healing Logics-Culture and Medicine in Modern Healty Blief Systems, Erika Brady (Edt.) (pp.15-35), Utah State University Press.
- Örnek, S.V. (2000). *Türk halk bilimi*. Kültür Bakanlığı.
- Özcan Güler, D. (2022). Geleneksel Kültürden Modern Uygulamalara: Şifacı Kadınlar. *Folklor Akademi Dergisi*, 5(2), 327-336. <https://doi.org/10.55666/folklor.1116632>
- Özdamar, M. (2019). *Diyarbakır halk hekimliği ve kültürümüzdeki yeri* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Saygı, E. (2018). *İnebolu halk kültüründe halk hekimliği* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Sever, M. (2001). *Mersin ve yakın çevresinde halk inançları ve halk hekimliği* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Soysal, G., Özcan, C. ve Akın, A. (2022). Dünyada ve Türkiye’de kadın, anne ve çocuk sağlığının güncel durumu. *Sağlık ve Toplum*, 32(1), 3-13.
- Tözün M. ve Sözmen M.K. (2014). Halk sağlığının tarihsel gelişimi ve temel kavramları. *Smyrna Tıp Dergisi*, 58-59.
- Uman, T. (2023). *Diyarbakır merkez ve çevresi (ilçeleri) halk hekimliği* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Batman Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Uçak, S. (2007). *Ergani’de eski Türk inançlarının izleri ve halk hekimliği* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Ülger, Z. (2012). *Aydın (merkez) ve çevresinde halk hekimliği* [Yayınlanmamış yüksek lisans tezi] Adnan Menderes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sözlü Kaynaklar

Kaynak Kişi	Adı Soyadı	Doğum Yeri	Yaşı	Eğitim Durumu	Mesleği
KK.1	A. T.	Ergani	60	Okuryazar değil	Ev Hanımı
KK.2	A. U.	Diyarbakır Merkez	75	Okuryazar değil	Ev Hanımı
KK.3	C. M.	Diyarbakır Merkez	68	İlkokul Mezunu	Ev Hanımı
KK.4	E. K.	Diyarbakır Merkez	52	Okuryazar değil	Ev Hanımı
KK.5	E. S.	Bismil	63	İlkokul Terk	Ev Hanımı
KK.6	G. G.	Silvan	62	Okuryazar değil	Ev Hanımı
KK.7	H. Ak.	Silvan	79	Ortaokul Mezunu	Ev Hanımı
KK.8	H. Ay.	Silvan	71	Okuryazar değil	Ev Hanımı
KK.9	L. A.	Dicle	64	Okuryazar değil	Ev Hanımı
KK.10	M. A.	Çermik	72	Okuryazar	Ev Hanımı
KK.11	N. B.	Lice	59	İlkokul Mezunu	Ev Hanımı
KK.12	Ş. B.	Hazro	64	Okuryazar değil	Ev Hanımı
KK.13	Z. Ç.	Diyarbakır Merkez	54	İlkokul Mezunu	Ev Hanımı



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Selcen Ergun'un *Kar ve Ayı* Filminde Ayı Etrafındaki Bazı İnanmalar

Certain Beliefs About the Bear in Selcen Ergun's Movie *Sow and the Bear*

Berk Yılmaz*

Öz

İslamiyet öncesi Türk inanişında doğa önemli bir yer tutmakta, etrafında bir tabiat kültü meydana getirmektedir. Doğanın bir parçası olan; sular, ormanlar, ağaçlar ve hayvanlar da kült kabul edilmektedir. Türk boyları arasında ayıya karşı saygı ve korku hisleri beslenmekte; bu hayvanın, insanın atası olduğuna ve içinde kutsal bir varlık taşıdığına dair inanışlar bulunmaktadır. 2023 yılında gösterime giren, Selcen Ergun'un yönettiği, senaryosunu da Yeşim Aslan'la kaleme aldığı *Kar ve Ayı* filminde İslamiyet öncesi animizm eksenli Türk Şamanizminden İslamiyet sonrası döneme kadar ayı etrafında oluşturulmuş inanışların izleri bulunmaktadır. *Kar ve Ayı*'nın senaryosunun önemli noktalarında doğa büyük bir rol oynamakta; filmde, ayının ormanın ruhu olduğu ve insana mahsus bazı özellikler taşıdığı, ayı avlamanın bazı kaçınmalar gerektirmesi gibi ayı kültüründen doğan bazı inanmalar yer almaktadır. Filmdeki karakterlerin kişilik yapılarında da eski Türk inancına dair

Geliş tarihi (Received): 19-07-2024 Kabul tarihi (Accepted): 01-07-2025

* Dr.Öğr.Üyesi, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Trabzon-Türkiye/ Assit.Prof.Dr., Karadeniz Technical University, Faculty of Literature, Department of Turkish Language and Literature. berkylmaz@ktu.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-6225-6779

kimi izler bulunmaktadır. Ayrıca filmde Saha Türkleri arasında gelenekselleşen ayı törenini anımsatan bir sahne bulunmaktadır. *Kar ve Ayı*, bu özellikleri ile Türk sinemasındaki benzerlerinden ayrılmaktadır. Çalışma bu doğrultuda filmin insan-doğa ilişkisine yaklaşımını tabiat kültü bağlamında ele almakta ve filmdeki Şamanizm yansımalarını irdelemektedir.

Anahtar sözcükler: *şamanizm, tabiat kültü, ayı kültü, Türk sineması, Kar ve Ayı*

Abstract

Nature holds an important place in ancient Turkic beliefs. In the ancient Turkic belief system, there is a “cult” centered on nature. Elements of nature such as water, forests, trees, and animals are also considered sacred and are associated with this cult. Among Turkic tribes, the bear has been regarded with both reverence and fear. There are long-standing beliefs that the bear is the ancestor of humans and carries a sacred essence within itself. The film *Snow and the Bear* (*Kar ve Ayı*), directed by Selcen Ergun and written by Yeşim Aslan and Selcen Ergun, was released in 2023. The story of the film reflects traces of ancient beliefs surrounding the bear, extending from the animistic period of Turkic Shamanism to the post-Islamic era. Nature plays a central role in key moments of the film’s narrative. The movie incorporates various beliefs related to the bear cult, such as the idea that the bear is the spirit of the forest, that it embodies certain human qualities, and taboos associated with bear hunting. Additionally, the film reveals traces of ancient Turkic beliefs in the personality traits of its characters. With these features, *Snow and the Bear* distinguishes itself from other works in Turkish cinema. This study examines the film’s approach to the human–nature relationship within the context of nature cults and analyzes the reflections of Shamanistic traditions in its narrative.

Keywords: *shamanism, the cult of nature, the bear cult, Turkish cinema, Snow and the Bear*

Extended summary

There has been nature-human interaction for a significant part of human history. Since the beginning of its existence, human beings have struggled with nature and tried to dominate it. Within their nomadic living system, Turkic people have also established strong relationships with nature. Altai, Sayan and Siberian Turks believed that the bear was the ancestor of humans and considered it sacred. In Shamanism, the bear is considered sacred. After the Turks accepted Islam, beliefs about the bear underwent negative changes.

Cinema plays a major role in representing cultural structure. There is a mutual interaction between cinema and folklore. Turkish cinema has had an intense interaction with folklore in the 2000s. In the 2020 film “*Snow and Bear*” (directed by Selcen Ergun), there are traces of the beliefs formed around the bear from the Shamanism period to the post-Islamic period. The screenplay of the movie “*Snow and Bear*” was written by Selcen Ergun and Yeşim Aslan. Merve Dizdar, Saygın Soysal, Asiye Dinçsoy, Erkan Bektaş, Derya Pınar Ak, Onur Gürçay

and Muttalip Müjdeci have the lead roles in this film. “*Snow and the Bear*” was screened at national and international festivals and the film won awards at many of these festivals. The film was shot in the winter months of 2020 in the Şavşat district of Artvin.

The film can be summarized as follows: The movie starts with winter scenes. Young nurse Aslı (Merve Dizdar) is assigned to the town of Akçeken to fulfill her compulsory service. Aslı gets lost on the way to Akçeken. In the meantime, he accepts Samed’s (Saygın Soysal) offer to give him directions to the town. Samed introduces Aslı to Mukhtar Mahmut (Muttalip Müjdeci). In her first days at the health center where she works as a nurse, Aslı meets Cemile (Asiye Dinçsoy) who comes to prescribe medication. Cemile is having a problematic pregnancy and needs bed rest. Aslı wants to help the woman but faces a harsh reaction from Cemile’s husband butcher Hasan (Erkan Bektaş). One evening, Aslı runs into Hasan on her way home. Hasan frightens the young woman with his threatening behavior. Aslı pushes him hard to push him away from her. Then she returns home with quick steps without looking back. The next day, Mukhtar comes to the health center and tells them that Cemile has fallen ill and Hasan has disappeared. The townspeople start looking for Hasan everywhere. The neighboring women think that Hasan has gone to his lover in another town. The mukhtar thinks that the man was attacked by a bear. Aslı suspects that the evening she pushed Hasan, he fell down the slope. The townspeople, together with the gendarmerie, search for Hasan in the forest. Meanwhile, a scarf is left in front of Aslı’s house. This scarf is the scarf that Aslı dropped on the ground when she pushed Hasan. Aslı realizes that it was Samed who left the scarf and goes to confront him.

This study examines the beliefs around the bear in the story of the movie *Snow and the Bear* directed by Selcen Ergun. The sub-headings of the review in this study are as follows: “Belief that the Bear is the Spirit of the Forest and the Characters (Samed and Aunt Hasene) in the Movie”, “Bear Hunting Tradition and Beliefs (or Fears) Around Bear Hunting in Akçeken Town in the Movie”. Under these headings, *Snow and the Bear*’s approach to the human-nature relationship is discussed in the context of the cult of nature. At the same time, this study examines the traces of Shamanism seen in the personality structures of Samed and Aunt Hasene, who are important characters of the movie.

In the scenario of the movie “*Snow and the Bear*”, nature is in such an important position that it can be considered a “leading role”. Samed and Aunt Hasene’s thoughts and behaviors are consistent with the belief in Shamanism. These characters believe that everything in nature has a soul, just like in Shamanism. These two characters treat all elements of nature with respect, especially trees and bears. In Turkish mythology, the bear is believed to have some characteristics unique to humans. The people of the fictional town of Akçeken, where the story of the movie takes place, also think this way about bears. The Akçeken people share commonalities with the Turkic peoples of Siberia in their beliefs and fears about the bear. In conclusion, there are traces of Shamanism in the script of the movie “*Snow and Bear*” and in the personality structures of the characters in the movie. With this feature, “*Snow and the Bear*” differs from the films with folklore elements that have been seen in Turkish cinema in recent years.

Giriş

İnsanlık tarihinin önemli bir bölümünde doğa-insan etkileşimi bulunmaktadır. Varoluşundan bu yana insan, doğa ile mücadeleye girerek ona egemen olmaya çalışmış veya yaşantısını doğaya göre düzenleyerek ona uyum sağlamaya gayret etmiştir. İnsanın doğa ile olan mücadelesinde, hayvanlarla kurduğu ilişkiler büyük bir yer tutmaktadır. Tarih boyunca insanlar ve hayvanlar arasında avlamak, tüketmek, evcilleştirmek, saygı duymak, sevmek gibi çok boyutlu ilişkiler kurulduğunu söylemek mümkündür. Avcı-toplayıcı toplumlardan tarım toplumuna geçiş süreci, 18. yüzyılda yaşanan endüstri devrimi ile sanayileşme dönemi gibi tarihin büyük değişimleri; insan-hayvan ilişkisini de değiştirmiştir. Kentler oluşurken şehirleşmeye başlayan insanın yaşamında hayvanlar bu yaşam alanlarının önce dışına itilmiş; ardından 18. yüzyılda ortaya çıkan “hayvanat bahçesi” kavramı ile yeniden insanın günlük hayatına girmeye başlamıştır. 19. yüzyılda ise John Berger’in (2009’dan akt. Gen, 2013) de belirttiği üzere hayvanlar, atlıkarınca gibi röprodüksiyon oyuncaklarla nesneleşmiştir.

1895 yılında Lumiere kardeşlerin “sinematographe” isimli aletlerinin patentini almasıyla başlayan sinema; duygu ve düşüncelerin, kültürlerin, inanışların, toplumların görsel temsili noktasında insanlık için önemli bir yer tutmaktadır. Hayvanlar da bu görsel temsil içinde kendilerine “anlamların taşıyıcısı” olarak rol bulmakta; bir imaj olarak görünerek kendi doğasından uzaklaşmaktadır. Sinemada hayvanların anlamı; semboller, metaforlar, anlatılar ve söylem imajları ile değişim içerisinde olmaktadır (Duyar, 2019: 177-183; Kayhan Demir, 2023: 56). Bu doğrultuda, ele aldığı konular bağlamında hayvanların büyük bir yerinin olduğu halk bilimi ile sinemanın kesiştiği noktalara değinmek gereklidir.

Kültürel kimliğin gösterimi ve aktarımı noktasında önemli bir işlevi yerine getiren sinema (Küçük, 2016: 161); kültüre dair bir farkındalık oluşturma, kültürü gündemde tutma, hatırlatma gibi işlevleriyle halk bilimiyle karşılıklı bir etkileşim oluşturmaktadır (Güvenç, 2020: 62-63). 1950-1980 yılları arasında halk anlatılarından sıklıkla beslenen Türk sineması (Yıldız, 2012), “Yeşilçam” olarak anılan dönemin bitişinin ardından daha bireysel konulara yönelmiştir. 1990’lı yıllarda ekonomik bir açmaz yaşayan Türk sineması, 2000’li yıllara gelindiğinde daha geniş bir kitleye hitap etmeye başlamış; ulusal ve uluslararası festivallerde Türk yönetmenler daha görünür hâle gelmiştir. Film festivallerinin bağımsız sinemayı ve popüler sinemanın pek tercih etmediği senaryoları desteklemesi ile Türk sineması, Türk halk bilimi unsurlarıyla yeniden etkileşime geçmiştir. Âşıklık geleneğinin ele alındığı Murat Saraçoğlu’nun *Deli Deli Olma* (2009) filmi (Metin Basat, 2016), “yünüm böğet şenliği”nin konu edildiği Derviş Zaim’in *Devir* (2012) filmi (Gündüz Alptürker, 2022), “monografi” (Kökten, 2023) niteliği taşıyan Yüksel Aksu’nun *Dondurmam Gaymak* (2005), *Entelköy Efeköy’e Karşı* (2011) ve İftarlık Gazoz filmleri (2016), ıslık dili geleneğinin anlatıldığı Çağla Zencirci ve Guillaume Giovanetti’nin *Sibel* (2018) filmi (Elmas, 2024); 2000’li yıllar Türk sineması ile halk biliminin iş birlikleri olarak örnek gösterilebilir. Selcen Ergun’un yönettiği, başrollerinde Merve Dizdar, Saygın Soysal, Asiye Dinçsoy, Erkan Bektaş, Derya Pınar Ak, Onur Gürçay ve Muttalıp Müjdecî’nin bulunduğu dram-gerilim türünde bir film olan *Kar ve Ayı* da bu örneklerden biridir. Çekimleri 2020’nin kış aylarında Artvin Şavşat’ta gerçekleştirilen¹ *Kar ve Ayı*’nın ulusal/ uluslararası festivallerde gösterimi yapılmış; film, bu festival-

lerin pek çoğundan ödüller kazanmıştır². Yönetmen Selcen Ergun'un "karanlık bir masal" (Büte, 2023) olarak tanımladığı *Kar ve Ayı*'da Animist/Şamanist eski Türk inanç sisteminden İslamiyet sonrası döneme kadar ayı etrafında oluşturulmuş inanışların izleri bulunmaktadır³.

Çalışmada, Selcen Ergun'un yönettiği *Kar ve Ayı* filminin hikâyesinde yer alan ayı etrafındaki inanmalar, filmdeki ilgili sahneler ve kesitlerle ilişkilendirilerek incelenmektedir. "Ayının Ormanın Ruhu Olduğu İnanışı ve Filmdeki Samed ve Hasene Teyze Karakterleri" ve "Ayı Avı Geleneği ve Filmdeki Akçeken Kasabasında Ayı Avı Etrafındaki İnanmalar/ Kaçınmalar" başlıkları altında; *Kar ve Ayı*'nın insan-doğa ilişkisine yaklaşımı, tabiat kültü ve Anadolu'da bu kültürten oluşan inanışlar bağlamında ele alınarak filmin önemli karakterlerinden olan Samed ve Hasene Teyze'nin kişilik yapılarında görülen eski Türk inanç yapısının izleri irdelenmektedir⁴.

1. Türk kültüründe ayı ile ilgili tasavvurlara genel bir bakış

İslamiyet öncesi Türk inanç sistemi, düşünce yapısı ve pratikler bakımından bir çeşitlilik ve katmanlaşma içermektedir. Türk boylarının tarihin farklı dönemlerinde geniş bir coğrafyada varlıklarını sürdürmeleri şüphesiz bu sentez yapının başlıca nedenlerinden biridir. Budizm, Maniheizm, Zerdüştlük, Mazdeizm ve İbrahimi dinlerin etkileri siyasal hayatın yanı sıra sosyal hayatta da özellikle edebî metinler olan; yaratılış, türeyiş ve kahramanlık destanlarında karşımıza çıkmaktadır. Ancak bu yapının geneline tek bir inanç sistemi hâkim olmasa da temeline inildiğinde Tengricilik adı verilen Gök Tanrı inanç sisteminin ana unsur olduğu görülmektedir. Uygur harfli Oğuz Kağan Destanı'ndan örnek vermek gerekirse Türklerin türeyiş metinlerindeki hayat kurtarıcı, yol gösterici Bozkurt figürünün Ergenekon'daki vasıflarının aynen korunduğu ve Bozkurt'un Oğuz Kağan ve askerlerine yol gösterdiği görülmektedir. Ancak aynı metinde yukarıda bahsi geçen farklı inanç yapılarının etkileriyle Oğuz Kağan'ın kutsal ışıkların, adacıkların ve buradaki ağaçların bahsettiği kutsal iki kızla evlendiği de görülmektedir⁵.

Gök Tanrı inancı/Tengricilik ana dini inanç sistemi olarak kabul edildiğinde bu yapının merkezindeki Gök Tanrı'nın yanı sıra Türklerde ikincil yaratıcı öğeler olan Bay Ülgen, Erlik, Ak Ana, Umay gibi tanrısal varlıklar, Yer-Sub (Yer-Su) ve iye olarak bilinen koruyucu kutsal ruhlar yer almaktadır. Bu çeşitli yaratıcı ve koruyucu öğelerin varlıkları edebî metinlerde sıklıkla işlenmiştir. Kahramanlar kutsal bir hayvanın yol göstericiliğinin yanı sıra başlarına kötü bir şey geldiğinde yine doğada önem atfettikleri varlıklardan sıklıkla yardım istemektedir. *Dede Korkut Kitabı*'nda evi yağmalanan Salur Kazan'ın arayışı süresince yurduyla, akan suyla, kurtla ve köpekle dertleşmesi ve onlardan yardım dileğinde bulunması en belirgin örneklerden biridir (Ergin, 1989: 100-103). Bu örnekler Türklerin doğayı ve kendilerini anlamlandırma süreçlerinde canlı ve cansız varlıklara birer ruh atfettikleri, bu ruhlara saygı duydukları, animizm çerçevesinde yapılan uygulamalarda da ritüelistik olarak Şamanist unsurlarından faydalandıkları görülmektedir. Tabiat kültü içerisinde değerlendirilebilecek olan hayvan ruhlarına olan inançta adına şaman denilen kam/baksıların bazı kutsal kabul edilen hayvan ruhlarıyla iletişime geçtikleri, bunlarla maddi ve manevi âlemler arasında habercilik ettikleri görülür.

Konar-göçer yaşayış sistemleri içerisinde Türkler, doğa ile güçlü ilişkiler kurmuşlardır. “Kendi başına tek hayat kaynağı” (Lvova vd., 2013: 37) olan doğa, İslamiyet öncesi Türk inanç yapısı içerisinde kutsal kabul edilerek etrafında bir tabiat kültü oluşturulmuştur. Doğanın en önemli bileşenleri olan; sular, ormanlar, ağaçlar ve hayvanlar da ayrı ayrı kültürler meydana getirmiş; “Tanrı değil tanrısal olarak kabul edilmişler, özellikle de ağaç kültü, Tanrı’yı sembolize ederek Tanrı kutunun kaynağı olarak görülmüştür” (Ergun, 2004: 16). Bu kültürlerin biri de “orman tanrısı veya orman ruhunun sembolü” (Çoruhlu, 1999: 154) olarak düşünülen ayıdır.

Ayının; Altay, Sayan ve Sibirya Türklerinde “ormanın hamisi” (Bayat, 2012: 170), Saha Türklerinde “ormanın efendisi” (Seroşevskiy, 1993: 634-635’ten akt. Killi Yılmaz, 2023: 181) olduğuna inanılmaktadır. Orhan Hançerlioğlu’nun belirttiği üzere ayı, “içinde kutsal bir varlığın bulunduğu inanılan hayvan” olup “insana benzetilmiş, insanın atası sayılmış ve kutsanmıştır” (2000: 68). Türk mitolojisinde ayının, kılık değiştirmiş bir erkek çocuğu veya bir baba olduğuna inanılmakta (Roux, 2000: 378); Türk boyları arasında da “ayı” anlamına gelen sözcüklerde ayının insanın atası olduğuna dair inanışın izleri bulunmaktadır. Bu hayvan için Azeriler ve Türkmenler “ayı”, Nogaylar “ayuv”, Kıpçaklar “ayığ” veya “apa”, Çuvaşlar “upa” ismini kullanmaktadır. Hasan Eren, bu ismin diyalektlerde kullanılan “aba” biçimiyle birleştirileceğini; Teleüt, Şor, Sagay gibi diyalektlerde “aba” kelimesinin “baba” olarak da geçtiğini belirtmektedir (1999: 28). Altay, Sayan Türkleri de ayıyı “ata”, “baba”, “ana”, “kardeş” anlamlarına gelen sözcüklerle isimlendirmekte (Bayat, 2012: 171); Kıpçaklar da ayıya “baba” demektedir (Hançerlioğlu, 2000: 68)⁶.

Eski Türk inancında kutsal kabul edilen ayı ile ilgili inanışlar, Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra değişikliklere uğramıştır. Ayıya, cesareti ve fiziksel gücü dolayısıyla duyulan korku ve saygı hisleri; bu hayvana dair olumsuz çağrışımlarla yer değiştirmiştir. Ayı, *Dîvânü Lugâti’t-Türk*’te kurnazlıkla (DLT, C. I: 63, 11); Mevlânâ’nın *Mesnevî*’sinin ikinci cildinde ise (Gölpınarlı, 1984) hırs, kin ve bencillikle birlikte anılmaktadır⁷. Pertev Naili Boratav’ın verdiği bilgiler doğrultusunda Anadolu’da ayıya, bu olumsuz özelliklerinin yanı sıra cinsel bir güç de atfedilmiş; “bir ayı tarafından kaçırılıp karısı yapılan bir kızla beraberliklerinden doğan çocuklarla ilgili” efsane anlatıları oluşmuştur (2012: 37)⁸.

Anadolu’da ayıya atfedilen olumsuz çağrışımların bir kısmı, doğaüstü kötücül varlıklarla ilişkilendirilmektedir. Artvin’de (Saltaş Korkmaz, 2024: 316), Adana’da (Hallaç, 2017: 248) ve Bingöl’de (Bazancir, 2010: 45) karabasanın ayı kılığında geldiğine dair derleme kayıtları bulunmaktadır. Doğu Karadeniz’de doğaüstü anlatılarında sıklıkla konu edilen “cazi/ cazi” isimli “albastı/ alkarısı” benzeri varlığın; Artvin’de ormanda ayının sırtına binerek gezdiğine, ayı ile dostluk kurduğuna, geceleri ayıyla beraber ahırlara girip hayvanları öldürerek veya tarlalara zarar vererek eğlendiklerine inanılmaktadır (Düzen, 2021: 44-46, 107, 114; Havuz, 2018: 184). Yine Artvin’de cinlerin ayıların üzerine binerek gezdiğine, cinlerin ayı suretine girdiğine ilişkin anlatılar mevcuttur (Havuz, 2018: 172-173).

2. Kar ve Ayı filminde ayı etrafındaki bazı inanmalar

Kar ve Ayı filminde, doğaya dair unsurlar ve insan-doğa ilişkisi büyük bir yer tutmaktadır. Türk mitolojisindeki doğa kültürünün Anadolu’da yaşamakta olan bazı inanmaları, özellik-

le Türk kültüründeki ayı ile ilgili tasavvurların izleri filmin senaryosunda yer almaktadır. Bu doğrultuda film, Türk halk bilimi unsurlarıyla inançlar noktasında etkileşim içindedir. Çalışmada, aşağıda yer alan başlıklar eşliğinde; ayı etrafındaki inanmalar, filmdeki ilgili sahneler ve kesitlerle ilişkilendirilerek incelenmektedir.

2.1. Ayının ormanın ruhu olduğu inanışı ve filmdeki Samed ve Hasene Teyze karakterleri

Şamanizm’de; dağların, göllerin, ırmakların, “yer ve su”yun (İnan, 1986: 50), canlı olduğu; dünyanın ruhlarla dolduğu inanışı vardır. *Kar ve Ayı*’da da doğa, “diğer karakterler gibi bir karakter olarak filmin içinde” (Büte, 2023) konumlanmaktadır. Akçeken kasabasının ve kasabaya giden orman yollarının karlarla kaplı manzaralarının büyük bir yer tuttuğu filmde doğa; olay örgüsü içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Aslı’nın Samed’le tanışması, Samed ve Hasan’ın küslüğü, Hasan’ın kayboluşu, kasaba halkının Hasan’ı araması ve sonunda ormanda naaşını bulması gibi hikâyenin belirli noktalarını oluşturan olayların merkezinde doğa bulunmaktadır. Doğanın temsilinde ise mevsim koşulları ve ayının varlığı yer almaktadır.

Akçeken kasabasının halkı ormandaki ayların kış uykularından erken uyandıklarını ve geceleri köyün yakınlarına kadar geldiğini düşünmektedir. Ancak ayları hiç kimse görmemiştir. Kasabadan kimsenin evinin yakınlarında ayı ile ilgili izler de yoktur. Kasabalının ayı ile ilgili inanmaları İslamiyet öncesi Türk inancının bu hayvana atfettiği saygı ve korku hislerini anımsatmaktadır. Kıpçaklar, ormana girdiklerinde ayının ismini söylemekten kaçınmakta (Hançerlioğlu, 2000: 68); Yakut ve Altay Türkleri ayıyı orman ruhunun temsilcisi sayarak onun adını söylemenin ormanın ruhunu rahatsız edeceğine inanmaktadırlar (Uraz, 1994: 151). Mersin’de yaşayan Tahtacılar (Selçuk, 2004: 247; Çıblak, 2005: 215) ise bu hayvanın adını anmayarak “koca oğlan, böcü, koca böcü” gibi isimlendirmeler kullanmaktadır. Bu noktada Samed’in ve kasabanın yaşlılarından Hasene Teyze’nin kişilik örüntülerindeki Animizm/Şamanizm etkileri dikkat çekmektedir.

Kar ve Ayı’nın olay örgüsü içerisinde önemli bir yeri olan Samed’in yardımsever ve saygılı bir genç olduğu; filmin ilk dakikalarında Aslı ile tanıştıkları sahnede izleyiciye sezdirilmektedir. Film boyunca Samed, çuvalar dolusu kemik ve et parçalarını ormanın çeşitli yerlerine yem olarak bırakmakta; taşıdığı yemlerdeki kötü kokunun üzerine sinmesine ve bu sebeple topluluk içerisinde alay edilmesine rağmen bu işi sevgiyle hatta bir görev bilinciyle yapmaktadır. Aslı’nın ona sorduğu hayvanlara kasabaya inmemeleri için mi yiyecek taşıdığı sorusuna verdiği “Aç kalmadıktan sonra inmezler ki kasabaya. Ne yapsınlar seni beni. Kendi dertleri başlarından aşkın. Asıl biz onların başına belayız” cevabı da Samed’in içindeki doğa ve hayvan sevgisinin derinliğini ortaya koymaktadır. İslamiyet öncesi animizm/Şamanizm ekseninde kutsal kabul edilen ayı ile ilgili inanışlar, Türklerin İslamiyet’i kabulünden sonra olumsuz yönde değişikliklere uğramış olmakla birlikte; Erzurum’un Tortum ilçesinde (Kızıloğlu, 2013: 202), Bingöl’de (Bazancir, 2010: 40) ve Osmaniye’de (Dündar, 2021: 118) ayının kendisine şefkatle yaklaşan insanlara aynı şekilde karşılık verdiği anlatılar bulunmaktadır. Samed’in hayvanlara beslediği merhamet ve saygı; Şamanistlerin “her şeyin ruhu vardır” (İnan, 1976: 34) inancını hatırlatmaktadır. Hasan’ın kayb olduğu gece, kahvehanede aralarında geçen tartışma esnasında ona söylediği “Devlet hepsini öldürün dese yani hepsini vuracaksınız abi? Bu hayvanın hiç mi

canının kıymeti yok anası yok bebesi yok... Sen ben vuralım diye yaratmış bu canı Allah öyle mi abi? Gitmiş kapana sıkışmış hayvana sıkıyor!” sözleri de Samed’in bu inancı, yeri geldiğinde devlet kurumundan da üstün tuttuğunun bir göstergesidir.

Filmin Samed’den sonra, doğayla yakın ilişkiler içinde bulunan bir diğer karakteri, kasabanın yaşlılarından biri olan Hasene Teyze’dir. Bu yaşlı kadın, yönetmen Selcen Ergun’un “Şamanist öğelerden de beslenen, doğaya dost “bilge kadın” arketipine denk düşecek bir renk dünyasına ve detaylara sahip” (Çalışkan, 2023) olarak tarif ettiği bir çizgide anlatılmaktadır. Hasene Teyze bu yönüyle Akçeken kasabasının diğer kadın karakterlerinden farklı bir yerde durmaktadır. Bir sahnede Hasene Teyze, Aslı’ya gençliğinde tanık olduğu bazı olayları anlatır: Samed’in babası, bahçesindeki yaş veren ağacı kesmiş ama sabah kalktığı anda ağacın tomruklarının bile filiz verdiğini görmüştür. Sonrasında ise bir ayıyı vurmaya kalkmış ama ayı, adama saldırarak kendini kurtarmıştır. Yaşlı kadına göre bunların yaşandığı kış ayları, şimdiki gibi çetin geçmiştir. Hasene Teyze’nin ağacın kesilmesi ve ayının vurulmak istenmesi ile o yıl kış şartlarının zorlu geçmesi arasında bir ilgi kurması; Eski Türk inancında tipinin “karın bir kızgınlığı”/“karın kızgırması”⁹ (Ögel, 1995: 276) olarak kabul edilmesini anımsatmaktadır.

Hasene Teyze, Hasan’ın Samed’in babasının izinden giderek bir ayıyı avladığını, bu yüzden de tıpkı “o sene olduğu gibi” şimdilerde de köye belaların geldiğini düşünmektedir. Yukarıda bahsi geçen sahnenin devamında ise yaşlı kadının evinin bahçesindeki büyük, üzerinde renkli bez parçaları asılı olan ağaç¹⁰ gösterilir. Hasene Teyze, Aslı’dan ağaca bir muska bağlamasını ister ve “Hey Yarabbim sen büyüksün, baharı veren de sensin kışı veren de sensin, hayatı veren de sensin alan da sensin. Merhamet et Yarabbim, şu günahkâr kullarına güneşi getir, soğuğu bitir” diye dualar eder. Bahçedeki bu ağaç, Türk mitolojisindeki “evin önündeki evin ağacı”dır (Ögel, 1995: 468) ve “Tanrı kutunun kaynağı” (Ergun, 2004: 299) olarak kabul edilir. Hasene Teyze’nin ağaca muskalar, bezler bağlayarak altında dua etmesi ile Şamanizm’de şekli “Hakan Ağacı” ya da “kutsal ağaca” benzeyen hakan tuğunun altında ibadet edilmesi arasında da bir ilişki bulunmaktadır.

2.2. Ayı avı geleneği ve filmdeki Akçeken kasabasında ayı avı etrafındaki inanmalar/kaçınmalar

Türk mitolojisinde ayının aslının insan olduğuna dair inanışlar, Sibiryâ ve Anadolu’da ayıya insana mahsus özellikler atfedilerek yaşamaktadır. Ayıya; Hakaslarda utanma, Şorlarda başışlama, Sahalarda merhamet vb. insansı davranışlar yüklenmektedir¹¹. Anadolu’da ise kimi yörelerde ayıların kendisine iyilikle yapan insana iyilikle karşılık verdiği inanışlarına karşılık olarak ayıların doğaüstü kötücül varlıklarla ilişkilendirildiği veya çeşitli sebeplerle insanları cezalandırdığı korkutucu özellikler barındıran anlatılar da bulunmaktadır. Bitlis’te (Doğan, 2020: 376, 381) ayıların kendisine et vermeyen bir köyü yıktığı ve bir ayının yardım ettiği insandan kötülük görünce onu öldürmesi üzerine efsaneler anlatılmakta; Mersin’de yaşayan Tahtacıların (Selçuk, 2004: 247; Çıblak, 2005: 215) ise ayılardan korktukları, postlarına dahi dokunamadıkları bildirilmektedir.

Türk topluluklarının bir kısmında ayının avlanması ve etinin yenilmesiyle, onun gücünün insana geçtiğine inanılmış (Çoruhlu, 2002: 140) olmakla birlikte av gerçekleştirilirken

avcı kimi çekinceler taşımaktadır. Özellikle Sibirya Türklerinde yaygın olan, öldürülen ayının intikam alacağı inancı avlanma esnasındaki geleneksel uygulamalarda yaşamaktadır. Buna göre avcı, kendisini intikamdan korumak için ayının ruhunu kandırmaya çalışmaktadır (Roux, 2005: 98). Tuhanks Tunguzları av öncesinde yüzlerini boyamakta; ayıyı kandırmak için onun yanına gelenin Tunguz değil Yakut olduğunu söylemektedir (Harva, 2014: 430). Sahalara göre, çok ayı öldüren bir kimsenin ölümü, yine bir ayının elinden olmakta (Seroşevski, 1993: 637'den akt. Killi Yılmaz, 2008: 450); kış uykusunda avlanan bir ayı, o avcıdan mutlaka intikamını almaktadır (Killi Yılmaz, 2023: 181). Yine Yakutlardan derlenen bir efsaneye göre iki yüz ayıyı öldürmüş olan avcı, iki ayı daha avlar; karısı da ona, bu ayıları öldürmemiş olsa ömrünün devam edebileceğini söyler (Duranlı, 2004: 443-444). Anadolu'da ise eti yenilmediği ve avı esnasında tehlikeler ortaya çıkabileceği için ayılar pek avlanmamaktadır. Örneğin, Balıkesir'de (Olgunsoy, 2007: 187) ayıların avlanmamasının sebebi, derisi yüzüldüğünde içinden insana benzer bir varlık çıktığına inanılmasıdır.

Kar ve Ayı filminde Akçeken halkının ayıya dair korkularını güçlendiren unsurlar, ayının fiziksel kuvvetine ve sahip olduğuna inanılan insana mahsus özelliklerine dayanmaktadır. İnsanın doğa ile bitmeyen mücadelesi, Akçeken halkı nezdinde de devam etmektedir. Kasaba insanı, korkularına rağmen hem geçmişlerinde hem yaşadığı dönemlerde ayı avına ilişkin belleklerinde anılar barındırmaktadır. Samed'in Aslı'ya anlattığı, babasının başından geçen şu hikâyede de ayının avcıya yalvarması ve sonunda onun merhametsizliğini cezalandırması gibi insan davranışlarına benzer detaylar yer almaktadır¹²:

Babam anlatıp dururdu. Böyle benim yaşlarda burun buruna gelmiş bir tanesiyle. Elinde tüfek... Dayamış ayının alınına. Hayvan sinmiş. İnsan gibi böyle iki elini açmış buna. Başlamış sanki... Bir şeyler konuşmuş, yalvarmış. İnsan gibi yalvardı derdi sanki el açıp. Babam da anlamamış tüfek onda ya... Heyecanla basmış tetiğe. Silahta bir şey yok. Ayı bunu kaptığı gibi oradan oraya artık. Ne olduysa bizimki bayılmış. Kendine gelmiş ki ne ayı var ne bir şey. Üstü başı kan, boynunda koca bir pençe yarası. Ta buradan buraya kadar. O kaldı derdi bana yadigar. Ders olsun diye. Hayvan bana el açtı, dedi sanki beni vurma, beni elleme benim de bir yaşantım var. Bu da bir fırsattı bana ya ben bilemedim derdi. Tüfek benim elimde ya işte bastım tetiğe. Önceleri hep onu suçlandırdım da sonunda anladım ki asıl kabahat kendimde derdi.

Akçeken halkı, Hasan'ın geçmiş yıllarda usulsüz bir şekilde ayı avlaması ve bu yüzden hapis yatması sebebiyle ayıların intikam alacağından korkmaktadır. Hasan'ın kayb olduğu gece kahvehane muhtara, kasabadaki çocukları korumak için ayıyı vurduğunu, hayvanın aslında onun ahırına girmeye çalıştığını ve kasabadan kimsenin onu haklı bulmamasına duyduğu öfkeyi anlatır. Muhtar, ona karşılık olarak "Hasan suç işte yaptığın, devlet öyle diyor. Cezası var bu işin, kanun öyle emretmiş" sözleriyle avlanan ayıların "intikamını alan" devlet kurumunun varlığını hatırlatır. Devlet, kasabalının nezdinde kimi durumlarda doğa kanunlarından da güçlü bir cezalandırma mekanizmasıdır. Ancak Hasan, yaptığından pişman olmadığını söyleyerek diğer ayı da aç kalıp kasabaya inerse onu da vuracağına yeminler eder. Bu durumda "ormanın ruhu"nun Hasan'a ceza vermesi kaçınılmaz bir sondur¹³.

Sonuç

Selcen Ergun'un yönettiği dram-gerilim türünde bir film olan *Kar ve Ayı*'nın hikâyesinde doğa, "başrol" kabul edilecek derecede önemli bir konumdadır. *Kar ve Ayı*'nın açılış sahnesinden son sahnesine kadar doğa; sesiyle, görselliğiyle ve olay örgüsünün önemli noktalarına müdahale etmesiyle filmin merkezindedir. Filmde Türklerin İslamiyet öncesi animist/Şamanist inanç yapısından başlayarak İslamiyet sonrası döneme kadar gelen ayı etrafında oluşturulmuş inanışların izleri bulunmakta; filmin hikâyesinin doğa-insan ilişkisine bakışında tabiat kültüründen esinlenmeler yer almaktadır.

Samed ve Hasene Teyze karakterleri, düşünceleri ve davranışları ile animizmdaki her şeyin bir ruhu olduğu inancının temsilcisi konumundadır. Bu iki karakter doğadaki tüm unsurlara, bilhassa ağaçlara ve aylara saygıyla yaklaşmaktadır. Samed'in karda yönünü kaybeden Aslı'ya kasabanın yolunu tarif etmesi, arabasının kırılan camını tamir ettirmesi, Hasan'ın tehditlerine karşılık genç kadını korumak istemesi; Hasene Teyze'nin kasabada yalnız olan Aslı'yla arkadaşlık etmesi ve şehirde doğup büyüdüğü anlaşılan genç kadına geleneksel halk bilgilerini aktarması, bu karakterlerin insanı da doğanın bir parçası olarak görüp merhamet ve saygıyı bir bütün olarak dağıttıklarını örnekler niteliktedir. Samed'in ve Hasene Teyze'nin bu denklem dışında tuttıkları tek unsur, doğaya saldıran Hasan'dır. Dolayısıyla doğrudan dile getirmeseler bile Hasan'ın karşılaştığı olayları hak ettiğini düşünmektedirler.

Akçeken halkının ormandaki ayıların kış uykularından erken uyandıklarına ve geceleri köyün yakınlarına kadar geldiğine dair korkuları ise eski Türk inancındaki bu hayvana dair geliştirilen inanmaları hatırlatmaktadır. Türk mitolojisinde ayıya atfedilen insana mahsus özellikler, Akçeken halkı nezdinde de kabul görmektedir. Özellikle Samed'in babasının gençliğinde bir ayıyı avlamak üzereyken yaşadıkları, Hasan'ın usulsüz bir şekilde ayı avladıktan sonra "başına gelenler", Akçekenlilerde ayının bir ruhu olduğu ve cezalandırma, oç alma gibi duygularının olduğu inancını geliştirmektedir. Bu doğrultuda kasabalının, Şamanizm'de oluşan ve bu inanç sisteminden Kıpçaklara, Yakutlara ve Altay Türklerine, onlardan da Anadolu'ya intikal eden, ayının ormanın ruhu olduğu inanışını yaşattıkları anlaşılmaktadır.

Kar ve Ayı'da animizm/Şamanizm, tabiat kültü ve ayı kültü etrafındaki inanmalar doğrudan dile getirilmese de filmin bu unsurlardan beslenilerek oluşturulduğu açıktır. Kurgusal bir kasaba olan Akçeken'in kurgusal halkı, ayı ile ilgili inanmaları ve kaçınmaları hususunda Sibirya Türk halkları ile ortak noktalar taşımakta; bu inanışların Anadolu'daki izlerini kurgusal bir evrende örneklemektedir. Özellikle hayvanlara merhamet noktasında İslam dininin emrettiklerine dair göndermeler yapılan film, tarih boyunca katmanlaşan kimi inanışların Türklerin İslamiyet'i kabulü ile değişim göstererek farklı bir inanç sisteminde de yaşatıldığını örneklemektedir. Sonuç olarak *Kar ve Ayı*, senaryosunda ve karakterlerinin kişilik örüntülerinde beslendiği animist/Şamanist unsurlar ve kültür sebebiyle; son yıllarda Türk sinemasında örneklerine rastlanan halk bilimi unsurlarının yer aldığı filmlerden ayrılmaktadır. Bu doğrultuda filmin, kültür araştırmaları ve kültür aktarımı hususunda ilerleyen yıllarda Türk sinemasında farklı bir konuma erişeceği öngörülmektedir.

Notlar

- 1 *Kar ve Ayı*, mekân açısından değerlendirildiğinde bir “taşra filmi”dir. Ancak olay örgüsünde ve insan ilişkilerinin doğanın büyük bir yer tutması bakımından özellikle 2000’li yıllardan bu yana örneklerine sıklıkla rastlanan “taşra sineması”ndan ayrılmaktadır. Yönetmen Selcen Ergun, bu ayrımı şu şekilde açıklamaktadır: “*Kar ve Ayı* hayali bir kasabada geçiyor ama derdi kasaba ve kasaba insanı ile değil” (Büte, 2023).
- 2 *Kar ve Ayı*, 8 Eylül 2023 tarihinde ülkemizdeki sinemalarda gösterime girmiştir. Filmin dünya prömiyeri ise 2022 Toronto Uluslararası Film Festivali’nin Keşif Bölümü’nde yapılmıştır. *Kar ve Ayı*’nın aldığı ödüller şu şekilde listelenebilir (URL-1).
2022 59. Antalya Altın Portakal Film Festivali –En İyi İlk Film Ödülü, En İyi Kadın Oyuncu (Merve Dizdar)
2022 Boğaziçi Film Festivali – En İyi Film En İyi Kadın Oyuncu, En İyi Senaryo, En İyi Kurgu
2022 Brüksel Cinemamed Uluslararası Film Festivali – Cineuropa Ödülü
- 3 Filmin olay örgüsünü şu şekilde özetlemek mümkündür:
Genç hemşire Aslı (Merve Dizdar), Akçeken kasabasına mecburi hizmetini yerine getirmek üzere tayin olmuştur. Görev yerine, karla kaplı yollarda otomobiliyle güçlükle ilerleyerek gitmektedir. Yanlış yola sapıp kaybolduğu esnada karşısına çıkan Samed’in (Saygın Soysal) kasabanın yolunu tarif etme teklifini kabul eden Aslı; genç adamı arabasına alarak Akçeken’e varır. Samed yardımsever bir gençtir, Aslı’yı Muhtar Mahmut’la (Muttalıp Müjdecı) tanıştır. Aslı, atandığı sağlık ocağındaki ilk günlerinde ilaç yazdırmak için gelen Cemile (Asiye Dinçsoy) ile tanışır. Cemile, sorunlu bir hamilelik geçirmektedir ve yatarak istirahat etmesi gereklidir. Sonrasında, kasap dükkânına alışveriş için gelen Aslı, burada Cemile’nin et kestiğini görünce evine gelmek istediğini ve kadını uyarmak ister. Ancak Cemile’nin kocası kasap Hasan’ın (Erkan Bektaş) sert tepkisiyle karşılaşır. Sonraki sahnelerde ise Hasan ve Muhtar Mahmut’un ettiği sohbetten; Hasan’ın başka bir kasabada bir sevgilisinin olduğu ama bu ilişkinin bittiği ve Hasan’ın karısı Cemile’ye bahar gelince Akçeken’den taşınma sözü verdiği, Hasan ve Samed arasında yıllardır süregelen bir küslük olduğu öğrenilir. Bu küslüğün sebebi Hasan’ın av yasağı olmasına rağmen ayı avlaması ve Samed’in de onu ihbar etmesi sonucu hapse girmesidir. O akşam Aslı evine dönerken önce Samed’le ardından da Hasan’la karşılaşır; kasap tehditkâr tavırlarıyla genç kadını korkutur. Aslı, Hasan’ı kendisinden uzaklaştırmak için onu sert bir şekilde iter, arkasına bakmadan hızlı adımlarla evine döner. Ertesi gün muhtar, sağlık ocağına gelerek Cemile’nin fenalaştığını ve Hasan’ın ortadan kaybolduğunu söyler. Kasaba halkı her yanda Hasan’ı aramaya başlar. Komşu kadınlar, Hasan’ın yine başka kasabaya sevgilisine gittiğini düşünse de muhtar, adamın ayı saldırısına uğradığını düşünür. Aslı ise Hasan’ı itirdiği akşam, onun yamaçtan aşağı düştüğünden şüphelenir.
- 4 Bu başlıklar kendi içlerinde, ele alınan inanmanın filmin hikâyesi içerisinde kapladığı sahne dikkate alınarak listelenmektedir. Örneğin, filmde ayının ormanın ruhu olduğu inancı, olay örgüsünde önemli noktalarda kullanıldığı için “Ayının Ormanın Ruhı Olduğu İnancı ve Filmdeki Samed ve Hasane Teyze Karakterleri” başlığı ilk sırada gelmektedir. Bunun yanı sıra filmdeki karakterlerin doğaya yaklaşımını geleneksel ekolojik bilgi çerçevesinde düşünmek de mümkündür. Ancak çalışmayı sınırlandırmak adına, Türklerin İslamiyet öncesi inanç yapılarının bu karakterlerin kişilik yapılarındaki yansımaları ele alınmakla yetinilmiştir.
- 5 Dede Korkut Kitabı’nda da pek çok örneğini gördüğümüz son derece kabul edilebilir bu katmanlaşmayı Bahaeddin Ögel, Türk Mitolojisi eserinde örnekler üzerinden titizlikle incelemiş ve Öğüz Kağan Destanı’ndaki ana yapı olan Gök Tanrı inancına ait unsurları belirlemeye çalışmıştır (1995: 128-144). Hatta eserinin önsözünde Almanların kendi dil ve edebiyat metinlerindeki tespit ettikleri mitolojik unsurlarla düşünce tarihlerini aydınlatıldıklarını, esasen bizim de kültür tarihi hususuna bu perspektiften yaklaşmamız gerektiğini ifade etmektedir (1995: 5).
- 6 Anadolu’da da ayının insanın atası olduğuna dair inanışın izlerini görmek mümkündür. Amasya’da (Balaban, 2013: 60-61), Uşak’ta (Çelik, 2022: 184), Muş’ta (Ekmekçi, 2020: 71), Tokat’ın Başçiftlik ilçesinde (Topaç, 2024: 250), Erzincan’ın Kemaliye ilçesinde (Yakar, 2023: 136) ve Erzurum’un İspir ilçesinde (Başkapan, 2022: 195-196) açgözlü, cimri bir insanın cezalandırılarak ayıya dönüşmesine ve ayı neslinin ondan türemesine dair anlatılar bulunmaktadır.
- 7 İslamiyet’in kabulünün ardından oluşmuş kimi efsanelerde de ayıya ilişkin olumsuz düşünceler bulunmaktadır. Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bk. (Sarpkaya, 2014: 157-159).
- 8 Denizli’nin Çal yöresinden derlenen “Ayıgabak” isimli masalda ayıya atfedilen cinsel güce dair izler bulunmaktadır. Bu masalda, genç bir kızın bir ayı tarafından kaçırıp ondan çocuk sahibi olması anlatılmaktadır (Onay, 2011: 223). Bunun yanı sıra Artvin (Havuz, 2018: 216; Düzen, 2021: 135), Osmaniye (Dündar, 2021: 119), Kastamonu (Yüksel, 2011: 179), Mersin (Soysal, 2021: 132) ve Erzurum’un İspir ilçesi (Başkapan, 2022: 265) gibi bölgelerde bir ayı ile evlenip yarı ayı yarı insan çocukları olan kızlarla ilgili anlatılar bulunmaktadır.
- 9 “Kızgur-ma” ibret için cezalandırma anlamında kullanılmaktadır (Brockelmann, 1928: 157’den akt. Ögel, 1995: 276).
- 10 Bu ağacın türü filmde belirtilmemektedir. Söz konusu sahnede de bu ağaç, yaprakları dökülmüş bir hâlde gösterildiği için türünün ne olduğu anlaşılamamıştır.
- 11 Gülsüm Killi Yılmaz, Sibiry Türk halklarının ayıya yükledikleri insani özellikleri, Hakaslar, Sahalar, Şorlar ve Tofalar’dan kaydedilen efsanelerden, masallardan, inanışlardan ve derlemelerden örnekler vererek ayrıntılı bir biçimde açıklamaktadır. Bk. (Killi Yılmaz, 2008: 441-449).
- 12 Kütahya’nın Simav ilçesinin Akdağ bölgesinde (Pala ve Erdoğan, 2007: 21) bir ayının kendisini avlamak isteyen avcının tüfeğini kırıp yüzüne tükürdüğüne dair bir anlatı bulunmaktadır.

- 13 Hasan; kasaplık mesleğini icra etmesi, avlanması, hayvanlara dair düşünceleri, evliliğinde sadakatsiz olması ve kadınlara karşı merhametsiz tutumu sebebiyle ekofeminizm kuramı bağlamınca incelenebilecek bir karakterdir. Ancak çalışmanın sınırlarını belirlemek adına Hasan'ın karakterine bu açıdan yaklaşılmamaktadır. Ekofeminizm kuramı ve avlanma ilişkisi hakkında ayrıntılı bilgi için bk. (Ergin Zengin, 2021).

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Yazar, araştırma ve yayım sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. The author adhered to ethical principles and rules throughout the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement: No financial support was received for the study.

Statement of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Balaban, T. (2013). *Amasya efsane, menkabe ve memoratları* (derleme-inceleme-metin) [Yayımlanmamış doktora tezi] Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Başkapan, H. (2022). *İspir yöresi efsane ve inanç anıları (memoratları)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Bayat, F. (2012). *Türk mitolojik sistemi II (Kutsal dışı-mitolojik ana, umay paradigmasında ilkel mitolojik kategoriler-iyeler ve demonoloji)* Ötüken.
- Bazancir, R. (2010). *Bingöl efsaneleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Yüzüncü Yıl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boratav, P. N. (2012). *Türk mitolojisi-Oğuzların, Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin mitolojisi*. BilgeSu.
- Çelik, T. (2020). *Uşak'tan derlenen efsaneler üzerine bir inceleme*. Paradigma Akademi.
- Çıblak, N. (2005). *Mersin Tahtacıları*. Ürün.
- Çoruhlu, Y. (1999). *Türk mitolojisinin abc'si*. Kabalıcı.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk mitolojisinin ana hatları*. Kabalıcı.
- Doğan, O. (2020). *Bitlis'ten derlenen efsanelerin psiko-sosyal ve arketipsel tahlili* [Yayımlanmamış doktora tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duranlı, M. (2004). *Yakut efsaneleri* [Yayımlanmamış doktora tezi] Ege Üniversitesi Türk Dünyası Araştırmaları Enstitüsü.
- Duyar, S. (2019). *Hayvan düşüncesinin tarih boyunca değişimi ve sinemadaki imajlarda gösterimi* [Yayımlanmamış doktora tezi] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dündar, F. K. (2021). *Osmaniye yöresinde efsane ve memoratlar* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Düzen, B. N. (2021). *Artvin doğaüstü anlatılarda cazi/ cazi memoratları ve motifsel incelemesi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Artvin Çoruh Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Ekmekçi, D. N. (2020). *Muş efsaneleri (inceleme-metin)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Elmas, M. (2024). Isık dili kültürünü aktarmada sinemanın rolü: Toplumsal kimlik arayışı ve Sibel filmi. *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 17(45), 98-112. <https://doi.org/10.12981/mahder.1409065>
- Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. Türk Dil Kurumu.
- Ergin, M. (1989). *Dede Korkut kitabı I*. Türk Tarih Kurumu.
- Ergin Zengin, S. (2021). Av tutkusu: Avlanma, ekofeminizm ve erkeklikler. *Moment-Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 8(1), 205-226. <https://doi.org/10.17572/mj2021.1.205226>
- Ergun, P. (2004). *Türk kültüründe ağaç kültü*. Atatürk Kültür Merkezi.
- Genç, E. (2023). *Yüksel Aksu filmlerinde halk kültürü unsurlarının kullanımı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gölpınarlı, A. (1984). *Mesnevî tercemesi ve şerhi*. İnkılap ve Aka Kitapevi Basımevi.
- Gündüz Alptürker, İ. (2022). Derviş Zaim'in Devir filminin halk bilimi açısından değerlendirilmesi: Yünüm böğet şenliği. *Millî Folklor*, 17(135), 119-135.
- Güvenç, A. Ö. (2020). *Folklor ve sinema*. Ötüken.
- Hallaç, A. T. (2017). *Memorat türü ve Adana memoratları* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Aksaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya inançları sözlüğü*. Remzi.
- Harva, U. (2014). *Altay panteonu mitler, ritüeller, inançlar ve tanrılar* (Ö. Suveren, Çev.) Doğu Kütüphanesi.
- Havuz, H. (2018). *Artvin ilçe merkez ve köylerinde derlenen memoratların söz varlığı* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Artvin Çoruh Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- İnan, A. (1976). *Eski Türk dini tarihi*. Millî Eğitim.
- İnan, A. (1986). *Tarihte bugün ve şamanizm (materyaller ve araştırmalar)* Türk Tarih Kurumu.
- Kayhan Demir, F. (2023). *İnsan-hayvan dostluğu bağlamında sinemada hayvan temsili* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kızıloğlu, M. (2013). *Tortum ve köylerinde derlenen memoratlar üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Killi Yılmaz, G. (2008). Sibiryâ Türklüğünde Ayı ile İlgili İnanışlar (E. Gürsoy Naskali & H. Oytun Altun, Ed.) *Av ve Avcılık Kitabı* içinde (433-454), Kitabevi.
- Killi Yılmaz, G. (2023). Saha (Yakut) Bilmecelerinde Ayı: Kültürdilbilimsel Bir İnceleme (V. Koçoğlu Gündoğdu vd., Ed.) *Sibiryâ Çalışmaları I* içinde (181-200) Nobel Bilimsel Eserler.
- Küçük, A. (2016). Sümela'nın şifresi: Temel" filmi örneğinde sinema ve kültürel kimliğin ifadesi. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi/ The Journal of International Social Research*, 9(44), 159-163.
- Lvova, E. L. vd. (2013). *Güney Sibiryâ Türklerinin geleneksel dünya görüşleri kâinat ve zaman- nesneler dünyası* (M. Ergun, Çev.) Kömen.
- Metin Basat, E. (2017). Deli Deli Olma filminde âşıklık geleneği. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi [TAED]*, 58, 377-387.
- Olgunsoy, B. (2007). *Balıkesir yöresinden derlenmiş bitki ve hayvanlarla ilgili inanış ve uygulamalar üzerine bir araştırma* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Balıkesir Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Onay, E. (2011). Gölgesizler'de masal, efsane ve büyü gerçekçilik. *Millî Folklor*, 23(91), 221-225.
- Ögel, B. (1995). *Türk mitolojisi (kaynakları ve açıklamaları ile destanlar)*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Pala, C. ve Erdoğan, E. (2007). *Doğası, tarihi ve folkloruyla Simav*. Akmat.

- Roux, J. P. (2000). Hayvanlar: Türk ve Moğol dinlerinde öncelikleri. Kavimsel mitler ve av ritüelleri, (Y. Bonnefoy, Haz., L. Yılmaz, Haz., G. Yılmaz, Çev.) *Antik Dünya ve Geleneksel Toplumlarda Dinler ve Mitolojiler Sözlüğü* içinde (377-381). Dost Kitabevi.
- Roux, J. P. (2005). *Orta Asya'da kutsal bilgiler ve hayvanlar* (A. Kazancıgil & L. Aslan, Çev.) Kabalcı.
- Topaç, T. (2024). *Tokat'tan derlenen efsaneler üzerine bir araştırma (inceleme-metin)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Saltaş Korkmaz, E. (2024). *Kuzeydoğu Anadolu Bölgesi halk inanışları (Kars, Ardahan, Artvin)* [Yayımlanmamış doktora tezi]. Ardahan Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- Sarpkaya, S. (2014). Türk dünyası efsanelerinde ayı tasavvurunun değişim ve dönüşümü. *Millî Folklor*, 26(101), 149-161.
- Selçuk, A. (2004). *Tahtacılar*. Yeditepe.
- Soysal, İ. (2021). *Mersin halk kültüründe av ve avcılık* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Uraz, M. (1994). *Türk mitolojisi*. Adam Yayınları.
- Yakar, B. (2023). *Kemaliye ilçesinde oluşan efsaneler* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Yıldız, T. (2012). Piyasadan endüstriye, melodramdan mitolojiye sinemanın yarım kalan hikâyesi: 1950-1980 yılları arasında Türk sineması eleştirisi, *Millî Folklor*, 24 (96), 148-156.
- Yüksel, G. (2011). *Kastamonu efsaneleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Bozok Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Elektronik Kaynaklar

- Berger, J. (2013, Haziran 6). Modernliğin abideleri: müzeler, hayvanat bahçeleri (E. Gen, Çev.). *E-Skop Sanat Tarihi-Eleştiri Dergisi* <https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-modernligin-abideleri-muzeler-hayvanat-bahce-leri/1316> (Erişim tarihi: 12.05.2024).
- Büte, E. B. (2023, Eylül 10). Selcen Ergun ile *Kar ve Ayı* Üzerine Söyleşi: karanlık bir masal. *Altıyazı Dergisi* <https://altyazi.net/soylesiler/selcen-ergun-ile-kar-ve-ayi-uzerine-soylesi/> (Erişim tarihi: 13.05.2024).
- Çalışkan, E. (2023, Eylül 8). Bir atmosfer filmi yaratmak: Selcen Ergun ile *Kar ve Ayı* üzerine. *Bantmag Dergisi* <https://bantmag.com/selcen-ergun-kar-ve-ayi-roportaj/> (Erişim tarihi: 16.05.2024).
- Ergun, S. (2022). *Kar ve Ayı* [Film]. Başka Sinema.
- URL-1 <https://fest.ucansupurge.org.tr/film/kar-ve-ayi/> (Erişim tarihi: 16.04. 2024).

Kısaltmalar

DLT: *Dîvânü Lugâti't-Türk* (Türk Dil Kurumu, 1985).



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Kültürel Hafızanın Hatırlama Figürleri: Osmanlı İmparatorluğu ve Türkiye Cumhuriyeti'nde Armalar

Figures of Remembrance in Cultural Memory: Coats of
Arms in the Ottoman Empire and the Republic of Turkey

N. Gamze Ilıcak Yücel*

Öz

Modern dönemde armalar, ulusların tarihi ve kültürel hafızasının politik ve kurumsal izdüşümlerini teşkil etmektedir. Armalarda kullanılan semboller ise ulusların köken anlatılarının, evren, dünya, doğa ve coğrafya tasavvurlarının, kutsal kabul edilen inanç ve değerlerin, savaş, devrim, ihtilal gibi büyük politik olayların biyografik hikâyelerini bir bütün olarak anlatacak şekilde seçilmektedir. Bu bağlamda armalar geçmiş ile gelecek üzerinde kurulan hafıza köprüleri işlevini görmekte olup geçmişin hafızasını gelecek nesillere taşınmasına yardımcı olur. Bu çalışmada, Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde devlet arması denemelerini, hafıza-kimlik-kültür terkibi bağlamında ele aldım. Bununla birlik-

Geliş tarihi (Received): 05-12-2024 Kabul tarihi (Accepted): 17-05-2025

* Doç. Dr., İstanbul Gelişim Üniversitesi İktisadi, İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. İstanbul-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., İstanbul Gelişim University Faculty of Economics, Administrative and Social Sciences, Department of Turkish Language and Literature. ngilicak@gelisim.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-1193-5384

te batılı/modern kurumsallaşma ile kültürel hafıza arasında arma üzerinden nasıl bir terkip kurulduğu sorusuna cevap aradım. Çalışmada öncelikle hatırlama figürü olarak armanın tarihi ve kültürel kökenlerine yer verdim. Daha sonrasında armanın kültürel hafızadan rafine edilmiş sembolleriyle Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'ndeki kullanım amaçlarına, misyonlarına ve işlevlerine, dönemin politik iklimini de denklemin içerisinde tutarak yer verdim. Modern dönemde devlet armaları ulus (devlet) inşalarının bir parçası olması sebebiyle Osmanlı ve Cumhuriyet dönemlerinde devlet armaları, modern devlet düşüncesinin izdüşümü olarak ortak zemine dayanmaktadır. Buna mukabil, armalar tasarlanmasında kullanılan kültürel hafıza sembolleri, Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde farklı siyasî ve ideolojik saiklere göre belirlenmiştir. Osmanlı devlet armasında Türk halk kültürü, İslam dini, hanedanlık sembolleri ile modernleşme süreçlerinin izlerini taşımıştır. Cumhuriyet dönemi devlet arması, teşebbüs aşamasında kalsa da armanın tasarımında Osmanlı devlet armasındaki sembollerin kullanılmaması istenmiştir. Devlet armasının belirlenmesi için yapılan müsabaka sonucunda birinci seçilen Namık İsmail Bey'in Cumhuriyet Arması Türk mitolojisi ile modernleşme arasında bir bağ kurmuş olsa da kabul edilmemiştir.

Anahtar sözcükler: *kültürel hafıza, armalar, Arma-i Osmanî, Cumhuriyet Arması*

Abstract

In the modern era, coats of arms serve as political and institutional projections of a nation's historical and cultural memory. The symbols used in coats of arms are carefully chosen to narrate the biographical stories of a nation's origin myths, perceptions of the universe, world, nature, and geography, as well as sacred beliefs and values, and major political events such as wars, revolutions, and uprisings. In this context, coats of arms function as memory bridges between the past and the future, facilitating the transmission of historical memory to future generations. In this study, I examine the attempts to create a state coat of arms in the Ottoman Empire and the Republic of Türkiye within the framework of memory, identity, and culture. Also, I explore how a synthesis was formed between Western/modern institutionalization and cultural memory through coats of arms. The study first examines the historical and cultural origins of the coat of arms as a figure of remembrance. Subsequently, I analyze the purposes, missions, and functions of coats of arms in the Ottoman Empire and the Republic of Türkiye, considering the political climate of each period. Since state coats of arms in the modern era are integral to nation-(state) building, those designed during the Ottoman and Republican periods are based on a common foundation as reflections of modern state ideology. However, the cultural memory symbols used in the design of coats of arms varied according to different political and ideological motivations in the Ottoman Empire and the Republic of Türkiye. The Ottoman state coat of arms bore traces of Turkish folk culture, Islam, dynastic symbols, and modernization processes. In contrast, although efforts were made to create a state coat of arms in the Republican period, there was a deliberate decision to exclude the symbols in the Ottoman coat of arms. Despite a competition to select the state coat of arms,

the winning design by Namık İsmail Bey, which sought to establish a connection between Turkish mythology and the modern era, was ultimately not adopted.

Keywords: *cultural memory, coats of arms, Ottoman Coat of Arms, Republican Coat of Arms*

Extended summary

Memory serves as an inventory of the past, enabling a coherent relationship between identity and action by addressing who the subject is and why and how actions are performed. It plays a key role in how individuals define themselves, others, and their environment while shaping their actions. The external expressions of this process are remembering and forgetting, which selectively structure memory and reinforce biographical narratives through myths, symbols, and rituals. In examining the social dimension of memory, Émile Durkheim viewed collective memory as part of organic society. Maurice Halbwachs categorized memory into autobiographical and historical memory, highlighting the latter's role in shaping identity and cultural accumulation. Paul Connerton classified memory into personal, cognitive, and habitual memory, emphasizing cognitive memory's role in interpreting the world and habitual memory's emergence through lived experiences. Jan Assmann further categorized memory into object-based, mimetic, communicative, and cultural memory, stressing cultural memory's role in linking the past and present through rituals while fostering shared identity, discourse, and behavioral norms. Societies with a strong connection to their past develop symbols, rituals, values, and belief systems that shape both their present and future.

As visual symbols of cultural memory, coats of arms have played a crucial role in nation-state institutionalization. This study examines state emblem initiatives in the Ottoman Empire and the Republic of Türkiye within the framework of identity, memory, and modernization. It explores how coats of arms function as cultural symbols in Turkish states, drawing attention to the unresolved issue of Türkiye's Republican emblem. A review of literature reveals a lack of research specifically examining the relationship between cultural memory and coats of arms.

The study first explores the historical background of the concept of state emblems among the Turks. Although the use of Western-style coats of arms in Turkish states began relatively late, visual elements symbolizing the state and the ruling dynasty -such as the ongun (totem), damga (seal), and tuğra (calligraphic signature)- have been used since ancient times. In this context, the study identifies the concepts of ongun, damga, and tuğra, which have functioned in place of coats of arms in Turkish tradition, and examines their roles. In Turkish states, they not only served as symbols of religious and spiritual beliefs but also functioned as emblems of sovereignty and legitimacy. Furthermore, elements from nature and animal figures were incorporated into these symbols to represent power, prosperity, fortune, and fertility, influencing social, cultural, and economic life.

The second part of this study examines examples of coats of arms associated with Turkish states in Western heraldic collections. These collections depict elements believed to symbolize

Turkish states, such as the sultan's turban, stars, crescent, star-and-crescent, tugh (horse-tail standard), fur, crescent-adorned tugh, and tuğra (calligraphic signature). Additionally, they often illustrate the coats of arms of conquered territories as representations of the ruling states.

Finally, the study analyzes the efforts to create a Western-style state coat of arms in the Ottoman Empire and the Republic of Türkiye, considering the political climate, socio-political transformations, and intended objectives. One of the institutional and political reflections of Ottoman modernization was the development of a state coat of arms aimed at strengthening the bond between the state and society and unifying the diverse communities of the empire under a common identity. These efforts began after the Crimean War and culminated during the reign of Sultan Abdulhamid II.

Abdulhamid II believed that the state coat of arms would establish a symbolic connection between the monarchy and the people. He sought to convey the idea that the concept of sovereignty represented an institution rather than an individual ruler. To achieve this, he incorporated various symbols into the design. The Ottoman coat of arms (Arma-i Osmanî) made the sultan's authority and symbolic presence visible across all segments of society, from rural villages to urban centers. Aware of the political, economic, and technological advancements of Western states and the growing global influence of modern statehood, Abdulhamid II recognized that Westernization was no longer an option but a necessity for the survival of the empire. In this regard, the design process of the Ottoman coat of arms can be seen as a tangible manifestation of Westernization. The Arma-i Osmanî incorporated motifs related to Turkish identity and Islam. It aimed to emphasize various aspects of the empire, including the sultan's supreme authority, the empire's historical legacy, its provinces, the significance of both Sharia and modern legal systems, the military power of the army, the warrior spirit of the empire, its peaceful aspirations, and its role as a unifying force. The Ottoman coat of arms underwent some modifications after Abdulhamid II's reign but remained in use until the collapse of the empire.

With the establishment of the Republic of Türkiye, the Ottoman state coat of arms was no longer in use. During discussions regarding the minting of gold and metal coins, the idea of designing a state coat of arms for the Republic of Türkiye emerged. As a result, a competition was organized to create a new state emblem, drawing inspiration from the deep historical roots of Turkish heritage. Namık İsmail Bey's winning design, however, was not accepted as the official emblem of the Republic of Türkiye by the Council of Ministers (Heyet-i Vekile) and Mustafa Kemal Atatürk. During a meeting held on August 1, 1928, no final decision was reached regarding the Republican Coat of Arms, and the process remained incomplete. To this day, the Republic of Türkiye does not have an official state coat of arms.

As we move beyond the centennial anniversary of the Republic, Türkiye still lacks an official state coat of arms that represents all periods of Turkish history. The Turkish people, who have historically interacted with various societies across vast geographies, possess a rich and expansive cultural memory. In the new century of the Republic, institutionalizing this memory and crowning it with an official state emblem would serve as a tangible outcome of this study.

Giriş

Bir devrim olarak nitelendirilen unutma eylemi, kimi zaman biyolojik kimi zaman tinsel kimi zaman ise nörolojik sebepler sonucu vuku bulmaktadır. Yunan mitolojisinde bir yeraltı ırmağının ismi olarak kullanılan “unutma” kavramı Lethe kelimesi ile karşılanmaktadır. Lethe, Troyalı Aineias’ın geleceği öğrenme arzusu dolayısıyla ölümler diyarına gidip içtiği yeraltı ırmağının adıdır. Lethe’den içtikten sonra kuracağı yeni şehrin zamanla ülkeye dönüşeceğini, düşmanlarının karşısında zafer kazanacağını, öldükten sonra bile adının anılacağını öğrenen Aineias; bu bilgiler ışığında yeni yaşamına yelken açmıştır (Hamilton, 2016: 170). Bu anlatı; insanoğlunun özünü kavraması, maziye idrak etmesi ve benimsemesi hatta istikbali tasarlayarak varlığını, kimliğini inşa etmesinde “unutma”nın ne kadar önemli olduğunu göstermekte (Yaman, 2021: 614) olup; esasında her “unutma”nın yeni bir “hatırlama”yı da beraberinde getirdiğini ifade etmektedir. Bir diğer tabirle unutma ile hatırlama eş zamanlı ve güdümlü olarak hafızada yaratıcı bir yıkımı doğurmaktadır.

Unutma ile hatırlama arasındaki eş güdüm neyin akılda tutulacağı, korunacağı ve saklanacağı bağlamında birbirini tamamlayan hafıza duraklarını teşkil etmektedir. Hafızanın unutma ve hatırlama fonksiyonları, dolaylı ya da doğrudan kazanılan birikim ve tecrübeleri hafıza mekânlarına demirleyerek toplum hayatında kültürel unsurlara dönüştürmektedir. Bu bağlamda hafıza ile kültür arasında toplum merkezli bir ilişki kurulmaktadır. Emile Durkheim (2005), bu ilişkiyi kolektif hafıza üzerinden kurmuştur. Murice Halbwach ise (1992: 23-26) hafıza türlerini, bireysel (otobiyografik) ve kolektif (tarihî) hafıza olarak ikiye ayırmış; bireysel hafızanın münferit bir özden gelmediğini, toplumsallaşmanın bir sonucu olarak kolektif hafızayla anlam kazandığını ifade etmiştir. Halbwach’a göre otobiyografik hafıza kişinin bireysel deneyimlerine dayalı hafıza biçimiyken, otobiyografik hafızayı da şekillendiren tarihi hafıza ise; toplumsal hafızanın imge, sembol, tören ve seremonilerle organize edildiği ve kurumlar aracılığıyla kayıt altına alınarak yaygınlaştırıldığı bir formdur. Hafızanın toplumsal yönüne vurgu yapan bir diğer düşünür olarak Paul Connerton ise (2014: 42-45) hafıza türlerini kişisel, bilişsel ve alışkanlık hafızaları şeklinde kategorize etmiştir. Connerton, bireysel yaşanmışlığın izdüşümü olarak nitelendirdiği kişisel hafızayı; dünyayı, maddeyi ya da eşyayı, sözlü, görsel ya da işitsel olarak anlamlandırdığımız bilişsel hafıza ile hafızada seçkiler oluşturarak anı ve geleceği şekillendirdiğimiz alışkanlık hafızasının bir parçası olarak izah etmiştir. Ona göre geçmiş anlamlı mazi hâline getiren, yaşanmışlıklara kimlik katan toplum ve toplumun nesneler dünyasıyla kurduğu ilişkidir. Bu konuda kapsamlı çalışmalara sahip olan Jan Assmann (2001: 25) hafızayı dört kategoride tasnif etmiştir. Bunlar; insanın taklit ile sağladığı mimetik hafıza; nesneleri anlamlandırmada yardımcı faktör olarak nesneler hafızası; sosyal bir varlık olması dolayısıyla bireyler arasındaki iletişim birliğini sağlayan iletişimsel hafıza; bu hafızaların birleşimiyle geçmiş anlama ve geleceği inşa etmek bakımından kültürel hafıza olarak tanımlanmaktadır. Bu bağlamda Assmann hafıza ile toplum arasında ilişkide kültürel hafızayı ön plana çıkarmıştır. Kültürel hafıza, unutma/anımsama ritüelleriyle mazi ile hâl arasında bağlantı kurarken bireyler arasında müşterek duyguyu, bağı, bilinci, söylemi ve davranış normlarını beslemektedir. Dolayısıyla maziyle bağı kuvvetli olan toplumlar, hâlde kim olduklarını bilmeye ve geleceklerini ise nasıl inşa edeceklerini belirlemeye dair müşterek semboller, simgeler, figürler, ritüeller, değer ve inanç sistemlerine sahip olurlar.

Bu noktada Halbwach'sın tarihî hafıza tanımı ile Assmann'ın kültürel hafıza tanımı bir-biriyle örtüşmekte olup; Connerton'un alışkanlık hafızası ise toplumların tarihinde neyin kültürel seçki olarak yer aldığı noktasında Halbwach ve Assmann'ı tamamlamaktadır. Zira insan ömrüyle sınırlanamayan toplumsal hafıza, kodlama (edinme), depolama (kaydetme) ve geri getirme (hatırlama) aşamalarından geçmektedir (Matlin, 1992: 208). Süreç içerisinde hafızaya kodlanan ve toplumsallaşan imgeler, semboller ve ritüeller; değişim ve dönüşüm geçirmekte, toplumsal aidiyet hatta şahsiyet kazanarak hatırlanabilir hâle gelmektedir. Sembollerin aktarımı kimi zaman sözlü kimi zaman yazılı bazen de görsel olarak gerçekleşmektedir. İmge, sembol ve ritüellerinin oluşmasında görsel olan sözden ve yazıdan daha önce gelmekte olup; anımsamayı kolaylaştırmada da ön plana çıkmaktadır (Connerton, 2014: 129). Çünkü ilk önce görme eylemi gerçekleşmektedir. Görme edimi varlığı, mevcudiyeti kanıtlamakta; anımsamayı kolaylaştırmakta olduğu için insanın en güvendiği duyulardan biridir. Yaşanılan çevre, içinde bulunulan toplum; görme eylemiyle algılanmakta ve anlamlandırılmaktadır. Bireyi yönlendiren görme edimi zihin dünyası, hayata bakış açısı, inanç sistemleriyle şekillenmekte; bu doğrultuda görüleni ortaya koyma çabasıyla imgeler yaratılmakta; imgeler yardımıyla hafızanın derinliklerinde muhafaza edilen kültürel unsurlar gün yüzüne çıkmaktadır (Halbwachs, 2019: 48). Görme eylemi sonrası kalıcılığı ve anımsamayı sağlama adına görseller kültürel hafıza bağlantısıyla tekrar üretilmektedir.

Armalar, kültürel hafızanın somut çıktıları olarak toplum kimliğini oluşturan anımsama figürlerinin görsel unsurlarından bir tanesi olarak kabul edilmektedir. Dolayısıyla kimlik ile arma arasında toplumun sosyolojik yapısını ve siyasî kültürünü tahlil etmeye yönelik anlamlı bir ilişki bulunmaktadır. Bu çalışmada, modernleşme süreci içerisinde Osmanlı İmparatorluğu'nda ve Türkiye Cumhuriyeti'nde kimlik-hafıza terkihi ile devlet arması arasındaki ilişki ele alınmış; batılı/modern kurumsallaşma ile kültürel hafıza arasında arma üzerinden nasıl bir terkip kurulduğu incelenmiştir. Araştırmada öncelikle hatırlama figürü olarak armanın işlevine yer verilmiştir. Daha sonrasında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki arma çalışmalarına değinilerek armanın hangi şartlarda, hangi amaçla kullanıldığı açıklanmaya çalışılmıştır. Son olarak Osmanlı İmparatorluğu'ndaki arma çalışmalarının Cumhuriyet Türkiye'sindeki izdüşümleri, süreklilik gösteren yanları ve farklılaşan yönleri değerlendirilmiştir.

1. Türklerde arma geleneğinin tarihsel kökleri: Ongunlar, damgalar, tuğralar

Evreninin, dünyanın, nesnenin, coğrafyanın ve yaşamsal tecrübelerin rafine bir şekilde özetlendiği ve aktarıldığı semboller, ulusların birbirinden farklılaşan biyografik hikâyelerinde görsel, işitsel ve yazı yoluyla farklı kültürel formlara sahip olmuştur. Ulusların benimsedikleri inançlar, göç ettikleri coğrafyalar ve birbirleriyle girdikleri etkileşimlerin sonucunda semboller kültürel hafızada dinamik şekilde hayatını sürdürmektedir. Bu dinamizm aynı sembolün başka coğrafyalarda farklı kullanımlarını işaret edebileceği gibi ulusların kendi kültürel hafızasında değişime uğraması ya da tamamen ortadan kalması şeklinde tezahür edebilir.

Sembollerin kültürel hafızadaki arka planı muhtelif faktörlerden oluşmaktadır. Bu bağlamda inanç ve değer sistemlerinin köklerini ifade eden mitolojiler, coğrafya ve iklimin kazandırdığı yaşamsal deneyim, toplumsal iletişimin tesis edilmesinde kullanılan arkaik işaret, imge ve

resimler toplumların kültürel hafızasında işlenerek orijininin farklı anlamları barındırabilir. Bu noktada köken anlatısı, doğa, kahramanlık ve mistik kültürler, sürgün, göç, savaş, devrim, ihtilal gibi büyük hadiseler, toplum hafızasında semboller aracılığıyla kültürel ve siyasal nitelik kazanmaktadır. Bununla beraber üzerinde bulunduğu mekâna göre farklı mesajlar taşıyan semboller; dağların zirvelerinde, zor ulaşılan bölgelerde dinî mahiyet içerirken; ağır kenarlarına, hayvanlara, eşyalara işlenen semboller ise aile, boy veya “aitlik” mesajını vermiştir (Mert, 2008: 285). Örneğin; Türk mitolojisinde dünyanın yaşını sembolize eden kaplumbağa, gündelik yaşamda ağır ve aheste olmayı ifade etmektedir. Benzer şekilde yuvası dağların doruklarında bulunan kartal, gücü, dayanıklılığı ve ululuğu temsil etmesi bakımından pek çok ulusun kültürel hafızasında işlenmiştir. Geçmişte Selçuklular tarafından kullanılan kartal figürü, bugün Amerika Birleşik Devletleri devlet armasında ve Arnavutluk Devleti’nin bayrağında bulunmaktadır. Yine kurt figürü, Türklerin Türeyiş ve Ergenekon destanlarında yeniden doğuşu ifade ederken; Roma İmparatorluğu’nun mitolojik kaynaklarında da benzer anlamlara sahiptir.

Türk toplumu, geniş coğrafyalarda farklı kültürlerle etkileşim hâlinde olmasından mütevellit gerek nicelik gerekse de içerik açısından zengin bir sembol dünyasına sahiptir. Bu semboller; Türklerin evreni, dünyayı, tabiatı, değerler sistemini anlamada ve yansıtmada kültürel olduğu kadar siyasî içerikleri de barındırmaktadır. Türklerin kullanmış olduğu siyasî içerikli semboller; bir boyu, obayı ya da bir ili (devleti) ve hükümdarı (hakanı) yansıtmaları bakımından birer egemenlik alâmetidir.

Türklerde siyasî, sosyal ve kültürel yaşamı anlatan ve aktaran, aynı zamanda armaların tarihsel köklerini ihtiva eden ilk semboller damgalar (tamgalar) ve ongunlar olarak belirlenmektedir (Jabrayılov, 2023: 1). Ana kaynağını Türk mitolojisinin oluşturduğu damga ve ongunların; inanç kültürleri, ata kültürleri, tabiat kültürleri, ateş ve ocak kültürleri ve kahramanlık kültürlerinden beslendiklerini söylemek mümkündür (Ögel, 2014). Dolayısıyla Türk kozmolojisini ve kozmogonisini oluşturan kutsal, canlı ve cansız bütün unsurlar, Türk düşünce ve inanç sisteminde, siyasî ve sosyal hayatta damga ve ongunlar vasıtasıyla somut bir çerçeveye sahip olmuştur. Ongunlar daha çok Moğollarda kullanılmakla beraber ortak coğrafya kültürü bağlamında Türk sembol hafızasını da etkilemiştir. Örneğin Çağatay Türklerinde ongunlar daha çok damga ve arma olarak kullanılmıştır. İslam dininin Türkler tarafından yaygınlaşması münasebetiyle damga ve ongunlar, şaman inanç sistemindeki kurgu ve işlevlerini yitirmiş; İslam medeniyet dairesine uyumlu olarak sosyal hayatı tanzim eden yüksek kültür unsurları hâline gelmiştir (Ögel, 2010: 46). Damga ve ongunların, Türk sembol hafızasındaki işlevleri dinî/inanç dünyası, göçebe kültürü ve siyasî yapı olmak üzere üç kategoride incelenebilir.

Bunlardan birincisi özellikle dinî/inanç dünyasının parçası olan “Kök Tengri İnancı” ve “Şamanizm” oluşturmaktadır. Eski Türk inanışında Kök Tengri, yaratılışı, ululuğu, kudreti ve erişilmezliği sembolize etmektedir. Bu bağlamda kartal figürü, Kök Tengri’nin ululuğunu, erişilmezliğini ve kudretini sembolize etmesi bakımından Türk damgaları ve ongunlarında geniş bir yere sahiptir (İnan, 1980: 21, 46). Bununla beraber Şamanizm inanç pratiğinde; tabiatı, türeyişi, doğurganlığı, kadın ve çocukların hamisi olarak Umay kültü, şaman davullarında iki kayın ağacının arasında resmedilmiştir (İnan, 1986: 35). Dünyanın yaratılış anlatısında ise Umay kültü, hûma kuşuyla kutsallaştırılmış hatta “bu kuşun gölgesi birinin üzerine

düşerse cihanda padişah ola” şeklinde formüle edilmiştir (İnan, 1986: 37). Nitekim Orhun abidelerinde Bilge Kağan, Umay’ın ilahi gücünü “Umay gibi anam hatun sayesinde küçük kardeşim Kül Tegin kahraman unvanını aldı” şeklinde ifade etmiştir. Şaman davullarında Umay kültürüne dair semboller yanında güneş, ay, yıldız, şimşek imgeleri de yer almıştır (İnan, 1986: 58, 64). Damga ve ongun örnekleri kurganlarda da görülmektedir. Altay-Hun çağı kurganlarında kullanılan kurt sembolünün postu gece ile gündüzü işaret ederken, pençeleri ise kartal başları olarak nitelendirilmiştir (Ögel, 2010: 26). Yine Altay-Hun çağında geyik, ejderha, at gibi ongunlar kurganlarda resmedilmiştir (Ögel, 2010: 32).

Damga ve ongunlar ikinci olarak sosyal, kültürel ve iktisadi hayatı şekillendiren unsurlar olmuşlardır. Bu bağlamda oba kimliğini oluşturduğu ve aidiyet duygusunu pekiştirdiği gibi, Türk toplumları arasında iletişim aracı işlevi görmüştür. Oğuz destanlarında her boy, bir kuş sembolü ile kimliklendirilmiş, bu kuşlar bozkır kültürünün çetin şartlarıyla mücadeleyi göstermek bakımından yırtıcı türlerden seçilmiştir (Ögel, 2010: 32). Din ve inanç kültürlerinde ululuğu sembolize eden kartal, bozkır hayatında kudret ve avcılıkla ilişkilendirilmiştir (İnan, 1980: 21). Ayrıca uğur, baht, talih gibi anlamlarla pekişen damga ve ongunlar, obanın manevi hayatında büyük bir yere sahip olmuş; diğer Türk obalarıyla ortak ata mitlerinin oluşmasına katkı sağlamıştır. Örneğin; Oğuzhan’ın oğullarının dörder kabile oluşturduğu ve bu dört kabilenin ortak bir onguna sahip olduğu belirtilmektedir (Orkun, 1939: 30).

Damga ve ongunlar, toplumun estetik zevkini, beğenilerini, hayat tarzını, duygu ve düşüncelerini bünyelerinde barındıran ilk anlatı metinleri olarak kabul görmektedir (Aksoy, 2011: 133). Dokuma sektöründe, ev ve süs eşyalarında, mimari eserlerde ve yapıtlarda, askeri teçhizatı hatta mezar taşlarında damgalara yer verildiği görülmektedir. Tarihi veriler; Türklerin Yenisey ve Orhun Yazıtları’ndaki alfabelerinden evvel damga kullandıklarını ortaya koymaktadır (Güllüdağ, 2015: 132). Yine Selçukluların paralarında, yazılı kaynaklarında kullandıkları ok ve yay, damga ve ongunların sosyal ve iktisadi hayattaki örnekleri olarak gösterilebilir (Turan, 1945: 315).

Damga ve ongunların kullanımında üçüncü unsur siyasî kullanımlarıdır. Bu bağlamda damga ve ongunlar, Türk devletlerinin bayraklarında ve armalarında yer almış, bunlar bir nevi yönetici sınıfın alameti olarak görülmüştür (Ögel, 1984: 135-136; 194). Yırtıcı kuşlar ve kutsal olduğu düşünülen bazı hayvanlar, Türk devletlerinde hanedan damgalarını ve devlet armalarını sembolize etmiştir (Milli Arma Müsabakası Şartnamesi, 1926: 12; Özüçetin ve Altınışik, 2012: 334). Örneğin; Göktürkler sancaklarını kurt başlı olarak belirlemişler,² Selçuklular ise kartalı devlet arması olarak tercih etmişlerdir. Selçuklu kartalı, birer devlet arması olarak kullanılmıştır. Hakanın, hükümdarın hususi arması sayesinde emrin kim tarafından verildiği anlaşılır hâle gelmiştir. Okun ucunda yer alan bu damgayı; Oğuz Türkleri tağrağ demiş, sonraları kelime garp lehçesinde tuğra hâline dönüşmüştür (Durmuş, 2012: 53).

Bozkır kültürünün tezahürü olarak iktidar ve egemenlik alâmeti olarak kullanılan damgalar, Osmanlı Devlet geleneğinde; hanedan mensuplarından hükümdar olanların mührüne dönüşmüştür. Hükümdarın imzası, mührü, tuğrası devlet sembolü olarak kabul görmüştür (Özüçetin ve Altınışik, 2012: 335). Tuğranın kökeninin Tuğrul kuşu kaynaklı Oğuzlar olduğu

görüşü bulunmakla birlikte; hükümdarın mühür veya imzası anlamına gelen Tuğ kelimesinden türeyerek Tuğ-ra-ğ şekline geldiği düşüncesi de vardır (Derman, 2012: 336).

Orhan Bey zamanında başlayan tuğraların gelişimi, Fatih Sultan Mehmed ile olgunlaştırılmıştır. Zaman içinde tuğraların görüntüsü az bir biçimde değişmiş olsa da Osmanlı hanedanının ve imparatorluğunun kendine has bir sembolü olmuştur. Tarihî vesikalarda hükümdar tuğraları, şehzade tuğraları, vezir-i azam tuğraları; beylerbeyi, sancakbeyi, mutasarrıf vb. resmî yazılarda kullanıldıkları pençe adı verilen tuğraya benzeyen işaretler de görülmüştür (Uzunçarşılı, 1941: 101, 103-105, 110). Yazı-resim olarak ifade edilen semboller olan tuğraların efsanevi Tuğrul Kuşu mahiyetinde devletli olmaya işaret ettiği, bu yönüyle diğer boyları hâkimiyet altına alma ve onları yönetme yetkisi bağlamında kut sahipliğiyle ilişkilendirilmektedir (Uzunçarşılı, 1941: 101).

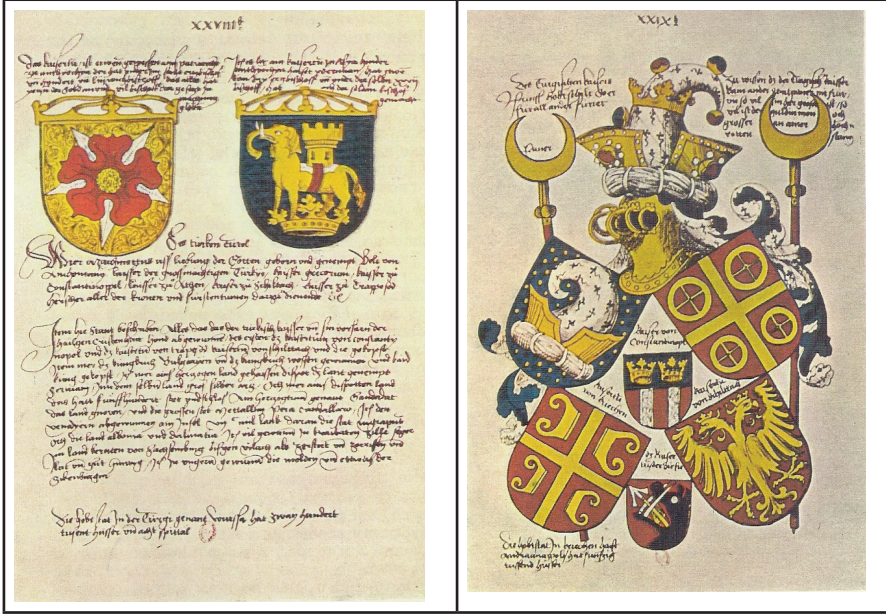
Batılı manada resmî bir arma kullanılmamakla birlikte; Türk devletlerinde toplumun, topluluğun, yöneticinin, idarî kesimdeki bireyin karakteristik özelliğini yansıtan arma nev'inden sembollerin kullanıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Osmanlı Devleti'nde gerçekleştirilen bilinçli arma çalışmalarından önce Batılı arma koleksiyonlarında Türk devletlerini sembolize eden armalara rastlanmaktadır. Arma konusunu anlamlandırabilmek adına; yabancı koleksiyonlardaki Türk armaları hakkında bilgi sahibi olmak önem arz etmektedir.

2. Modern anlamda Türk devlet armalarının batılı kökenleri

Armalar hâkim gücü, otoriteyi ya da sosyal statüyü temsil eden tanıtıcı, ayırt edici şekillerdir. Şövalyelerin savaş esnasında kendilerini, soylarını tanıtır, bilinir kılmak için seçtikleri bu semboller; Ortaçağ'dan itibaren yöneticileri, devletleri sembolize etmek amacıyla ve işleviyle yaygın bir şekilde kullanılır hâle gelmiştir (Mülayim, 1991: 382).

Zaman içinde kayıt altına alınan armalar, koleksiyonları meydana getirmiştir. Batı Avrupa'da 1414 tarihinden itibaren pek çok nüshası muhafaza edilememiş olan, büyük kütüphanelerde ender olarak yer alan, arma koleksiyonları bulunmaktadır. En eski arma koleksiyonlarından biri olarak kabul gören, 1483 ve 1536'da iki baskısı Augsburg'da yapılan, Ulrich Richental'ın arma koleksiyonunda Türk arması bulunmamaktadır (Çetin, 2015: 183).

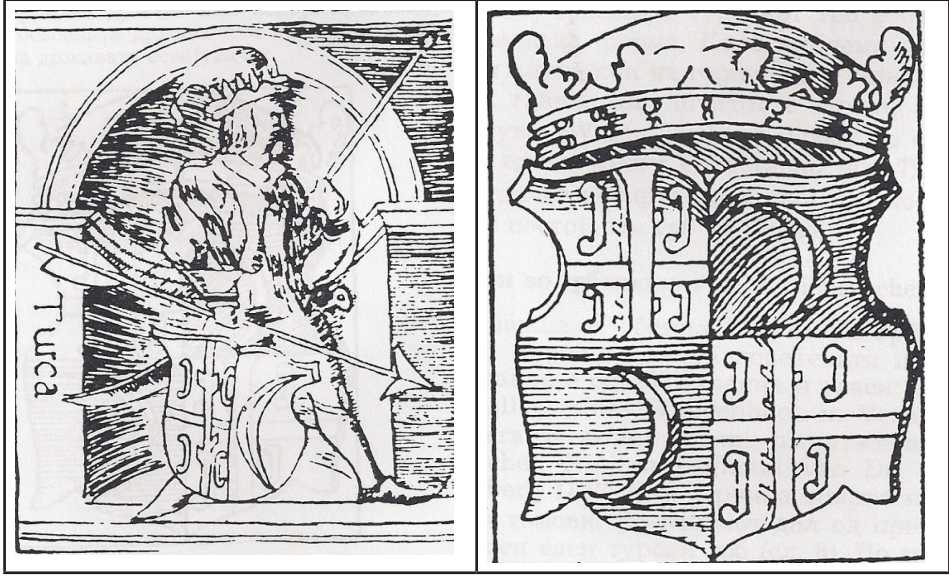
Armacılık geleneğine göre; bir devletin arması olmaması durumunda, koleksiyoncu tarafından o devlete yönelik bir arma tasarlanarak koleksiyonda o devlet, koleksiyoncu tarafından tasarlanan armayla yerini almaktadır (Çetin, 2015: 182). Avrupa'da hâkim güç olma yolunda ilerleyen, bir çağın kapanıp yeni bir çağın açılmasına sebebiyet veren Osmanlı İmparatorluğu'nun; bu koleksiyonda, armayla gösterilmemesinin nedeni imparatorluğa hak ettiği değerin verilmemesiyle izah edilmektedir. Buradan da armanın, devletin görünür kılınmasında ve kabul görmesindeki önemi ortaya çıkmaktadır.



Resim 1: Conrad Grünenberg Koleksiyonu (Aktaran Çetin, 2015: 199; Filipović, 2023: 132)³

Esiklik açısından ikinci koleksiyon olarak kabul edilen 1483'te Conrad Grünenberg tarafından oluşturulan arma koleksiyonudur. 1875'te fototip ve iki cilt olarak yayınlanan bu arma koleksiyonunda, Türk arması iki defa yer almaktadır. İlki, koleksiyonun XXVIIIb sayfasındaki sarı zeminli kalkan şeklinde verilen armadır. Kalkanın ortasında beş yapraklı kırmızı bir gül bulunmaktadır. Gülün ortasında sarı yuvarlak halka, gülün yaprakları arasında ise beş beyaz mızrak ucu vardır. Kalkanın üzerinde taç yer almaktadır (Çetin, 2015: 183; Filipović, 2023: 132). Grünenberg'in koleksiyonundaki ikinci Türk arması XXIXb sayfasındadır. Bu arma, dört büyük ve iki küçük armanın toplamıdır. İlk olarak verilen arma; yeşil alanlı kalkan biçiminde olup ortasında padişah sarığı, üzerinde ise yıldızlar bulunmaktadır. Armanın altında Sırbistan ve Bizans arması ile Türkler tarafından fethedilen diğer krallıkların armaları sıralanmaktadır. Armalarının tamamının üzerinde bir başlık, bunun üzerinde ise süslü kral taçlı padişah sarığı ve iki kalkan bulunmaktadır. Armaları ortasına almışçasına sağında ve solunda iki hilal yer almaktadır. Grünenberg Osmanlı Devleti armasını, imparatorluğun fethettiği devletlerin armalarının kombinasyonundan hareketle oluşturmuştur (Çetin, 2015: 184; Filipović, 2023: 132-133).⁴

Armalarda; Osmanlı Devleti'nin dinî kimliğinin, savaşçı yapısının vurgulandığı görülmektedir. İmparatorluğa ait resmî bir arma olmaması sebebiyle koleksiyonu meydana getirenler, arma geleneğinden hareketle Osmanlı Devleti'ne uygun arma oluşturmaya çalışmışlardır. Kraliyet tacı geleneği bulunmayan Osmanlı'nın padişah sarığıyla sembolize edilmesi durumu Osmanlı armacılığına örnek teşkil edecektir.

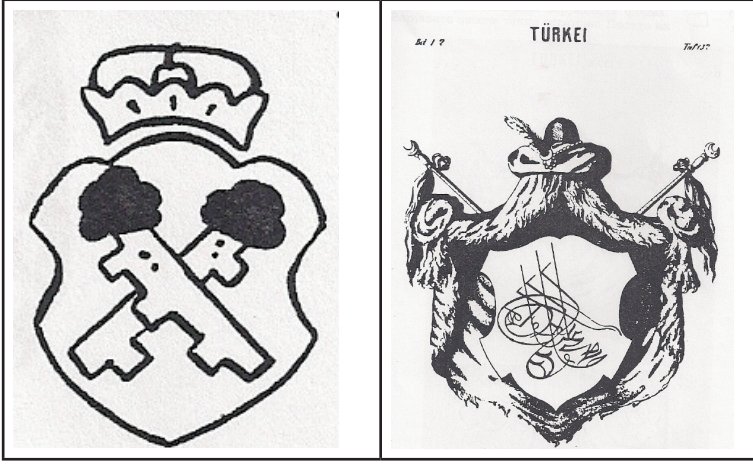


Resim 2: Sebastian Münster Koleksiyonu (Aktaran Çetin, 2015: 199; Filipović, 2023: 134)

1544 yılında, Richental ve Grünenberg’in arma koleksiyonlarından istifade eden Sebastian Münster’in ünlü “Cosmographia”sı yayınlanmıştır. Bu koleksiyonda iki Türk arması bulunmaktadır. 1578’de yayınlanan Cosmographia’nın birinci sayfasında bu Türk armalarından ilki yer almaktadır. Bir Türk resmedilmiş ve bu kişinin elinde, ayaklarına doğru uzanan Türk arması bulunan Alman şekilli bir kalkan vardır. Uzunlamasına ikiye ayrılan Türk armasının sağ tarafında hilal, sol tarafında ise Sırp arması yer almaktadır. Sırp armasını Türk armasına dâhil edilmesinin sebebi armacılık geleneğine göre fethedilen krallıkların armalarının fetheden devletin armasına dâhil olması geleneğinden kaynaklanmaktadır (Çetin, 2015: 184). Koleksiyonda yer alan ikinci Türk arması, 1271. sayfada bulunmaktadır. Alman şekilli kalkan şeklinde olan dörde bölünmüş armada; üst sol ve alt sağ köşede Sırp arması görülmekte, üst sağ köşede kırmızı üstüne hilal ve alt sol köşede ise mavi üstüne hilal yer almaktadır (Çetin, 2015: 185).

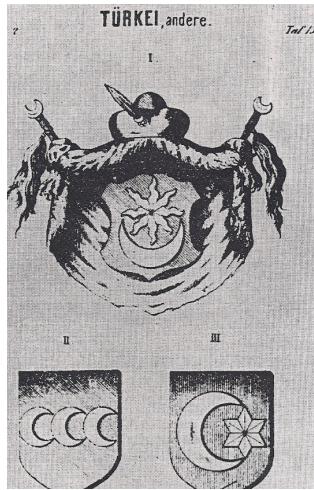
Armalarda farklı renklere yer verilmiştir. Yeşil, kırmızı, mavi vb. renklerin armalarda kullanıldığı görülmektedir. İslamiyet’in ve de cennetin yeşil renkle, savaşçılığın veya kan dökücülüğün kırmızı renkle, gök tanrının ya da Türklüğün simgesi bozkurdun mavi renk ile sembolize edilmesiyle armalarda yer alan renk kullanımı ilişkilendirilebilir. Ayrıca renklerin yönlerle ilgili göstergeler olmasından kaynaklı tercih edilme durumu da söz konusu olabilir.

Eski yüzyıllardan itibaren hilal, Türk devletleri tarafından millî bir alamet olarak kullanılmış bir semboldür. Ayrıca hilalin, İslam devletlerinde dini bir simge olarak yer aldığı da bilinmektedir. XVI. yüzyılda ay yıldız Batıda, Türk Devleti’nin alâmeti olarak kabul görmüştür (Eyice, 1991: 297). Osmanlı İmparatorluğu’nda ve Türkiye Cumhuriyeti’nde gerçekleştirilen arma çalışmalarında; hilal, ay yıldız kullanımı sürdürülmüştür.



Resim 3: Virgile Solis ve J. Siebmacher Koleksiyonları (Aktaran Çetin, 2015: 200).

Virgile Solis'in, Wappenbüchlein. Zu Ehrender isimli koleksiyonunda Türk armasına yer verilmiştir. 1883 ve 1886'da Münih'te yayınlanan bu koleksiyonda, Türk armasında Alman şekilli bir kalkan vardır. Üst kısımda, iki siyah başlığa sahip iki anahtar; çapraz bir şekilde yer almaktadır. Kalkanın üzerine bir taç resmedilmiş ve onun da üstünde "Wasen Turkey" yazmaktadır. Bu arma, daha sonra Bosna'nın resmî arması olarak kullanılmıştır (Çetin, 2015: 185). 1857'de son baskısı yapılan "J. Siebmacher's grosses..." adlı arma koleksiyonunun, birinci cildinin ikinci bölümünde tablo 132'de (Resim 3/2) Türk arması bulunmaktadır. Armanın ortasında; beyaz zeminin üzerinde, bir tuğranın yer aldığı Alman şekilli kalkan vardır. İşlenmemiş bir deriyle çevrili kalkanın üzerinde, üç adet sarık mevcuttur. Ortadaki sarık; elmas ve bir tüyle bezenmiş, sağda ve solda yer alan sarıklara nazaran daha büyüktür. İki tarafta birer adet tuğ bulunmaktadır. Armanın üzerinde ise "Türkei" yazmaktadır (Çetin, 2015: 185).



Resim 4: J. Siebmacher Koleksiyonu (Aktaran Çetin, 2015: 201).

Yine aynı cilt ve bölümde yer alan tablo 133'te (resim 4) de üç adet Türk arması vardır. Roma rakamlarıyla I, II, III şeklinde verilen armalardan I ile gösterilen arma, tablo 132'deki (resim 3/2) armaya çok benzemektedir. Tablo 133'te yer alan armalar içerisinde boyut olarak en büyük şekilde verilen bu armanın kalkanı, Alman şekilli ve yeşil renktedir. Kalkanın ortasında sekiz ayaklı beyaz bir yıldız, yıldızın altında ise beyaz bir hilal vardır. Kalkanın çevresi, iki pençe bulunan bir keçe ile çevrilidir. Kalkanın üzerinde ortada tek tüyü olan bir sarık, sağda ve solda ise uçlarında hilal bulunan iki tuğ bulunmaktadır (Çetin, 2015: 185).

Tablo 133'teki (resim 4) ikinci armanın kalkanı, üçgen biçimdedir. Yeşil renkte bir zeminde sahip bu kalkanın üzerinde; Osmanlı Devleti'nin yayıldığı üç kıtayı temsil eden, sağa çevrili beyaz renkte üç adet hilal yer almaktadır (Çetin, 2015: 185-186). Üçgen biçimde kalkana sahip üçüncü arma, kırmızı renktedir. Armada beyaz hilal ve altı ayaklı beyaz yıldız bulunmaktadır (Çetin, 2015: 186).

Türk devletlerinin yarı göçebe yaşam sürdürmüş olmaları, kalkanlarında kaba kumaş nev'inden keçe, deri, post gibi unsurları kullanmış olmalarından ötürü Batılı arma koleksiyonlarına bu durumun yansıdığı ifade edilebilir. Sarık, tuğ kullanımları; Osmanlı Devleti arma örneklerinde ve Türkiye Cumhuriyeti arma çalışmalarında devam etmiştir.

1701'de Viyana'da basıldığı düşünülen, 1702'de ise Zagreb'de ikinci baskısı yayınlanan Pavle Riter Vitezoviç'in "Stematografi"sinde de Türk arması yer almaktadır. Stematografi-deki bütün armaların altında, armaları açıklayan Latince dört mısra bulunmaktadır. Koleksiyonda verilen ilk Türk armasının üzerinde "Thracia Odrysiorum" yazısı vardır. İspanyol kalkanı şeklinde olan arma, yeşil renktedir. Uçları yukarı doğru bakan bir hilal, armada görülmektedir. Kalkanın üst kısmında mücevherlerle süslü bir padişah sarığı vardır (Çetin, 2015: 186-187). Vitezoviç'in Stematografi'sindeki ikinci Türk armasındaki kalkan da İspanyol şekillidir. Kalkan kırmızı renktedir (Çetin, 2015: 187).

1718'de basılan "Les Souverains Du Mond..." koleksiyonundaki Türk armasının kalkanı Fransız biçimlidir. Mavi renkteki kalkanda, beyaz hilal yer almaktadır. Kalkanın üzerinde; mücevherlerle süslü padişah sarığı, onun üzerinde ise kral tacı bulunmaktadır. Koleksiyonda verilen bu Türk armasının üzerinde "Grand Seigneur" yazmaktadır (Çetin, 2015: 191).

Koleksiyonlarda kalkanlar Alman, Fransız ve İspanyol şekilli olarak verilmiştir. Türklerin kullandıkları kalkanlar ham maddesine, kullanılacağı coğrafyaya ve hizmete göre; yuvarlak, dikdörtgen, göbekli ya da düz, yassı şekilde olmuştur (Ahmed Cevat, 1882: 159). Yabancı kaynaklardaki arma kullanımları çoğunlukla kalkanla birlikte verildiği için Türklerin ordularında yer alan farklı şekillerdeki kalkanların yabancı kaynaklara yansımış olduğu kabul edilebilir. Batılı arma koleksiyonlarında padişah sarığı, hilal gibi sembollere sıklıkla yer verildiği görülmektedir.

1741'de yayınlanan Jefaroviç'in "Stematografi"sindeki Türk arması, Vitezoviç'in koleksiyonundan alınmıştır. Gelbke tarafından "Abbildungun Der Wappen..." ismiyle 1833 yılında basılan koleksiyonda ise Türk arması olarak yalnızca tuğraya yer verilmiştir (Çetin, 2015: 193-194).

XIX. yüzyılın ilk yarısında basıldığı düşünülen "Wappen-Almanach"ta da Türk arması görülmektedir. Fransız biçimli kalkanın beyaz zemininin üzerinde, siyah bir tuğra yer almak-

tadır. Kalkanın etrafı post ile çevrilidir. Kalkanın tam üstünde bir hayvan başı, onun da üzerinde fesli padişah sarığı vardır. Sağ ve sol tarafta hilalli iki tuğ (atkuyruğu) bulunmaktadır. Armanın üzerinde hilal ile sekiz köşeli yıldız yer verilmiştir (Çetin, 2015: 195).

Osmanlı Devleti arma örneklerinde tuğra sembolü kullanılmaya devam etmiştir. Toplum tarafından güçlü, kuvvetli ve en önemlisi kıymetli kabul edilen çeşitli hayvanların Türkiye Cumhuriyeti arma çalışmalarında kullanımının sürdürüldüğü görülmektedir.

Osmanlı Devleti’nde bilinçli bir şekilde yürütülen Batılı manada arma denemeleri II. Abdülhamit devrinden sonra görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu’nda Tanzimat Fermanı sonrasında Batılılaşmanın somut tezahürüymüşçesine “Osmanlı Arması”nın meydana getiriliş süreci zuhur etmiştir. Yüzyıllardır farklı sembollerle arma ihtiyacını gidermiş bir toplumun Batı güdümlü olarak arma yapılış sürecine girmesi ehemmiyet içeren bir konudur.

Osmanlı armasını oluşturan unsurlarda, II. Abdülhamit’ten önceki imparatorların da tesiri olmuştur. Sultan Abdülmecid, Sultan Abdülaziz dönemlerinde yapılan Tanzimat Madalyası ve Nişan-i Osmanî’de yer alan sembollerden bir kısmı Arma-i Osmanî’de kullanılmıştır (Özdemir, 1997: 87-88). II. Abdülhamit öncesi yapılan tasarımlar, araştırmacılar tarafından Osmanlı İmparatorluğu’nun ya da hanedanlığının arma çalışması şeklinde kabul görmemiş, Batılılaşma tesiriyle özentî sonucu ortaya konulmuş ürünler olarak değerlendirilmiştir (Can, 2000: 78).

İbrahim Müteferrika tarafından yapılan “Marmara Haritası” üzerinde bulunan arma kompozisyonu Batılı şekilde meydana getirilen en erken tarihli arma çalışmalarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu arma tasarımında yukarıya doğru bakan bir hilal, arma kalkanının çevresine de mızraklar, irili ufaklı toplar, bunların altında ise ok, yay ve zurna vardır (Özdemir, 1997: 72-73). Kırım Savaşı sonrası İngiltere ile Osmanlı Devleti arasında dostane ilişkiler kurulmuş ve Arma-i Osmanî’nin ortaya çıkış süreci başlamıştır. “Osmanlı Arması”nın meydana getiriliş ve son hâlini alma sürecini kavrayabilmek adına; devrin olaylarını ve Arma-i Osmanî’ye katkısı olan padişahları anlamak mühimdir.

3. Devlet-i Aliyye-i Osmâniyye ve Arma-i Osmanî

Arma-i Osmanî’nin yapılış süreci Kırım Savaşı sonrasında başlamıştır. 30 Mart 1856’da yapılan Paris Antlaşması ile Osmanlı Devleti, Avrupalı devletler statüsüne alınmıştır. İngiltere Kraliçesi Victoria (1837-1901) Osmanlı İmparatorluğu’yla yakın ilişkiler kurma adına Windsör Sarayı’nda Saint George Salonu sütunları üzerine Osmanlı Arması’nın konulmasını istemiş, Osmanlı İmparatorluğu’nun devlet armasını olmadığını öğrenince Sir Charles Young’ı Osmanlı Arması’nı çizmekle görevlendirmiştir. Payitahta gelip bazı araştırmalar yapan Young, çizdiği armayı Londra Sefiri Kostaki Bey aracılığıyla Sultan Abdülmecid’e sunmuştur. Abdülmecid tarafından yapılan birkaç küçük değişikliklerle arma kabul edilmiş ve orijinal nüsha Harbiye Nezareti’nde koruma altına alınmıştır (Can, 2000: 53, 78).

Batı kültürüne aşina, iyi bir eğitime sahip olan Abdülmecid; dönemine göre ıslahatçı fikirlere sahip bir padişaktır. Abdülmecid Devri’nde meydana getirilen arma, Osmanlı Arması’nın nüvesini oluşturmuştur. Osmanlı Arması; Abdülaziz ve V. Murad’dan sonra II. Abdülhamit Dönemi’nde, Harbiye Nezareti’nde koruma altına alınan örnekten hareketle 17 Nisan 1882’de son hâlini almıştır.⁵

Tahta uzak bir namzet olmasından kaynaklı, rahat bir şehzadelik süreci geçiren II. Abdülhamit; Mısır ve Avrupa seyahatlerine gitmiş, şahsi servete sahip bir padişaktır. Kendinden önceki hükümdarlardan farklı bir tutum izleyen II. Abdülhamit; tahta çıkışının ardından toplumla sıkı ilişkiler kurmuştur. Seraskerlik Kapısı'nda subaylarla yemek yemiş, hükümet üyelerine Yıldız Sarayı'nda ziyafet vermiş, tersanede bahriyelilerle asker yemeğine katılmış, Bâb-ı Meşihat'ta ulemayla birlikte iftar yemeği yemiştir. Balkan bölgelerinden Haydarpaşa Hastanesi'ne gelen yaralıları ziyaret etmiş, devlet görevlileriyle farklı camilerde dolaşp namaz kılarak halkla münasebet kurmuştur. Bir müddet sonra II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesine yönelik komploların olduğu ortaya çıkmıştır (Küçük, 1988: 217).

İç karışıklıklar, istenilen düzenin sağlanamaması, güvenlik endişesi dolayısıyla II. Abdülhamit; Yıldız Sarayı'na çekilmiş ve klasik devir Osmanlı padişahları gibi görünmeden varlığını hissettirme politikasını tercih etmek durumunda kalmıştır. Böylelikle padişah ulaşılması güç, gizemli bir figür hâline gelmiştir. II. Abdülhamit, saltanat kavramının bir kişiden ziyade bir kurumu temsil eder şekilde halka hissettirilmesini amaçlamıştır. Bunun için de sembollerden faydalanmıştır (Güntan, 2007: 12-13, 48). Yabancı ülkelerde bulunmuş, gelişmiş bir dünya görüşüne sahip olan padişah tarafından kullanılan en önemli simge ise Osmanlı Arması olmuştur.

II. Abdülhamit, devlet arması aracılığıyla toplumla saltanatı arasında bir bağ kuracağını düşünmüştür. Döneminin yeniliklerini takip eden bir yönetici olan II. Abdülhamit; Osmanlı Arması'nda yer alan unsurlarla hâkim güç olan padişahı -yani kendisini-, imparatorluğun geçmişini ve imparatorluğa bağlı eyaletleri, şeriata ve modern yasalara bağlılığı, ordunun askeri gücünü, Osmanlı İmparatorluğu'nun birleştirici, bütünleştirici yapısı gibi birçok özelliğini vurgulamaya çalışmıştır.

12 Mart 1890'da alınan kararla, Arma-i Osmanî'nin resmî belgelerde bulundurulması zorunlu kılınmıştır. Arma-i Osmanî'nin özel kurum ve kuruluşların ürünlerinde kullanılması na da izin verilmiştir. Böylelikle resmî dokümanlardan devlet kurumlarına, kitap ciltlerinden tütün ve sigara paketlerine kadar Arma-i Osmanî bütün meslek gruplarında ve ticarethanelerde yaygın bir biçimde kullanılmıştır (Can, 2000: 81, 143, 150). Bu sayede halkın görebileceği her türlü mekânda ve nesnede Arma-i Osmanî kullanılır hâle gelmiştir. İmparatorluğun, imparatorun gücünü; köyden kente toplumun bütün kesimlerinin hissetmesi, idrak etmesi sağlanmıştır. Arma-i Osmanî ile padişahın hâkimiyeti ve simgesel varlığı, imparatorluk sınırları içinde görünür, altı çizilir hâle gelmiştir.

II. Abdülhamit, devrinde yaşanan olaylar sebebiyle süreç içinde tahta çıkış dönemindeki gibi halkla iletişim kuramamış ve bunun yerine bu etkileşimi sağlamak adına Osmanlı Arması'ndan faydalanmıştır. Kamu binalarına Arma-i Osmanî'nin astırılması harcamalarının, II. Abdülhamit'in şahsi bütçesinden yararlanılmış olması da II. Abdülhamit'in devlet armasının görsel sembolizmine verdiği önemi kanıtlar mahiyettedir (Özbek, 2002).

II. Abdülhamit, Osmanlı Arması ile modern devlet kavramına mütenasip Osmanlı İmparatorluğu'na aidiyet duygusunu pekiştirmeye çalışmıştır. XV. ve XVI. yüzyıllarda ortaya çıkmış ve bütün dünyaya yayılmış olan modern devlet anlayışıyla; iktidarının tanrı kaynaklı

olduğu inancı yerini iktidarın toplum kaynaklı olduğu düşüncesine bırakmıştır. Meşruiyetin toplumda aranması gerektiği fikri onay görmeye başlamıştır (Arslanel ve Eryücel, 2011: 17).

II. Abdülhamit Dönemi'nde Kanûn-ı Esâsî beklenen tesiri sağlayamamış, Rusya Osmanlı Devleti'ne savaş açmıştır. Meclis-i Meb'ûsan'ı süresiz bir biçimde kapatan II. Abdülhamit (13 Şubat 1878) ; devlet idaresini kendi tekeline almış olmasına rağmen Meşrutiyet ve anayasadan vazgeçmemiştir (Küçük, 1988: 217). II. Abdülhamit Osmanlı İmparatorluğu'nun dünyada yayılan modern devlet anlayışına, imparatorluğa zarar vermeden ve kontrollü bir şekilde geçiş yapmasını sağlamaya çalışmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda yaygın bir şekilde kullanılan Arma-i Osmanî; kışla, karakol, okul, hastane, gar vb. binalara da nakşettirilmiştir (Güntan, 2007: 13, 48). Toplumu oluşturan bireyler askeriye, eğitim almak için okullara, sağlık hizmetlerinden faydalanmak için hastanelere gittiklerinde armayla karşılaşmışlardır. İmparatorluğun neredeyse hayati önem arz eden her noktasında Arma-i Osmanî'yi gören halkın, imparatorluğa yönelik mensubiyet hissini artırılması amaçlanmıştır.

II. Abdülhamit ulusal devlete geçişe yönelik adımlar atmış, bunu uygulamalarıyla somut hâle getirmiştir. Yeni okullar vasıtasıyla ulus devlete giden sürecin temellerini oluşturmaya çalışmıştır. Ders kitaplarına, basında işlenen konulara kadar çeşitli müdahalelerde bulunmuştur. Millet kavramına vurgu yapmış, Türk mitolojisinin ders kitaplarında işlenmesini desteklemiştir. Âdeta imparatorluğun en az zayıyla, modern bir devlete dönüşmesini sağlamaya çalışmıştır (Alkan, 2004: 8).

Arma-i Osmanî'de Türklük ve İslamiyet ile ilgili motiflere yer verilmiştir. İslâm toplumları içinde en çok Türklere güvenen, Türklük şuuruna sahip bir yönetici olan II. Abdülhamit; Türklere yönelik unsurların güçlenmesi gerektiğini savunmuştur (Küçük, 1988: 221). II. Abdülhamit imparatorluğun Türk kökenini vurgulamaya çalışmış, Türk kültürüne yönelik sembollerin kullanmasına teşvikte bulunmuştur (Gencer, 2008: 526).

Arma-i Osmanî'nin yapılış ve ortaya çıkış sürecine bakıldığında, Osmanlı Arması'nın kabulünün Batılılaşmanın Osmanlı düşünce dünyasındaki yansıması olarak görmek mümkündür. Batılı devletlerin siyaset, ekonomi ve teknoloji gibi alanlarda ön plana geçmesiyle birlikte Osmanlı İmparatorluğu'nun bu süreci zaman içinde kabul etme durumu zuhur etmiştir. Batıdaki gelişmeler, yenilikler imparatorluk tarafından takip edilir hâle gelmiştir.



Resim 5: Osmanlı Devlet Arması⁶

Osmanlı İmparatorluğu'nun armasının ihtiva ettiği unsurlara bakıldığında tepe noktasında, sultanın “el-gazi” ünvanlı tuğrası bulunmaktadır. Tuğra bir güneş tarafından çevrelenmiştir. Güneş âdeta padişahın tebaayı nasıl aydınlattığını sembolize etmektedir. Armanın ortasında ise kalkan yer almaktadır. Kalkanın kenarlarına işlenen on iki adet yıldız, Osmanlı Devleti’ni evrenin merkezine koyma anlamında olabileceği gibi burçlarla ilgili de yorumlanabilir. Osmanlı İmparatorluğu’na bağlı bölgelerle alakalı olarak da değerlendirilebilir. Kalkanın üstünde yer alan sorguçlu serpuş, Osmanlı İmparatorluğu’nun kurucusu Osman Gazi’yi temsil etmektedir. Batı’daki arma örneklerinde yer alan kraliyet tacına karşılık sorguçlu serpuşun tercih edildiği kabul edilebilir. Armada kırmızı üzerine beyaz ay yıldızlı Osmanlı sancağı ve yeşil üzerine yine beyaz ay yıldızlı hilafet sancağı bulunmaktadır. Bu sancaklar Rumeli eyaletlerini, Anadolu ve diğer Asya eyaletlerini karşılamaktadır (Özdemir, 1997: 112-115).

Şeriatı (Kur’an-ı Kerim) ve modern yasaları (kanunlar) sembolize eden iki kalın ciltli kitap, armada bulunmaktadır. Armada yer alan terazi ise âdeta adaleti simgelemektedir. Arma-i Osmanî’de mızrak, tek taraflı teber, çift taraflı teber, el siperlikli kılıç, eski ağızdan dolma top, borazan, kılıç, bozdoğan, mızrak, süngülü tüfek, toplu tabanca, şesper veya asa, tirkeş (okluk), ok ve yay gibi eski ve yeni askeri teçhizata yönelik geleneğin ve modernitenin kendi içinde dengeye sahip simgeleri vardır. Bu silahlar Osmanlı ordusunu, cengâverliği, ordudaki çeşitli grupları ifade etmektedir. Bereket boynuzu ve içinde bulunan güller; devletin birleştirici yapısını, yardımseverliğini, yüce gönüllüğünü temsil etmektedir. Gemiciliğin sembolü gemi çapası, mehter takımını temsil eden ve savaş ilanının duyurulmasını sağlayan zurna, geleceğe yönelik ülkeleri ve eğitimi sembolize eden meşale bulunmaktadır. Arma-i Osmanî’nin altında, armanın tabanını oluşturacak şekilde düzenlenmiş ve kıvrık dallardan oluşmuş bitkisel motif de vardır. Tasarımın en alt kısmında, Osmanlı nişanlarının tam dizisi belirtilmiştir. Arma-i Osmanî eski ve yeninin, geleneksel ve modernin kombini bir armadır (Deringil, 2002: 38). Arma-i Osmanî’deki nişanlar, Osmanlı İmparatorluğu’nun askeri-mülki bürokrasisini sembolize etmektedir (Deringil, 1993: 6-7).

II. Abdülhamid'in 27 Nisan 1909'da tahtan indirilmesinden sonra ve Sultan Mehmet Reşat Dönemi'nde, Osmanlı Arması'nda herhangi bir değişiklik yapılmamıştır. Bununla beraber devlet armasında kullanılan semboller, İttihat ve Terakki Cemiyeti tarafından kurulan çeşitli kuruluşların amblemlerine eklenerek yaygınlaştırılmış ve kitlesel hâle getirilmiştir. Sultan Vahdeddin ise kendi tuğrasını armaya resmettirmiştir (Özdemir, 1997: 158). Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışına kadar Osmanlı Arması'na yönelik süreç bu şekilde devam etmiştir.

4. Ulus devlete geçiş: Türkiye Cumhuriyeti'nde devlet arması denemesi

Türkiye Cumhuriyeti, 29 Ekim 1923'te Cumhuriyet'in ilan edilmesiyle kurulmuş bir devlettir. Türkiye, Avrupa ve Asya'da toprakları bulunan kıtalararası bir ülkedir. Türk ulusu; Dünya'nın birbirinden farklı coğrafyalarında, yüzyıllar boyunca çeşitli devletlerin ve imparatorlukların kurulmasını sağlamış bir millettir. Modern devlet bağlamında "Türklük"ün vurgulandığı ilk devlet Türkiye Cumhuriyeti devleti olmuştur (Afetinan, 1983: 903).

29 Ekim 1923 itibarıyla Arma-i Osmanî'nin hükmü kalmamıştır. Fakat armadaki tuğra kaldırılarak, yerine ay yıldız konarak, armadaki silahların da armadan çıkartılmasıyla birlikte; arma bir süre daha kullanılmaya devam etmiştir (Özdemir, 1997: 160).

Cumhuriyet Arması'nın gerekliliği TBMM Zabıt Ceridesi'nin yetmiş ikinci içtimasında; altın ve madeni para basımı dolayısıyla görüşlmeye başlanmıştır. Yıkılan Osmanlı Devleti'nin muayyen bir işareti olmadığı, armasının bulunmadığı ifade edildikten sonra yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin de bir armasının bulunmadığı vurgulanmıştır. Cumhuriyet Arması'nın tespitinin zaman alabileceği düşüncesinden hareketle altın ve madeni para basımında kullanılmak üzere çeşitli sembol ve tarihlere karar verilmiştir (TBMM Zabıt Ceridesi, 1339: 391-401).

TBMM Zabıt Ceridesi'nin seksen ikinci içtimasında; Cumhuriyet Arması'nın oluşturulmasının ilmî bir özellik taşıdığı, görevlendirilen iki ressamdan hareketle armanın oluşturulamayacağı görüşleri benimsenmiş ve müsabaka sonucunda Cumhuriyet Arması'nın belirlenmesi kararı alınmıştır. Armanın Türklüğü ve Cumhuriyeti temsil edecek şekilleri içermesi gerektiği ifade edilmiştir (TBMM Zabıt Ceridesi, 1340: 52-53).

Maarif Vekâleti Hars Müdüriyeti, İcra Vekilleri Heyeti'ne 3 Eylül 1925 tarihli 27611/321 numaralı tezkeresi ile Türkiye Cumhuriyeti'nin armasının tespiti için bir yarışma açılmasını teklif etmiştir. İcra Vekilleri Heyeti, 9 Eylül 1925 tarih ve 2465 sayılı kararı ile Cumhuriyet Arması'nı belirleyecek bir yarışmanın açılmasına karar vermiştir (Daşdemir, 2006: 64). Cumhuriyet Arması müsabakasına yönelik "Millî Arma Müsabakası Şartnamesi" yayınlanmıştır. Burada on maddeye yer verilmiştir. Şartnamenin üçüncü maddesinde armada kullanılacak simgelerin Türk tarihinden seçilmesi gerekliliği vurgulanmış, onuncu maddede ise ay ve yıldızın armada kullanımının zorunlu olduğu ifade edilmiştir (Millî Arma Müsabakası Şartnamesi, 1926: 3-4).

Cumhuriyet Arması'nın oluşturulması sürecinde; Osmanlı İmparatorluğu armasında bulunan sembollerin, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni yansıtmayacağı görüşü özellikle vurgulanmış ve bu sembollerin kullanılmaması noktasında ihtimam gösterilmesi istenmiştir. Hila-

fet ve saltanatın hüküm sürdüğü, yayılma politikasından kaynaklı savaşçı bir imparatorluk olan Osmanlı Devleti'nin Arması'nda yer alan silah sembollerinin, dini temsil eden simgelerin Türkiye Cumhuriyeti Arması'nda yer almaması görüşü vurgulanmıştır. Yüzyıllar boyu varlığını sürdüren Osmanlı Devleti: ulus kavramının vurgulanmadığı, yönetim biçimi olarak monarşinin hüküm sürdüğü, İslamiyet'ten kaynaklı gaza ve cihata önem veren, sürekli yayılma politikası güden bir imparatorlukken; yeni kurulan Türkiye Cumhuriyeti ise: Türk unsuruna dayalı bir ulus-devlet (millî devlet) olarak kurulmuş, saltanatı, hilafeti ve monarşiyi reddetmiş, seküler ve toprağa bağlı (teritoryal) devlet anlayışına sahip laik, demokratik ve kendi anayasası olan Cumhuriyet yönetim şekliyle yönetilen bir devlettir. Türkiye Cumhuriyeti ve Osmanlı İmparatorluğu, birçok açıdan farklı özelliklere sahip devletlerdir. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti, Osmanlı İmparatorluğu'nun devamı niteliğinde bir devlet olarak görülmemiş ve bu imajdan özellikle kaçınılmak istenmiştir. Modern Türkiye'nin, cumhuriyetin temel niteliklerini, amaçlarını ve kazanımlarını, Türk ulusal kimliğine dair tarihî ve kültürel hafızayı içeren bir devlet armasının tasarlanmasında karar kılınmış (Özüçetin ve Altınışık, 2012: 337-338), aynı zamanda Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin medeniyet perspektifini simgeleyen bir armanın kabulü gereğine işaret edilmiştir (Daşdemir, 2006: 65-66, 99).

Cumhuriyet Arması müsabakasında görevli olan jüri heyetinin 23 Kasım 1926'da gerçekleştirdiği toplantıda, yetmiş eser arasından en fazla oyu alan arma örneklerinden Namık İsmail Bey'in eseri birinci, Muhsin Rifat Bey'in eseri ikinci, Lütfi Bey'in eseri ise üçüncü olarak ilan edilmiştir. Jüri heyeti, Namık İsmail Bey'in arma örneğindeki bazı detayların değiştirilmesi talebinde bulunmuş ve bir hafta süre tayin etmiştir. Namık İsmail Bey armaya son şeklini verdikten sonra armayı jüri heyetinin onayına sunmuş ve arma "Türkiye Cumhuriyeti Devleti Arması" olarak kabul edilmiştir (Daşdemir, 2006: 102-103).



Resim 6: Cumhuriyet Arması Müsabakasında Birinci Olan Arma (Özdemir, 1997)

Kırmızı bir kalkan içerisine konulan armanın merkezinde, ay-yıldız yer almıştır. Ay-yıldızın altında kurt simgesi görülmektedir. Oğuz Destanı'ndan hareketle millî iradenin temsili olarak kurt sembolünün kullanıldığı ifade edilmiştir. Kurdun ayaklarının alt kısmında

ise eski Türk silahlarından kargıya yer verilmiştir. Kalkanın en altında İstiklal Madalyası bulunmaktadır. İstiklal Savaşı'nın ve bu savaşın sonuçlarının temsili adına armada İstiklal Madalyası'nın kullanıldığı belirtilmiştir. Madalyanın içerisinde Türkiye Cumhuriyeti kelimelerinin ilk harflerinin resmedildiği görülmektedir. Kalkanın etrafı başak ve meşe yaprakları ile sarılmıştır. Armanın en üstünde bulunan meşale; Türk milletinin ülküsünü yansıtan, ilime ve eğitime verdiği değeri gösteren bir sembol olarak armada kullanılmıştır (Daşdemir, 2006: 104-105; Özüçetin ve Altınışık, 2012: 339).

Heyet-i Vekile'nin ve Mustafa Kemal Paşa'nın onayına sunulan Cumhuriyet Arması, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin resmî arması olarak kabul edilmemiştir. Osmanlı Devleti'ne ait arma, tuğra ve kitabelerin kaldırılması sürecinde, Cumhuriyet Arması'nın kullanılması ihtiyacı ortaya çıkmış fakat armanın resmi olarak kabul edilmemesi dolayısıyla süreç istenilen şekilde yürütülememiştir (Daşdemir, 2006: 106, 114).

Maarif Vekâleti'nin arzusu üzerine Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni temsil edecek armanın tespitine yönelik Müdafaa-i Milliye, Hariciye ve Dâhiliye Vekâletlerinden komisyonda bulunacak temsilciler seçilmiştir. 1 Ağustos 1928 tarihinde gerçekleştirilen Cumhuriyet Arması'na yönelik toplantıda herhangi bir karar alınamamıştır. Bu tarihten sonra gerçekleştirilen çalışmalar hakkında bilgi olmamasından ötürü sürecin nasıl devam ettiği bilinmemektedir. Günümüzde Türkiye Cumhuriyeti Devleti'ni temsil eden bir Cumhuriyet Arması'nın bulunmamasından hareketle sürecin bir sonuca varamadığı anlaşılmaktadır (Daşdemir, 2006: 116-117, 121). Türk bayrağındaki ay-yıldızın arma olarak kullanımı benimsenmiştir. Pasaportlar ve kimlik kartları da bu şekilde düzenlenmiştir (Pâkalın, 1971).

Sonuç

Semboller, ulusun ortak geçmişinden, örf ve âdetlerinden, kültüründen hatta dünyaya bakış açısından hareketle geçmişin hafızasını ulus bilincine demirleyen hafıza figürlerinden biridir. Bir diğer tabirle insanları bir arada tutan uluslara ait, ulusları yansıtan göstergelerdir. Semboller aynı zamanda ulusal kültürün unutulmaması kadar dönemin şartlarına göre yeniden inşa edilmesi açısından da işlevseldir. Bu bağlamda semboller toplumsal bellekte hem geçmişe hem de geleceğe yönelik iki amaca hizmet etmektedir: Ulusun tarihî ve kültürel birikimlerini ortaya koymak bakımından geçmişe; dilek ve ideallerini ortaya koymak adına bugüne ve geleceğe yönelik müktesebatı oluşturmaktadır. Dolayısıyla sembollerin güçlü, güvenilir olması, ulus kimliğini desteklemekte, ulus imajını olumlu yönde şekillendirmektedir.

Güçlü görsellikleri barındıran semboller, toplumun içsel ve dışsal faktörlere göre süreklilik ve değişim gösteren anlamlara sahiptir. Bu bağlamda bazı görsel semboller, işlevselliği açısından anlamını yitirirken bazıları geçmişinden daha farklı siyasî ve kültürel bağlamlar kazanmaktadır. Armalar, bu bağlamların gözlemlenebileceği, tarihî ve kültürel hafızanın ulusal kimliğe taşındığı siyasî ve kurumsallaşmış sembollerdir. Armalar aracılığıyla ulusun geçmişine yönelik birikim ve tecrübeleri korunurken, aynı zamanda hâkimiyeti sembolize etmesi adına uluslararası iletişim rolü de tesis edilmektedir.

Tarih boyunca kurulan Türk devletlerinde, Batılı anlamda arma kullanımı görülmemek-

le birlikte; toplumu, devleti ve hâkimiyeti yansıtan arma nev'inden karakteristik semboller kullanılmıştır. Kutsal kabul edilen yırtıcı kuşlar, üretimin sembolü başak ve meşe yaprakları, Türklere ait eski askeri teçhizat, kurt sembolü... vb. kullanılan simgeler arasında yer almaktadır. Türk devletleri iktidar ve hâkimiyet alameti olarak kendi sembollerini belirlerken öteki olarak addettiği Avrupa tarafından armalar aracılığıyla da resmedilmiştir. Batılı arma koleksiyonlarında, Osmanlı İmparatorluğu'na yönelik yapılan armalarda, padişah sarığı, hilal, ay-yıldız, yıldızlar, tuğ, hilalli tuğ, tuğra gibi semboller kullanılmış; Türklüğe yönelik ve imparatorluğu yansıtan unsurlar tercih edilmiştir. İmparatorluğu dair Batılı arma çalışmalarının, Kırım Savaşı sonrasında Osmanlı'da modern anlamda arma çalışmalarını etkilediği düşünülmektedir. Bu süreç aynı zamanda Osmanlı'nın kurumsal olarak batılılaşmaya başladığı döneme tekabül etmektedir. Nitekim Sultan II. Abdülhamid döneminde son hâlini alan ve olarak toplumun geçmişine ve değerlerine, devletin karakteristik özelliklerine dayalı Osmanlı Arması, devlet-toplum ilişkisini yeniden tanımlama ve Osmanlı topraklarını bütün tebaayı kapsayacak şekilde anayurda dönüştürme çabasının bir ürünü Osmanlı modernleşmesinin izdüşümünü teşkil etmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nde arma sorunu gündemini korumuştur. Yeni kurulan Türkiye için devlet arması çalışmaları, cumhuriyet devrimleri ve ulus devlet niteliklerini çerçevesinde gerçekleşmiştir. Bir diğer tabirle Cumhuriyet Dönemi arma çalışmasından beklenen Türk toplumunun köklü hafızası ile muasır medeniyetlere erişme gayesinin harmanlanması olmuştur: Türklük ve Batıcılık. Türk devletlerinde kutsal kabul edilen unsurların ve arma nev'inden kullanılan sembollerin yeni devletin armasında yer alması olumlu görülmüştür. Batılı arma koleksiyonlarında Osmanlı İmparatorluğu'nu sembolize eden simgelerin, yeni Türk Devleti arma çalışmalarında da yer verildiği görülmektedir.

Cumhuriyet Arması meydana getirilirken dönemin siyasi ve kültürel sürecinden kaynaklı, Türkiye Cumhuriyeti'nin Osmanlı Devleti'nin devamı olarak algılanması istenmemiştir. Bu yüzden Osmanlı Arması'nda yer alan unsurların, Cumhuriyet Arması'nda kullanılmaması durumu söz konusu olmuştur. Cumhuriyet Arması'nda Türklüğe yönelik unsurların, sembollerin tercih edilmesi; Türk ulusunun geçmişinden, hatıralarından hareket edilmesi arzu edilmiştir. Ay-yıldız sembollerinin kullanımı zorunlu tutulmuştur. Müsabaka sonucunda birinci seçilen Namık İsmail Bey'in Cumhuriyet Arması, Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nin resmi arması olarak kabul görmemiş ve Cumhuriyet Arması oluşturulması süreci sonuçsuz kalmıştır.

Cumhuriyetin 100. yılını geride bıraktığımız bu yıllarda Türkiye Cumhuriyeti, Türk tarihinin bütün devirlerini kapsayacak şekilde resmi bir devlet arması bulunmamaktadır. Geniş coğrafyalarda farklı toplumlarla iletişim içerisinde olmuş ve olan Türk toplumu, zengin ve geniş bir kültürel hafızaya sahiptir. Cumhuriyetin yeni yüzyılında bu hafızanın kurumsallaşması ve devlet armasıyla taçlanması çalışmanın somut sonuçlarını oluşturmaktadır. Türkiye Cumhuriyeti'nin ulus imajı açısından da toplum tarafından kabul gören, uluslararası arenada Türklüğün temsilini sağlayacak bir armanın kabulü önem arz etmektedir.

Notlar

1. Ongun kavramı Moğollarda daha çok kullanılan totemizmle ilgilidir. Lakin ortak coğrafya kültürü bağlamında Türk sembol hafızasını da beslemiştir (İnan, 1980: 17-20).
2. Kurt başlı sancaklar Göktürk Devleti yıkıldıktan sonra da unutulmamış, Çin İmparatorları Türk kavimlerine kağan unvanları verecekleri zaman kurt başlı bayrak ve bir davul vermişlerdir (Ögel, 2010: 40).
3. Farklı koleksiyonlarda yer alan Osmanlı Devleti'ne yönelik arma denemeleri resimleri, Erol Çetin'in "Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğunun Heraldik Görüntüsü 'Heraldıko Prikajuvane Na Osmanskata İmperiya Vo Evropa'" ve Emir O. Filipović'in "Imagining the Arms of the Ottoman Empire in Early Modern Europe" adlı çalışmalardan alınmıştır.
4. Farklı koleksiyonlarda yer alan Osmanlı Devleti'ne yönelik arma denemeleri, Erol Çetin tarafından Rusçadan Türkçeye çevrilen "Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğunun Heraldik Görüntüsü 'Heraldıko Prikajuvane Na Osmanskata İmperiya Vo Evropa'" çalışmasıyla hem Batılı devletlerin Osmanlı Devleti'ne bakış açısını göstermekte hem de Osmanlıda armacılık çalışmalarıyla kurulacak bağ açısından önem arz etmektedir.
5. Abdülaziz 1876 senesinde tahttan indirilmiş, V. Murat ise sağlık problemleri sebebiyle hükümdarlık yapamamıştır. Meşrutiyetin ilanı şerhine bağlı bir şekilde tahta çıkarılan II. Abdülhamit (İpşişli, 2014: 90), sadece idari açıdan değil aynı zamanda içtimai ve ekonomik yönlerden de Osmanlı İmparatorluğu'nun zorlandığı bir yılda tahta çıkmıştır. Balkanlardaki sorunlar, Ermeni meselesi II. Abdülhamit'in tahta çıkışı ile yüzleşmek zorunda kaldığı siyasi meselelerden bazılarıdır (Eviz, 2014: 51).
6. Kapalıçarşı'nın Nuruosmaniye Kapısındaki Osmanlı Devlet Arması (Mülayim, 1991: 382).

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır, yazarın katkı düzeyi %100'dür.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors' contributions: The article is single-authored.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

- Ahmed Cevad. (1882). *Tarih-i Askerî-i Osmanî*. Kırkanbar Matbaası.
- Afetinan, A. (1983). Türkiye Cumhuriyeti Devleti. *Belleten*, 47(188), 903-928.
- Aksoy, M. (2011). Tarihi kültürel süreç içinde dil-kimlik ve Türk damgaları. *Türk Yurdu*, 288, 133-140.
- Alkan, M. Ö. (2004). İmparatorluk'tan Cumhuriyet'e modernleşme ve ulusçuluk sürecinde eğitim. *Osmanlı Geçmişi ve Bugünün Türkiye'si* (73-242) (K. H. Karpaz, Der.) İstanbul Bilgi Üniversitesi.
- Arslanel, M. N., Eryücel, E. (2011). Modern Devlet Anlayışının Felsefi Temelleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 15(2), 1-20.

- Assmann, J. (2001). *Kültürel bellek* (A. Tekin, Çev.) Ayrıntı.
- Can, S. (2000). Osmanlı Arması'nın oluşumu ve unsurları. *Türklük Bilgisi Araştırmaları*, 24(1), 77-90.
- Cohen, P. A. (1999). *Topluluğun simgesel kuruluşu* (M. Küçük, Çev.) Dost.
- Connerton, P. (2014). *Toplumlar nasıl anımsar?* (A. Şenel, Çev.) Ayrıntı.
- Çetin, E. (2015). Avrupa'da Osmanlı İmparatorluğunun Heraldik görüntüsü. *Art-Sanat Dergisi*, 4, 175-204.
- Dağgeçen, Ö. (2011). *Siyasal simgelerin siyasal kültür ve toplum üzerine etkileri (Mersin Örneği)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Daşdemir, F. (2006). *Türkiye Cumhuriyeti Devleti'nde arma konusu ve sonucu* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü.
- Deringil, S. (1993). The invention of tradition as public image in the Late Ottoman Empire, 1808 to 1908, *Comparative Studies in Society and History*, 35(1), 3-29.
- Deringil, S. (2002). İktidarın sembolleri ve ideoloji-II. *Abdülhamit Dönemi (1876-1909)*. Yapı Kredi.
- Derman, M. U. (2012). Tuğra maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (41. Cilt içinde 336-339).
- Durmuş, İ. (2012). Türkler'de armaların ortaya çıkışı ve yayıldığı sahalılar. *Milli Folklor*, 84, 52-54.
- Durkheim, E. (2005). *Dini hayatın ilkel biçimleri* (F. Aydın Çev.) Ataç.
- Eyice, S. (1991). Ayyıldız maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (4. Cilt içinde 297-298).
- Eviz, V. (2014). *II. Abdülhamit Han döneminde Ermeni meselesi üzerinde Osmanlı-İngiliz siyasi mücadeleleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Filipović, E. O. (2023). Imagining the Arms of the Ottoman Empire in Early Modern Europe, T. Hiltmann and L. Hablot (Eds.) *Heraldic Studies* (pp. 131-136) Thorbecke.
- Gencer, B. (2008). *İslam'da modernleşme (1839-1939)* Lotus.
- Güllüdağ, N. (2015). Türklerde damga geleneği ve Nogay Türklerinin damgaları üzerine bir inceleme. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 3(6), 132-150.
- Güntan, Ç. (2007). *II. Abdülhamit döneminde imparatorluk imajının kamu yapıları aracılığı ile Osmanlı kentine yansıtılması* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü.
- Halbwach, H. (1992). *On collective memory* (L. A. Coser, Trans.) The University of Chicago.
- Hamilton, E. (2016). *Mitologya* (Ü. Tamer, Çev.) Varlık.
- Huyssen, A. (1999). *Alacakaranlık anıları* (K. Atakay, Çev.) Metis.
- İlhan, M. E. (2018). *Kültürel bellek sözlü kültürden yazılı kültüre hatırlama*. Doğu Batı.
- İpşirli, M. (2014). Sultan II. Abdülhamid'i tahta çıkaran ve tahttan indiren fetvalar. *Sultan II. Abdülhamid ve dönemi*, (89-98) (C. Yılmaz, Yay. Haz.) Sultanbeyli Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü Kültür.
- Jabrayilov, E. (2023). *Görsel iletişim bağlamında devlet armalarının tasarım ilkeleri açısından incelenmesi* (Türk Dünyası Devletleri) [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

- Kandemir, S. (2022). Kültürel Bellek Aktarıcısı Olarak Instagram: TRT Arşiv Örneği. *TRT Akademi*, 7(14), 82-103. DOI: 10.37679/trta.1010508
- Küçük, C. (1988). Abdülhamid II maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* (1. Cilt içinde 216-224).
- Matlin, M. W. (1992). *Psychology*. Harcourt Brace Jovanovich College.
- Mert, O. (2008). Öngöt mezar külliyesi ve külliye de bulunan damgalar. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, 36, 281-305.
- Millî Arma Müsabakası Şartnamesi. (1926). İktisat.
- Mutman, M. (2017). Gilles Deleuze'un sinema felsefesi. *Sanatta Hafızanın Biçimleri*, M. Babacan Bursalı (Ed.) Küre. 43-68.
- Mülayim, S. (1991). Arma. *TDV İslâm Ansiklopedisi Cilt 3. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi*.
- Orkun, H. N. (1939). Eski Türkler'de Kartal Arması. *Türklük*, 2(7), 29-34.
- Ögel, B. (1984). *Türk kültür tarihine giriş VI*. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu -Türk Tarih Kurumu.
- Ögel, B. (2014). *Türk mitolojisi (Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar) II*. Cilt. Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu - Türk Tarih Kurumu.
- Özbek, N. (2002). *Osmanlı İmparatorluğu'nda Sosyal Devlet-Siyaset, İktidar ve Meşruiyet 1876-1914*. İletişim.
- Özdemir, K. (1997). *Osmanlı Arması*. Dönence.
- Özüçetin, Y., Altınışik, A. H. (2012). Maarif vekâletinin 1927 yılı Türkiye arması müsabakası Turkish Coat of Arms Contest Held By The Board of Education in 1927. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5(22), 332-345.
- Pâkalın, M. Z. (1971). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü*. Milli Eğitim.
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Zabıt Ceridesi*. Yetmişikinci İctima, 22 Kânunuevvel 1339 Cumartesi
- Türkiye Büyük Millet Meclisi Zabıt Ceridesi*. Seksenikinci İctima, 12 Kânunusani 1340 Cumartesi
- Turan, O. (1945). *Eski Türklerde okun hukuki bir sembol olarak kullanılması 35 sayılı Belleten'den ayrı basım*. Türk Tarih Kurumu.
- Uzunçarşılı, İ. H. (1941). Tuğra ve pençeler ile ferman ve buyuruldulara dair. *Belleten*, 5(17-18), 101-157.
- Yaman, H. (2021). İnsan neden unuttur? Düşünsel bir figür olarak unutmaya sorunsalı. *FLSF (Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi)*, 31, 613-630.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Elif Şafak'ın Özkurmaca Romanı: *Siyah Süt*

An Example of Autofiction: Elif Shafak's *Siyah Süt*

Esra Sazyek*

Öz

Bu makale, çağdaş Türk romanının önemli yazarlarından Elif Şafak'ın *Siyah Süt* (2007) adlı romanındaki “özkurmaca” (autofiction) özelliklere odaklanmaktadır. Şafak; evliliğe, hamileliğe, çocuğa mesafeli duran bir kadinken otuz üç yaşında âşık olup evlenir ve iki yıl sonra hamile kalıp kırk haftalık sürecin sonunda bir kız bebek dünyaya getirir. *Siyah Süt*, Şafak'ın bu yaşam kesitini, bizzat kendisinin anlatıcılığıyla kurmacalaştırdığı için “otobiyografik roman” olarak nitelendirilir. Ancak eser okunduğunda, bilinen “otobiyografik roman”dan oldukça farklı yapısı ve kurgusuyla dikkat çeker. Zira Şafak, romanındaki ana olay bağlamında kronolojik bir düzen uygulamakla birlikte sadece hamilelik ve doğum sürecini anlatmakla yetinmez; bu sürecin bütünlüğünü kesintiye uğratan ara bölümlerde yazarlığın güzel ve zorlu yanlarını, kendisinin bir kadın yazar olarak toplumdaki konumunu da irdeler. Ayrıca Jane Austen, Virginia Woolf, Fatma Aliye, Halide Edip, Adalet Ağaoğlu gibi kadın yazarlar hakkında da toplumsal cinsiyet bağlamında bölümler oluşturur. Aile ve toplum içinde engel ve güçlüklerle karşılaşan bu yazarlar aracılığıyla “kadın yazarlık” ve “feminist yazı” olgularını irdeler. Şafak sadece yazarlığı

Geliş tarihi (Received): 09-05-2024 Kabul tarihi (Accepted): 30-04-2025

* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Kocaeli-Türkiye / Assoc. Prof. Dr., Kocaeli University, Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature, esazyek@hotmail.com- esra.sazyek@kocaeli.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-5750-7158

ön plana çıkarmaz; kadınlığın doğasını da romanının odağı yapar. Bu bağlamda, hamilelikteki fizyolojik ve psikolojik değişimlere ayrı bölümler açar. Ayrıca entelektüellik, yazarlık, hırs, inanç, cinsellik gibi kimliğini ve kişiliğini oluşturan farklı yönleri beş minik parmak kadınla kişileştirmek suretiyle romana fantastik bir boyut da katar. Hamilelik haftalarında tutulan günlük ile hamilelik testi ise metni postmodernist romanın formatlarına iyice yerleştirir. Dolayısıyla *Siyah Süt*, otobiyografik romanın çok ötesinde, postmodernist romanın önemli bir dalı olan “özkurmaca”nın yetkin bir örneğidir.

Anahtar sözcükler: *Elif Şafak, Siyah Süt, özkurmaca, postmodernist roman*

Abstract

This article focuses on the autofictional features of *Siyah Süt* (Black Milk, 2007) by Elif Şafak, one of the most prominent authors of contemporary Turkish fiction. Şafak, who had previously avoided marriage, pregnancy, and motherhood, fell in love and married at the age of thirty-three. Two years later, she became pregnant and gave birth to a daughter. *Siyah Süt* is often described as an “autobiographical novel” because it fictionalizes this episode of Şafak’s life through her own narration. However, the work stands apart from typical autobiographical novels through its narrative structure and fictional elements. Şafak recounts the process of pregnancy and childbirth, employing a chronological structure centered around this personal journey. At the same time, she reflects on the aesthetic and challenging aspects of writing and examines her societal role as a female author through interludes that disrupt the linear flow of the narrative. Şafak also introduces chapters on women writers such as Jane Austen, Virginia Woolf, Fatma Aliye, Halide Edip, and Adalet Ağaoğlu, framing their lives within the context of gender. Through these figures, who faced familial and societal obstacles, she explores the concepts of “women’s writing” and “feminist writing.” Beyond authorship, Şafak places the very nature of womanhood at the center of her novel, devoting entire sections to the physiological and psychological changes associated with pregnancy. Adding a fantastical dimension, Şafak personifies different facets of her identity-intellectualism, authorship, ambition, faith, and sexuality-through five imaginary “finger women.” The inclusion of a pregnancy diary and the depiction of the pregnancy test itself further transform the narrative into a distinctly postmodern novel. Thus, *Siyah Süt* transcends the boundaries of the conventional autobiographical novel and stands as a compelling example of autofiction, an important branch of the postmodern literary tradition.

Keywords: *Elif Şafak, Siyah Süt, autofiction, postmodern fiction*

Extended summary

The focus of this article is on the “autofictional” features of *Siyah Süt* (Black Milk) (2007) by Elif Şafak, one of the most important authors of contemporary Turkish fiction. Self-fiction, first mentioned by the French author and critic Serge Doubrovsky in the preface to his 1977 novel *Fils*, refers to literary works, such as novels or stories, wherein the author

recounts personal experiences using their own name. The text within a self-fiction work represents a paradox in the traditional division of “genre” because of its claim to be both fictional and autobiographical. Doubrovsky asserted that his work was not “autobiography” and felt compelled to establish a new genre, positioning self-fiction-defined as a contemporary variant of the autobiographical novel-in a distinct realm due to its element that undermines its cohesive structure. He believed that “self-fiction” was grounded in psychoanalytical techniques and encompassed intricate narrative elements absent in autobiographical novels, such as “fictional excerpts”, “disorganized chronologies”, and “metafiction”. These elements represent the progression of the “autobiographical novel” into “self-fiction” and its transition into the realm of the postmodernist novel. Each “self-fiction” indicator pointed out by Doubrovsky finds its counterpart in Shafak’s novel *Siyah Süt*. *Siyah Süt* is regarded as a “autobiographical” novel as it explores a brief period in Shafak’s life, during which she fell in love and married at thirty-three, became pregnant two years later, and gave birth to a daughter after a forty-week pregnancy, despite her previous avoidance to marriage, pregnancy, and children. However, the work stands out from the typical autobiographical novel due to its structure and fiction.

This article, which examines the question of whether *Siyah Süt* is an “autobiographical” novel or a work of “autofiction”, first summarizes the definition of “autofiction” and the process of its emergence by making use of the pioneering views of different researchers from the global literature. Subsequently, an attempt is made to illustrate the distinctions between autofiction and autobiography, a venerable genre, and how these traits are manifested in *Siyah Süt*. Almost all self-fiction researchers such as Doubrovsky (1977), Colonna (1989), Zipfel (2005), and Tilbe (2019) share a common view that with the reflection of postmodernism on literature since the early 1980s, the boundaries between fiction and reality have become blurred, and therefore “self-fiction” has become a genre that cannot be ignored.

The persistent characterization of *Siyah Süt* as an “autobiographical” novel in prior studies emphasizes the primary motivation for composing this article. The autobiographical novel employs a contemplative perspective while translating the reality of the external world into a fictional realm; excludes fragmented structures that would undermine the fictional integrity of the work, as well as elements of form and content that contradict the conventional format of the novel genre; offers a depiction in which time progresses in a linear sequence, and space and figures lack embellishments of an extraordinary nature. Whereas, self-fiction, characterized by the intermingling of reality and fiction, exhibits a fragmented structure wherein the primary narrative is interspersed with ancillary stories and internal texts. Shafak, disrupts the integrity of the novel by interrupting the course of events with interludes that deviate from the main plot in *Siyah Süt*, which she constructs herself. She also creates chapters on women authors such as Jane Austen, Virginia Woolf, Fatma Aliye, Halide Edip, and Adalet Ağaoğlu in the context of gender. Through these authors who face obstacles and difficulties in the family and society, she examines the phenomena of “women writing” and “feminist writing”. Shafak not only emphasizes authorship but also makes the nature of womanhood the focus of her novel. Crucially, she enhances the novel by embodying her

fragmented identity and personality through the experience of depression, stemming from the physiological and psychological transformations associated with pregnancy, represented by five diminutive female figures. The “polyphony” of the finger women illustrates the challenges women face in forming a cohesive and integrated identity within a patriarchal framework, effectively contesting the “silencing” efforts of this societal structure and aligning with the postmodernist tenet of pluralism.

Consequently, Shafak crafted *Siyah Süt*, wherein she articulates the anxieties and challenges of womanhood and female authorship, as well as the anguish of author’s block, by interweaving her experiences with the subjectivities of others, encapsulated in the subtexts that pervade her journey and often disrupt its continuity, resulting in a multifaceted narrative. Moreover, she embodied this fragmented structure and the various facets of her identity and personality by personifying them as five tiny finger women. This illustrates that *Siyah Süt* does not conform to traditional autobiography, as commonly assumed, but rather aligns with the “self-fiction” characteristic of postmodernist literature.

Giriş

Türk edebiyatının önemli yazarlarından Elif Şafak, romanlarını postmodernizmin çoğulculuk ilkesinden yararlanarak kaleme alır. Modernite ile gelenek arasında âdeta bir köprü işlevi gören bu romanlarda yazar, söz konusu bağlantıyı *Pinhan* ve *Aşk* romanlarında tasavvufa; *Şehrin Aynaları*, *Bit Palas*, *Araf* ve *Baba ve Piç* romanlarında sosyolojik temellere dayandırır. *Mahrem* ve *Siyah Süt* romanlarında ise bu olguyu, fantastik ağırlıklı bir içerik aracılığıyla okuruna sunar (Sazyek, 2013: 223-224). Gerçekliği parçalama ya da bir diğer ifadeyle gerçek ile kurgu arasındaki sınırları bulanıklaştırma girişiminin ürünü olan bu yapı, bir tür “üst kurgu” inşa eder.

Siyah Süt, Şafak’ın diğer romanları gibi çok sayıda öznenin çok sayıda sesine yer veren çoğulcu bir romandır ancak onu ayrıcalıklı kılan esas özgün yön, yazarın öz yaşamına ait bir kesiti kurmaca zemine yerleştirmesinden kaynaklanır. Feminist hatta evlilik karşıtı bir kadın olan Şafak, bir yıldır bulunduğu Boston’dan birkaç haftalığına geldiği İstanbul’da gazeteci Eyup Can’la tanışır. Birbirlerine âşık olan Şafak ve Can, kısa sürede evlenirler. Bir buçuk yıl sonra hamile kalan Şafak kırk bir haftalık bir gebelikten sonra sezaryenle doğum yapar ve postnatal denilen depresyon sürecine girer. 2007’de yayımlanan *Siyah Süt*, Şafak’ın yaşamının bu küçük kesitini konu alır. Yazar, doğum sonrası yaşadığı depresyon sürecini hem modern tıp hem de geleneksel öğeler ışığında yorumlar ve aktarır. Bu bakımdan *Siyah Süt*, kişiselliği aşar ve oldukça zengin epistemolojik ve kültürel bir zemine yerleşir. Şafak, söz konusu zengin ve karmaşık malzemeyi, “otobiyografik roman” olarak nitelendirilen bu kitapta işler. Bununla birlikte, roman okunduğunda, bilinen “otobiyografik roman”dan oldukça farklı yapısı ve kurgusuyla “özkurmaca” bir roman olduğu anlaşılır.

Özkurmaca, yazarın kendi yaşamına dair olayları yine kendi adıyla aktardığı, roman ya da hikâye formundaki metinleri tanımlayan bir terimdir (Baldick, [1990] 2008: 30; Zipfel, 2005: 36). Bu terim ilk kez, Fransız yazar ve eleştirmen Serge Doubrovsky’nin 1977’de yayımladığı *Fils* adlı romanının ön sözünde geçer. Metin, hem kurgusal hem de otobiyografik

olma iddiası nedeniyle geleneksel “tür” ayrışımında bir paradoksu temsil eder. Yazdıklarının “otobiyografi” olmadığını söyleyen ve kendini yeni bir tür yaratmak zorunda hisseden Dobrovsky, otobiyografik romanın modernize olmuş biçimi olarak tanımladığı özkurmacyı, onun bütüncül yapısını bozan yönüyle ayrı bir yere konumlandırır. Ona göre “özkurmaca”, psikanalitik yöntemlere dayanır ve otobiyografik romanda bulunmayan “kurgusal pasajları”, “düzensiz kronolojiyi” ve “üstkurmaca” gibi alışılmadık anlatı öğelerini içerir (Zipfel, 2005: 36). Bu bir anlamda, “otobiyografik roman”ın “özkurmaca”ya evrilerek postmodernist romanın sınırları içine sürüklenişidir (Encică, 2015: 108).

1980’lerin başından itibaren kurmaca ve gerçek arasındaki sınırların muğlaklaştığı hatta ikisinin birbirine karıştığı metinlerin sayısındaki artış, “özkurmaca”nın göz ardı edilemeyecek bir tür hâline gelmesine sebep olur. 1971 yılında Strasbourg’da doğan, çocukluğunu Avrupa ve Amerika’da geçiren Şafak da Doğulu kökleri, mistik ve inançlı yönleriyle harmanlanan modern kimliğini, kendi kendini kurguladığı *Siyah Süt*’te, “küçük parmak kadınlar” aracılığıyla su yüzüne çıkarır. Romana fantastik boyut kazandıran parmak kadınlar, Şafak’ın sosyokültürel anlamda sahip olduğu parçalı/çoğul “benlik”in temsiline dönüşür. Kadının, ataerkil toplum yapısı içinde tutarlı ve bütüncül bir benlik inşa etmesinin ne denli zor olduğunu (Şen Akdemir, 2022: 159) anlatan parmak kadınların “çoksesliliği” ise söz konusu düzenin kadınlara yönelik uyguladığı “sessizleştirme” girişimine karşı güçlü bir meydan okumayı da içerir. Dolayısıyla Şafak kadın olmanın ve bir kadın olarak yazmanın kaygılarını, zorluklarını ya da yazamamanın sancılarını dile getirdiği *Siyah Süt*’ü, kendi kişisel sürecini sarıp sarmalayan, bu süreci sık sık kesintiye uğratan yan metinlerin barındırdığı, başka kişilerin özneliğindeki yaşantılarla iç içe geçirmek suretiyle kurgulamış ve çok parçalı bir metin oluşturmuştur. Tüm bunlar *Siyah Süt*’ün, geleneksel otobiyografinin değil postmodernist roman tarzına özgü “özkurmaca”nın kapsamında yer aldığının kanıtıdır.

1. “Otobiyografi”-“Özkurmaca” Ayrımı

Otobiyografi, Aziz Augustinus’tan bu yana kullanılan bir itiraf modelidir. Onun din değiştirmesini anlattığı *Confessiones* (İtiraflar; 397) adlı kitabı, barındırdığı bireysellik sebebiyle otobiyografi türünün ilk örneği sayılır. Rothfield’in (1981) ifadesiyle edebî ve teolojik bilgilerin uyumlu biçimde yan yana geldiği bu eser, “benliğin otobiyografik yazımı”ndan başka bir şey değildir (209). Dolayısıyla otobiyografi, öznel bir söylem alanıdır ve bu nedenle anı, günlük, mektup gibi kişisel itiraf niteliği taşıyan diğer türlerle sıkı bir ilişki içindedir (Özyer, 1993: 73-75). Otobiyografi, kişinin kendi yaşamını “kurmaca olmayan” bir metnin içinden aktarması demek olsa da kurmaca metinlerle de bağ kurar. Adak’a (2004) göre kurmaca tarzda kaleme alınmış bütün eserler “otobiyografik itiraf”tır. Bu nedenle otobiyografi, kurmacaya en yakın türdür (162).

Otobiyografik bilgilerin kurmacalaştırılmasıyla ortaya çıkan “otobiyografik roman”; zaman, mekân ve figür düzleminde yazarın öz yaşamını yansıtır (Narlı, 2009: 902). “Anlatıcı” ile “anlatılan” kişinin aynı olduğu bu yöntemde roman kahramanının yazarla özdeşleşen özelliği, “anlatılanlara gerçekçi bir nitelik” katar (Tekin, 2001: 41-42). Otobiyografik romanda yazar, dış dünyanın gerçekliğini kurmaca evrene aktarırken yansıtmacı bir tavır güder. Bu nedenle eserin

kurmaca bütünlüğünü bozacak parçalı yapılara, roman türünün bilindik formatına aykırı biçim ve içerik öğelerine yer vermez (Sazyek, 2006: 93). Kısaca zamanın kronolojik bir düzen içinde aktığı, mekânın ve figürlerin olağanüstü özelliklerle kuşanmadığı bir temsil sunar.

Yansıtmacı edebiyatın bir türü olan “otobiyografik roman”da, özellikle başkişinin macerası oldukça geniş bir zamana yayılarak işlenir. Okurun, uzun sürmüş bir yaşantıya tanıklık ettiği bu roman tarzında kişinin ait olduğu çevre içindeki değişimi, gelişimi, olgunlaşması işlenir. Dolayısıyla, “otobiyografik roman”da hem figüratif hem de aksiyonel bağlamda tamamlanmış bir macera, uzun bir yaşantı vardır. Üstelik, bu yaşantının anlatılması, olaylar zincirinin yaşanıp bitmesinden sonra gerçekleşir. Bir başka deyişle, “anlatma zamanı”, “olay zamanı”ndan çok sonraya sarkabilir. Bu teknik yönün dışında, anlatıların içlemi de mimetik bir bütünlüğe sahiptir. “Otobiyografi”nin yıllara yayılabilen oldukça geniş bir dilimi, sağlam bir neden-sonuç ilişkisi içinde ve kronolojik bir düzenle aktarılır. Bu aktarım, psikolojik boyuta çok yüklenmeksizin, aksiyonel bir düzlemde yapılır. Dolayısıyla, “otobiyografik roman”da, her biri bütüncül bir oylum oluşturan yaşantı dizileri anlatılır. Ancak günümüzde farklı şekillerde uygulanmaya başlanan otobiyografik teknik, “otobiyografik roman”ın geleneksel özellikleriyle uyuşmayan çok sayıda anlatı stratejileri üretir.

Amerika’da başlayıp Avrupa’ya yayılarak yirminci yüzyılın son çeyreğinde Michel Foucault, Richard Rorty, Roland Barthes, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jean François Lyotard gibi entelektüel ve düşünürlerce kapsamı ve yönelimleri belirginleştirilen postmodernizmin (Şaylan, 2002: 27) edebiyata da yansımalarıyla birlikte, romanın formatlarında önemli değişimler olur. Bu süreçte eski/alışılmış tarzda romanlar da yazılmaya devam eder; ama özellikle özkurmaca ve metinlerarasılık yöntemlerinin kurmaca yapı üzerinde egemen olmaya başlamasıyla, içeriğin yanında biçimsel öğelerin de önem kazanmaya başladığı yeni bir roman tarzı ortaya çıkar. Yazma eylemini oyunlaştıran, dili göstergesel işlevinin ötesine geçirecek etkinleştiren bu yeni roman anlayışından otobiyografik anlatılar da payını alır ve yazarların kendilerini figürleştirdikleri ve bizzat yaşadıkları bir yaşantıyı anlattıkları yeni bir tür olan “özkurmaca” ortaya çıkar.

Özkurmaca, kurmaca ile biyografinin sentezinden oluşan bir türdür. Kurmaca olma iddiası taşıyan ancak biyografik gerçekliği de güçlü biçimde yansıtan bu anlatı türünün en önemli özelliği, metnin yazarının, aynı anda hem anlatıcı hem de başkişi olmasıdır. Özkurmaca, otobiyografik romanda olduğu gibi yazarın hayatı hakkındaki gerçekleri söylemesini talep eden “otobiyografik sözleşme”ye sadık kalır ancak yazarın romanında hem anlatıcı hem de figür olarak bulunması, okurun, içerikteki sürecin/macera/yaşantının hem kurmaca hem de reel düzlemde geçtiğini kabul ederek/benimseyerek okumasını sağlar. Hatıra türüne benzese de kurgulanışı bakımından romanesk bir içerik oluşturan ve “ben anlatısı” olarak da adlandırılan bu yeni tür (Tilbe ve Turğut, 2013: 653), okura bir yandan anlatıyı, “yazarın hayatının gerçek bir görüntüsü” olarak görmesini söylerken diğer yandan onu, “bu görüntünün kurgusalılığı” yönünde uyarır. Genette (1993), özkurmacanın bu çelişkili yönünü “o benim ve o ben değilim” (77) önermesiyle formüle eder. Buradaki “ben”, bizzat yazarın kendisidir. Bu bağlamda “otobiyografik” nitelikli bir romanda yazarın adı ile anlatıcının ve figürün adı aynı olmayabilirken “özkurmaca” bir metinde bu üç kişinin aynı insanlar olması mutlak bir zorunluluktur. Dolayısıyla, yazar ile okur

arasında âdeta bir “ad sözleşmesi” (protocol nominal) (Colonna, 1989: 43; Tilbe, 2019: 39) imzalanmıştır. Ayrıca ana olay örgüsünün yan hikâyelerle ve iç metinlerle bölünmesi, parçalı bir kurgusal yapı oluşturur. Bir başka deyişle, otobiyografik anlatıların bütüncül ve düzenli kurgu yapısı, postmodernist sistemde yerini pek çok farklı türe, söyleme ait metinlerin eklendiği, düzensiz kurgulu ve toplumsallıktan ziyade öznenin/benin merkezde olduğu metinlere bırakır (Çetişli, 1998: 145). Yazar gerçekten yaşamış olduğu bir süreci olanca ayrıntılarıyla aktarmakla birlikte bunu aynı zamanda romanesk bir ortam oluşturarak yapmaktadır. Dolayısıyla özkurmaca tarzında kaleme alınan *Siyah Süt*; anlatım modeli, kurgu tarzı, kişi kadrosu gibi önemli yapısal yönleri bakımından “otobiyografik roman”dan ve “hatıra”dan ayrılır; içeriği, sağlam dokularla örülmüş estetik bir objenin içinde sunmayı önceler. Zira Şafak’ın amacı, hayatındaki olayları aktarmak değil bunları okur üzerinde estetik bir etki yaratacak şekilde sunmaktır.

2. Benliğin kurgusal varlığa dönüşmesi: Ad sözleşmesi

Bir romanın “özkurmaca” olabilmesi için yazarın adı ile karakterin adının aynı olması gerekir. Yazarın yapması gereken tek şey, kurgusunun kahramanına adını vermektir. “Yazar-anlatıcı-karakter” denklemini kurmaya davet edilen okur, bu sayede kurmacanın otobiyografik yönünü görür ve yazarın aslında kendini kurguladığının idrakine varır. Yazar ile figür arasındaki fiziksel, psikolojik, biyografik benzerliklerle yetinmek, hem özkurmacyı otobiyografik romandan ayırmayı imkânsız hâle getirir hem de bütün bir edebiyatı kendi kendini kurgulama girişimi olarak kabul etmeyi gerektirir (Colonna, 1989: 43-44). Buna karşılık “ad sözleşmesi” barındıran bir romanda yazar ile karakter arasındaki cinsiyet, yaş, mizaç, milliyet ya da meslek farklılıklarının hiçbir önemi yoktur (Colonna, 1989: 48). Dolayısıyla özkurmaca, yazarın kendi yaşamını kendi adıyla kurgulamaya yönelik anlatısal bir süreci ifade eder. *Siyah Süt* de Elif Şafak’ın artsüremsel olarak yaşadıklarını anımsamasıyla başlar. Yazar, “yazınsal yaşamının, özyaşamına açılan bir pencere” işlevi gördüğü bu anlatıda (Tilbe ve Budak, 2021: 2092), kendilik deneyimini açıklamaya bir yabancılaşma anıyla başlar: “Yatak odasındaki komodinin üzerinde yuvarlak bir ayna var. [...] Aynanın ortasında bir kadın duruyor” (Şafak, 2014: 21).

Bu sahne, yazarın kendine dışarıdan bakma girişimini ve benliğini nesnelleştirme çabasını simgeler. Ancak bu yabancı bakış kısa sürelidir; Şafak, aynadaki kadının aslında kendisi olduğunu birkaç satır sonra açıkça ilan eder: “Aynadaki o kadın kim miydi? ‘Yazmakta olduğum bir romanın ana karakterlerinden biriydi...’ diyebilmek ve böylece geçiştirebilmek isterdim bu sevimsiz soruyu. Ama bu doğru değil. Değil çünkü o **bendim**” (Şafak, 2014: 26).

Görüldüğü üzere ayna sahnesi, öznenin kendilik algısını sorguladığı ve bu sorgulamanın özyaşamla kurmaca arasındaki sınırları bulanıklaştırdığı simgesel bir anlatı aracına dönüşür. Yazar, hem anlatının başkışisi hem de anlatılan yaşantının doğrudan tanığıdır; böylece metin, bireyin kendi benliğini kurgulama çabasıyla iç içe geçer. Üstelik hem yazar hem anlatıcı hem de figür olarak, romanın biçiminde ve içeriğinde merkezi kendisinin oluşturduğunu her fırsatta okura iletir. Bu tavır, romanın iç kapağındaki “Yazan: Elif Şafak” (Şafak, 2014: 4) ibaresiyle de desteklenir. Yazar, içinde bulunduğu kimlik karmaşasını hayatı boyunca kendisine eşlik eden küçük kadınlar aracılığıyla yaşar. Onun sufi yönünü temsil eden Can Derviş Hanım, ettiği duanın içinde “Ya Rabbim, [...] Elif’in yüreğini genişlet, idrakını artır.” (Şafak, 2014: 73) der. Pra-

tık Akıl Hanım ise Sinik Entel Hanım’la tartışırken, “Ne demeye karıştırıyorsun ha bire Elif’in kafasını?” (Şafak, 2014: 94) diye çıkışır. “Adımı iştince sıçıyorum olduğum yere.” (Şafak, 2014: 94) diyen yazar ise hamileliği boyunca tuttuğu günlüğe, “Sabırsızlıkla gelişini bekleyen annen Elif” (Şafak, 2014: 221) notunu düşer. Tüm bu örnekler, yazarın adı ile karakterin adı arasındaki “eşadlılık” ilişkisini ortaya koyar. Üstelik bu ad sözleşmesi, romanda sadece “Elif” adının geçtiği yerlerde değil “ben” adının sıklıkla kullanıldığı yerlerde de sürdürülür. Zira birinci tekil şahıs ağzından yazmak, yazarın kendi hayatı hakkında konuşması ve benliğinin gizli yönlerini açığa çıkarması için en uygun yöntemdir:

Sessizliğimi tasdik sanmış olmalı ki aynen devam ediyor Can Derviş Hanım: “Senin mi şimdi bu yazdığın romanlar? Sen misin onları kaleme alan?” Bu mevzu benim bamtemlim. Dayanamıyorum, atılıyorum: “Aman Derviş, ne yaptın? Tabii ki benim romanlarımın öznesi de nesnesi de. Değil mi ki kalemi tutan el bana ait? Demek ki özne benim. Birinci tekil şahıs” diyorum gururla. Sesim kulağımı tırmalıyor. (Şafak, 2014: 74)

Yazar/anlatıcı/başkişi arasındaki kimlik sözleşmesinin en açık hâliyle açığa çıktığı bu pasaj, yazarın kimliğinden kuşku duymayan okuru, okuduklarının bir yanıyla gerçek diğer yanıyla kurmaca olduğu ikilemine sürükler. Gerçek ile kurmaca arasındaki sınırın eridiği bu çelişki hâli, özkurmancanın en karakteristik yönünü oluşturur (Dorrit, 1999: 94). Zira “otobiyografik roman”, anlattığı öykünün/içeriğin gerçek olduğuna okuru inandırmaya çalışır; bunu da onun mantığına, algısına aykırı düşmeyecek şekilde düzenli bir kronolojik yapı ve sağlam bir nedensellik bağı ile yapar. Bu tutarlı kurgusal yapı “özkurmaca”da ise alabildiğine dağıtılır çünkü postmodernist bir kurmaca metin, anlattığı öykünün yapıntı ya da gerçek olduğu noktasında okuru ikilemde bırakır. Kendi kendini yazmayı bir yazma stratejisi hâline getiren çoğu yazar, özkurmacayı, kurmaca ile gerçek arasındaki ayrımın asla ortadan kalkmadığı bir evren inşa etmenin en uygun yolu olarak görür. Bu nedenle kurmaca karaktere, kendi yazdığı romanlarını atfederek kimliğini bir şekilde açığa çıkarır (Colonna, 1989: 58-59). Ancak okurun gerekli bağlantıyı kurabilmesi, yazarın bütün romanlarından haberdar olmasına bağlıdır:

Her sabah erkenden kütüphaneye kapanıyorum Sinik Entel Hanımla beraber. Aramızdan su sızmıyor artık. Her şey onun ve Hırs Nefs Hanım’ın istediği gibi geliyor. Devamlı okuyorum. Akşama doğru bilgisayarın başına geçiyor ve gece geç saatlere kadar notlar, günlükler tutuyorum. Yazı ve kitaplar dışında hiçbir şeyin hayatıma sızmasına izin vermiyorum. Anaç Sütlaç Hanım küsüyor. Konuşmaz oluyor benimle. Geceleri yatakta ağladığını duyuyorum bazı bazı. Can Derviş Hanım karışmıyor hiç. Ne o taraftan yana koyuyor ağırlığını ne bu taraftan. Sessizce tanıklık ediyor olan bitene. Ve işte aşağı yukarı aynı günlerde, gökten inmişçesine aniden gelen bir ilhamla yeni romanımı yazmaya başlıyorum. Adı: ARAF. Bu kitap aidiyet ve aidiyetsizlik, kökler ve köksüzlük üzerine... (Şafak, 2014: 178)

Postmodernist estetiğin kapsamındaki “özkurmaca”, kurmaca olan ile gerçek olanı iç içe geçirir. Hatta günlük, anı, mektup gibi “içe dönük benli anlatılar” aracılığıyla, hem eklektik bir yapı oluşturur hem de bu yeni çağda, kişinin konuşma hakkını kullanarak sesini duyurmasına imkân sunar. Şafak, *Siyah Süt* romanının içinde sadece *Araf*’ı yazmaz; hamilelik süresince tuttuğu günlük ve günlüğün içinde bebeğine hitaben yazılmış mektuplarla da benlik anlatısını sürdürür. Günlük ya da hatıra defteri gibi öğeler, yazarın kendini yansıtmaya ve kurgulama biçimidir:

“25. Hafta/Sevgili Bebek (ismini henüz bilmediğim için sana böyle hitap etmemde bir sakınca yoktur umarım), Bu sana yazdığım ilk mektup. Bebeklerin annelerini seçtiklerine dair bir yazı okumuştum vaktiyle bir dergide. Gülüp geçmiştım o zamanlar (...)” (Şafak, 2014: 220).

Otobiografik roman dışsal gerçekliği, özkurmaca ise içsel gerçekliği yansıtır. Zira otobiografik söylem, psikolojiyle daha az ilgilenir. Ancak modernist ve postmodernist otobiyografi, bilinçli olarak psikolojik çıkarımlara odaklanır. Dolayısıyla özkurmaca; kendine yoğunlaşma, kendi derinliklerine dalma ya da içe bakış eğilimidir. Özkurmaca, kurmaca bir metnin itiraf edilmiş bir biyografi içermesi anlamına gelir. Bir yazar olarak Şafak da *Siyah Süt*’te kişisel psikolojiyi dikkatli bir şekilde ölçme eğilimindedir. Postmodernist yazarların tercih ettiği bu “kendini sunma hâli”, Gronemann’a (2019: 241) göre varoluşçu yazı stilinin şiirselliğiyle yakından ilgilidir: “Tek bildiğim çocukluğumdan beri bu böyle. Yaşıyorum ayaklı koro hâlinde. Şimdi tanıştırmaya kalksam sizi tek tek her biriyle, akşama kadar sürer bu görüşme...” (Şafak, 2014: 48).

Yukarıdaki örnekte görüldüğü gibi özkurmaca, bir serüvenin anlatımından ziyade, bir yazının serüvenidir. Özkurmacayı otobiyografiden ayıran en önemli göstergelerden biri de dilin biçimsel yönünde açığa çıkan kural dışı sözdizimleri, kelime oyunları, asonans ve aliterasyonlardır (Colonna, 1989: 19-20). Özkurmaca, bir varoluş biçimi olarak dilin şiirselliği kadar, psikanalizden de beslenir (Gronemann, 2019: 241). Bu nedenle Zipfel (2005) özkurmacayı, egonun güçlü arzularından vazgeçip id’in konuşmasına izin veren “bilinçdışının otobiyografisi” (36) şeklinde tanımlar. Elif Şafak, “Ben *Siyah Süt*’ü yazarken, kendimi yerden yere vurdum. Hiç işime gelmeyen yanlarımı ifşa ettim, bunlarla dalga geçtim. Çok canım yandı yazarken. Ama ortaya samimi, hakiki bir kitap çıktı.” (akt. Akar, 2015: 240) derken, özkurmacanın, “ben”in dışavurumu demek olduğunun altını çizer. Bu, aynı zamanda söz konusu türün, neden -erkeklere kıyasla iç gözlem ve itiraf eğilimine daha yatkın olan- kadın yazarların eline bırakıldığının cevabını da verir.

Fransız edebiyatının ideolojik ve estetik geleneği içinde filizlenen ve sadece bireysel anlatının biçimsel dönüşümünü değil aynı zamanda kendine ait bir kimlikten yoksun görülen kadının kimlik arayışını temsil eden bu türün söz konusu yönü, Simone de Beauvoir ile açığa çıkar. Onun görünürlük kazandırdığı kadın yazarlık söylemi, Marguerite Duras ve Nathalie Sarraute gibi isimlerle birleşerek, özkurmacanın kadın yazarlar nezdinde ivme kazanmasının zeminini hazırlar. Özellikle 1980’lerde *L’Amant* ile Marguerite Duras’ın kadın bedeni ve cinselliğini doğrudan temsil etmesiyle kırılan sessizlik, 1990’lardan itibaren özellikle özkurmaca formunda, eril yazı geleneğine karşı edebî ve politik bir müdahaleye evrilir. Annie Ernaux’nun “kürtaj” (*L’Événement*), Christine Angot’nun “ebeveyn istismarı” (*L’Inceste*), Camille Laurens’in “çocuk kaybı” (*Dans ces bras-là*) gibi travmatik deneyimleri kendi adlarıyla (ad sözleşmesi) metne taşımaları, özkurmacanın psikanalitik işlevini açığa çıkararak kadın kimliğinin yeniden inşasına olanak tanır (Pırjol, 2018: 147-148). Bu türün çağdaş Fransız kadın edebiyatındaki gelişimini kapsamlı biçimde inceleyen Philippe Gasparini (2008), kadın yazarların özkurmaca metinlerini iki temel anlatı eğilimi çerçevesinde sınıflandırır. İlki, 1970’lerin ikinci dalga feminizminden beslenen ve kişisel, travmatik ya da cinsel deneyimlerin duygusal, içten ve sıklıkla bedensel bir anlatımla dile getirildiği “duygusal yazı”dır. Bu çizgide eser veren yazarlar arasında Christine Angot, Virginie Despentes, Marie Darrieussecq, Marie Ndiaye, Catherine Cusset, Lorette

Nobécourt, Chloé Delaume ve Elisabeth Barillé yer alır. Öte yandan, özkurmaca türü içinde daha düşünsel ve mesafeli bir yaklaşımı benimseyen ikinci bir eğilim, “geleneksel akılcı yazı” olarak tanımlanır. Bu yönelim, Simone de Beauvoir’ın otobiyografik metinlerinde olduğu gibi, bireysel deneyimi toplumsal bağlam içerisinde çözümlemeye odaklanır. Bu kategoriye Claire Gallois, Annie Ernaux, Camille Laurens, Paule Constant, Catherine Millet, Emily Tanimura ve Pauline Flepp gibi yazarlar örnek gösterilebilir (akt. Pırjol, 2018: 146). Bu gruptaki yazarların romanlarında yer alan “ben” zamiri, yalnızca bireysel bir anlatıcıyı değil aynı zamanda yazarın içinde bulunduğu toplumun temsili bir sesi olarak da işlev görür.

Türk edebiyatında da Adalet Ağaoğlu, Sevgi Soysal, Tezer Özlü, Nazlı Eray, Leyla Erbil ve Latife Tekin gibi birçok kadın yazar, kişisel deneyimlerinden yola çıkarak kaleme aldıkları metinlerde kendilerini doğrudan ya da dolaylı biçimde kurmaca evrenin merkezine yerleştirir; benlik, beden, hafıza ve travma ekseninde şekillenen bireysel anlatılarını toplumsal, kültürel ve politik katmanlarla örerek çok boyutlu bir anlatı yapısı inşa ederler. Özellikle 1980 sonrasında belirginleşen kadın yazınıyla birlikte, bu metinlerde otobiyografik unsurlar, yalnızca kişisel bir hafıza alanı yaratmakla kalmaz; aynı zamanda toplumsal cinsiyet rolleri, kadın kimliğinin tarihsel dönüşümü ve bireyin kolektif bellekteki konumuna dair eleştirel bir söylem üretir. Bununla birlikte, bu eserler arasında yazarla başkişinin adlarının örtüştüğü ve yazarın anlatı evrenine doğrudan, ismi aracılığıyla dâhil olduğu örnekler oldukça sınırlıdır. Örneğin, Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* (başkişi: Aysel), Latife Tekin’in *Sevgili Arsız Ölüm* (başkişi: Dirmit), Sevgi Soysal’ın *Şafak* (başkişi: Oya) ve Leyla Erbil’in *Tuhaf Bir Kadın* (başkişi: Nermin) romanları, yazar adını açıkça taşımayan ve dolayısıyla özkurmacanın “ad sözleşmesi” koşulunu karşılamayan metinler arasında yer alır. Gasparini’ye (2008: 31) göre, özkurmaca ile otobiyografik romanı birbirinden ayıran temel unsur, yazarın kendi adını metin içinde doğrudan ve açık biçimde kullanmasıdır. Bu durum, özkurmacayı karakterize eden bir “ad sözleşmesi”nin varlığına işaret eder. Buna karşılık, otobiyografik romanlarda yazar kimliği doğrudan belirtilmeyip yalnızca ima edilir; bu bağlamda Tilbe’nin (2019: 213) ifadesiyle “sezdirilmiş kimlik”ten söz etmek mümkündür. Ancak bazı örneklerde anlatıcının birinci tekil şahısla konuşması ve özellikle “ben” zahirine dayalı söylemle metni yapılandırması, yazarla anlatıcı ve başkişi arasında bir özdeşlik izlenimi yaratarak aynı işlevi üstlenebilir. Bu doğrultuda, Tezer Özlü’nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* adlı romanı, birinci tekil şahıs anlatımıyla özkurmaca türüne yakınlık gösterir. Ancak Özlü’nün metni, yalnızca bireysel bir hafıza anlatısı olmanın ötesinde; aile, okul, din, cinsellik ve gelenek gibi toplumsal yapının kurucu öğelerini sorgulayan, otobiyografik derinliği yüksek bir varoluş anlatısıdır. Özlü, bireyin iç dünyasındaki kırılmaları ve yabancılaşma deneyimlerini merkeze alırken nesnel gerçekliğin birey üzerindeki baskısını modernist estetik bağlamında işler. Dolayısıyla Özlü’nün edebî pratiği, kurmaca bir evren yaratmaktan ziyade deneyimlenmiş bir yaşamın tüm bunalımlarını yansıtan, modernist çizgide konumlanan bir anı roman anlayışıyla örtüşmektedir.

Nazlı Eray’ın *Ay Falcısı* (başkişisi: Nazlı) adlı romanı ise gerçeklik ile fantezinin iç içe geçtiği, yazarın kişisel yaşamına dair acı, keder ve evlilik deneyimlerinin düşsel imgeler (ölümden dönen dede, Giselle karakteri, büyüler vb.) aracılığıyla yeniden inşa edildiği lirik bir metin olarak öne çıkar (Atasü, 2015: 46-47). Romanın çok katmanlı yapısı, kurmaca ile nesnel gerçeklik

arasındaki sınırları bilinçli biçimde bulanıklaştırmakta; fantastik unsurlarla otobiyografik katmanları birbirine geçirerek postmodernist anlatının olanaklarını kullanmaktadır (Sazyek, 2002: 497-498). Bu yönüyle *Ay Falcısı*, basit bir özyaşamöyküsü olmanın ötesinde, postmodernist ögeler taşıyan bir özkurmaca anlatısı olarak değerlendirilmeye açıktır. Ancak romanda yazma ediminin, anlatının aslı bileşeni hâline gelmemesi; başka bir deyişle yazarın metin içinde kendini yazmaması, Eray’ın özkurmacayı kuramsal bir farkındalıkla değil daha çok sezgisel bir yaklaşımla uyguladığını düşündürmektedir. Bu fark, Elif Şafak ve Nazlı Eray’ın metinlerine biçimsel ve tematik düzeyde yansımaktadır. Buna karşın her iki yazar da Türk edebiyatında özkurmaca türünün öncü isimleri arasında yer almakta; otobiyografik malzemeyi postmodernist romana özgü yöntem ve tekniklerle harmanlayarak kişisel deneyim ile yazınsal inşayı keşiştiren masalsi bir anlatı evreni kurmaktadır. Bu bağlamda Elif Şafak’ın *Siyah Süt* romanı, özkurmaca türü içinde kadın deneyimine sözcülük eden; bireysel travmayı toplumsal baskılar ve kültürel normlarla birlikte ele alan, bilinçli bir yazınsal stratejiyle inşa edilmiş dikkate değer bir örnek olarak öne çıkar. *Siyah Süt*’te, toplumsal baskılar nedeniyle kadınlar tarafından ifade edilmesi zor ya da yasaklanmış duygu ve düşünceleri, “Elif” adını taşıyan anlatıcı figürü üzerinden görünür kılmayı amaçlayan Şafak, yazma edimini sadece bir ifade biçimi değil aynı zamanda yazarın içsel hesaplaşma ve arınma sürecine dönüştürür ve şöyle der:

Siyah Süt’ü yazarken benim için esas olan hafızamda bahar temizliği yapmaktı. Ben bu kitabı hatırlamak için değil unutmak için yazdım. [...] Çünkü bu kitap kadınlığın, kadınların hayatının kasvetli ve karanlık ama son tahlilde geçici bir dönemiyle ilgili. Birdenbire gelen ve geldiği gibi hızla dalgalar hâlinde çekile çekile giden bir haletiruhiye burada incelenen. Bu hâliyle elinizde tuttuğunuz kitap bir nevi tanıklık. Ama geçici bir mevsimin, doğumdan sonra gelen bir ara dönemin tanıklığı burada söz konusu olan. (Şafak, 2014: 11)

Bu ifade, *Siyah Süt*’ün yalnızca doğum sonrası depresyonu konu alan bireysel bir hikâye olmadığını; kadınlık deneyiminin geçici ancak sarsıcı evrelerine tanıklık eden çok katmanlı bir anlatı olarak kurgulandığını ortaya koyar. Her ne kadar roman feminist kuram açısından okunmaya uygun olsa da Şafak’ın temel anlatısı yalnızca kadın kimliğiyle sınırlı değildir. Eseri salt kadın yazını ya da feminist perspektiften değerlendirmek, metnin otobiyografik derinliğini sınırlar; zira Şafak’ın alter egosu sadece “kadın” değil yazarın kendilik deneyiminin doğrudan yansımasıdır. Postmodernist zeminde yapılandırılan romanda, yazma ve okuma edimleri, üstkurmaca ve metinlerarasılık teknikleriyle merkeze yerleştirilir. Böylece okur, dış gözlemciliğin ötesinde, yazarın iç dünyasına açılan bu kişisel yolculuğun aktif tanığı olur. Yazar Elif Şafak, “Elif Şafak” adlı roman kişisi aracılığıyla okuru özel ve mahrem bir yaşam kesitinin tanığı olmaya davet eder. Bu tanıklık, figürün bastırılmış duygusal derinliklerinin şeffaflaştığı bir anlatı sürecidir. Şafak’ın “unutmak için yazmak” vurgusu ise yazma edimini bireysel belleğin yüklerinden arınma ve edebiyatın dönüştürücü işlevine dikkat çeken bir araç olarak romana konumlandırır. Bu yaklaşım, travmatik yaşantıların kurmaca yoluyla dönüştürülmesini sağlayan özkurmaca türünün işleviyle örtüşür. Kadın bedeni, annelik ve yazarlık çevresindeki bastırılmış deneyimleri dile getiren Şafak, bireyseli toplumsallaştırarak öznel anlatıyı kolektif hafızaya dönüştürür.

3. Geleneksel olay örgüsünün reddi: Parçalı anlatı

Postmodernist romanın teknikleri ve biçimsel stratejileriyle yapılandırılan özkurmaca türünde, aralarında anlamlı bir bütünlük bulunmayan, rastlantısallık temelinde birbirine eklemlenen parçalı anlatılar roman evrenini kuşatır (Tilbe, 2019: 146). Ana olay örgüsü, yan hikâyelerle ve iç metinlerle bölünür. Olay örgüsünün bütünlüğünü bozan farklı türe ve söyleme ait metinler, parçalı bir kurgusal yapı inşa eder. Metnin bu parçalı yönü, hem gerçekliğin hem de yazarın belleğinin parçalı ve bulanık doğasını yansıtır. Bu bağlamda *Siyah Süt*'ün içlemi; Elif Şafak'ın kendisi(nin merkezde olduğu kısımlar, ki bunları “kadınlığı” ve “yazarlığı” olarak ikiye bölmek mümkün); yazarlık ve kadın yazarlık üzerine genellemeler; başka kadın yazarların biyografik hikâyeleri ve yazarın iç dünyası(nı oluşturan “İç Sesler Korosu”nun, öteki adlarıyla “minik parmak kadınlar”ın figürleştiği sahneler/pasajlar) şeklinde dört ana gruba ayrıştırılabilir.

Siyah Süt, on bir ana bölümden oluşmaktadır. Bunların -dokuzuncu bölüm dışındaki- hemen hepsi, yukarıda, giriş'in hemen başında ana çizgileriyle verdiğim, ana öykünün değişik kesitlerini kapsamaktadır. Bu ana bölümler esas alınarak romanın aksiyonel omurgası/olay örgüsü şöylece aktarılabilir:

-Birinci bölüm→ 2003 yılının başında, bir söyleşi dönüşü vapurda hamile bir kadınla yan yana oturan Şafak, feminist bir tutumla orada “evde kalmış kız manifestosu”nu yazar (Şafak, 2014: 35-37).

-İkinci bölüm→ Aynı yılın kışında, Türkiye'nin bir başka ünlü kadın yazarı Adalet Ağaoğlu'nun evine çaya gider (Şafak, 2014: 43).

-Üçüncü bölüm→ Bir ay sonra, bir Pazar sabahı Boğaz sahilinde yürüyüş yapar (Şafak, 2014: 94).

-Dördüncü bölüm→ Yaz başında, Amerika'ya gitmeye karar verir ve bu kararını güçlendirmek için Haydarpaşa Garı'na gidip orada dolaşır (Şafak, 2014: 111/119).

-Beşinci bölüm→ Bir yıllık bir kadın programı kapsamında Boston'a gider (Şafak, 2014: 147).

-Altıncı Bölüm→ Boston'da feminist kimliği daha da güçlenir ve “evde kalmış kız yemini” eder. Ünlü romanı *Araf*'ı yazar. Bu arada sağlığı bozulur. Yaz aylarında bir haftalığına geldiği İstanbul'da Eyup'le tanışır ve ona âşık olur. Bundan sonra, ötelemediği, içine bastırdığı kadınsı duyguları hızla baskınlaştırır. Bedenine iyi bakmaya başlar. Ve Eyup ona Kapalıçarşı'da çay içerken evlilik teklif eder (Şafak, 2014: 176-193).

-Yedinci bölüm→ Evlendikten bir buçuk yıl sonra hamile olduğunu öğrenir (Şafak, 2014: 198).

-Sekizinci bölüm→ Günlük yerine haftalık tutmaya başlar. Kırk hafta sonra sezaryenle doğum yapar (Şafak, 2014: 205/233).

-Dokuzuncu bölüm→ Ayn Rand adlı Rus yazarın hikâyesi ile kitap yazmak ve doğum yapmak arasındaki ilişki üzerine bir metin (Şafak, 2014: 237-241). Bu bölüm, Şafak'ın bir figür olarak bulunmadığı tek bölümdür.

-Onuncu bölüm→ Doğumdan yedi hafta sonrasında ağır bir loğusa depresyonuna girer (Şafak, 2014: 249).

-On birinci bölüm→ Depresyondan çıkan Şafak, on ay sonra bir kokteyle katılmak için evinden çıkar (Şafak, 2014: 298).

Görüldüğü gibi *Siyah Süt*'te, yazarın yaşamının sadece birkaç yılını kapsayan ve özellikle tek bir “olay” üzerine odaklanan konusal bir sınırlılık vardır. Bu “olay” da yukarıda değindiğimiz üzere Elif Şafak’ın evlenmesi, hamile kalması ve doğum sonrası depresyona girmesi ekseninde gelişmektedir. Ana olay örgüsü Şafak’ın hamileliği odağında gelişse de romanda bu örgüyü dağıtan pek çok iç metin ve hikâye de bulunmaktadır. Postmodernist romana özgü üstkurmaca ve metinlerarasılık yöntemlerinin kapsamındaki bu uygulama, kronolojik olarak birbirini izleyen ana olay örgüsünde zamansal sapmalara sebep olur. Ana olaya dair akışın sık sık kesilmesi, yazarın, süredizimsel bir çizgi izlemediğini, duygularını gelişigüzel öykülemekte olduğunu ifade eder. Bu aktarım, “Aylardan ekimdi. Kasımdı, ocaktı, marttı, nisandı. Zamanlardan sonsuz an, dipsiz zamandı” (Şafak, 2014: 26) sözleriyle âdeta bir boşluğu yansıtır.

3.1. Yan hikâyeler

Romanda yedi yan hikâye bulunmaktadır. Bu hikâyeler, aslında Türk ve dünya edebiyatının önde gelen kadın edebiyatçılarının biyografilerine dayalı olarak kurulmuştur. Bu bakımdan *Siyah Süt*, tek bir kadın yazarın kişisel yaşantısını merkeze almakla birlikte, geri planda uluslararası ölçekte bir kadın yazarlar geçidi barındırır. Yan hikâyelerin hemen hepsi, kendilerine ayrı birer başlık açılmak suretiyle ana olay örgüsüne katılır. Sadece ilki, -o da ayrı bir başlığa sahip olmakla birlikte- Şafak’ın, çaya davetli olduğu Adalet Ağaoğlu’nun evindeki bir “dalma âni” aracılığıyla vücut bulur ve sayfalar boyu (Şafak, 2014: 49) sürdükten sonra Adalet Hanım’ın “Ne o, daldınız bakıyorum” (Şafak, 2014: 57) sözleriyle toparlanıp sohbete dönmesiyle sona erer. Böylece söz konusu uzun pasaj, sonraki yan hikâyelerin ayrıksılığından farklı olarak bir iç konuşma gibi ana olayın içinde konumlandırılmış olmaktadır.

Judith ve Firuze bu yan hikâyenin figürleridir. Aslında iki kadın da hayalîdir. Judith’i *Kendine Ait Bir Oda*’da Virginia Woolf yaratmıştır; Shakespeare’in kız kardeşidir Judith. Şafak da ona benzer olarak Firuze’yi yaratır zihninde. O da Fuzulî’nin kız kardeşidir (Şafak, 2014: 49). Dünyanın farklı coğrafyalarında ve kültürlerinde yaşayan; hayalleri ve yetenekleri olan ama aileden başlayarak toplumun eril koşullarınca engellenen, evlendirilip anneliğe itilen iki kadındır Judith ve Firuze. Onlar, erkek egemen toplumun birer “öteki”sidirler.

Siyah Süt’teki diğer yan hikâyelerin figürleri, Judith ve Firuze’den farklı olarak gerçek kişilerdir. İzleyen yan hikâyede Sylvia Plath’tır yenik kişi. Ünlü bir edip olan Ted Hughes’le evlenen Plath da evlilik, eşlik ve annelik sarmalında boğulan bir kadındır. Eril düzene bir süre katlanan genç kadın yetkiyi yetke sahibinden çekip alacak kadar güçlüdür hâlâ. Nitekim otuzlu yaşlarının başında yaşamına son verir (Şafak, 2014: 103-108).

“İsmi Sevmeyen Kadınlar” başlıklı yan hikâye, eril edebiyat ortamında kendilerini kabul ettirmek, kendilerine bir yaşam alanı oluşturabilmek için takma ad kullanan ve bu

adlarıyla ünlenen kadın edebiyatçıları hakkında biyografik bilgi barındırıyor. Tabii, bu takma adların birer erkek adı olduğunu da belirtmek gerekiyor. Vincent Ewing olarak bilinen Nihal Yeğınobalı; George Eliot ismiyle meşhur olan Mary Ann Evans; George Sand takma adlı Amantine Aurore Lucile Dupin bunlardan birkaçıdır (Şafak, 2014: 126-127). Ayrıca romanlarını adının sadece ilk harfleriyle yayımlayan J(oanne) J(o) Rowling de bu baş harflerle kadınlığını gizlemeye çabalamış ve takma değilse de kısaltılmış bir isimle kendisini geniş kitlelere duyurabilmiştir (Şafak, 2014: 128).

Sonraki yan hikâyeler üzerinde ayrı ayrı durmak yerine bunların ortak özelliklerini vurgulamak daha doğru olacaktır. Yukarıdaki üç yan hikâyeden de anlaşılacağı üzere hepsinde kadın yazarların mağdurluğu ve buna karşı mücadelesi işlenmektedir. Simone de Beauvoir, Sevgi Soysal, Yuko Tisuşima, Zelda Sayre Fitzgerald, Ayn Rand, Halide Edip Adıvar bu hikâyelerin kahramanlarıdır. Elif Şafak, bütün yan hikâyelerde dünyanın farklı coğrafyalarından, farklı dönemlerinden, farklı siyasal ve ekonomik sistemlerinden özenle seçip biyografilerinden kesitler verdiği bu isimler aracılığıyla, varlıkları anneliğe ve ev içi yaşama indirgenen kadınların düşünsel ve sanatsal kimliklerini kurma çabalarının ezeliğini ve evrenselliğini haykırmaktadır âdeta. Bu bağlamda özkurmancanın, kadınların parçalı yaşamını ve onlardan beklenen türlü türlü rolleri aktarmadaki gücü ortaya çıkar.

Shirley Jordan, genellikle erkek yazarların eserleriyle ilişkilendirilen özkurmancanın, feminist yazarların kendi kendini sunma biçiminde oynadığı işlevsel role dikkat çeker. Ona göre özkurmancanın gerçek ile kurguyu birleştiren yönünden güç alan kadın yazarlar, deneyimledikleri travmaları kurmaca ile harmanlayarak tecavüz, ensest, şiddet, hastalık, intihar gibi durumlara/süreçlere yönelik tepkilerini özgürce ortaya koyarlar. Böylece kendilerine dışarıdan bakarak bir tür tedavi sürecine girerler (Jordan, 2013: 78-79). “Virginia Woolf’un intihar girişimlerini kitap yazarken değil yeni bir kitap bitirdikten sonra yapması”nın (Şafak, 2014: 245) tesadüf olmadığını düşünen Şafak’ın sözleri de bu kapsamda değerlendirilmelidir.

4.2. İç metinler

Siyah Süt’te yan hikâyelerle aynı sayıda iç metin bulunmaktadır. Bu yedi metnin “Dıştan Normallik” (Şafak, 2014: 156-158) ve “Kitap Doğurmak” (Şafak, 2014: 242-245) başlıklı ikisi, deneme formundadır. Herhangi bir olay örgüsü ve romanesk bir figüratif kadrosu bulunmayan bu iki metinden özellikle ikincisi, *Siyah Süt*’ün değişik yerlerine serpiştirilmiş bir başka boyutu olan kurmaca üzerine düşünceleri irdelemektedir. Aslında roman bu yönüyle de dikkate değer malzeme barındırmaktadır. Elif Şafak, kadın yazar olmanın içlemine ve kapsamını belirlerken yer yer roman sanatına ve roman yazarlığına da değinir. Postmodernist romanın üstkurmaca yöntemine özgü söz konusu pasajlarda yazarın yazma eylemini, daha geniş ölçekte ise roman teorisi bağlamında değerlendirilebilecek düşüncelerini görmek mümkündür: “Roman yazarken kendini Tanrı zannedersin. Karakterler yaratır, karakterler öldürür, hadiselerle yön verirsin. İstedığın yöne gider kurgu -ya da öyle sanırsın. Hikâyenin üzerine yerleştirirsin yazan kalemi. ‘Semavi akıl’a öykünürsün.” (Şafak, 2014: 242).



Görsel 1: Başkişiyle özdeşleşen yazar (Şafak, 2014: 251)

oyuna dönüşmesinin açık birer göstergesidir. Bu önemli göstergelerden biri de yazarın başkişiyle özdeşleştiği karikatür çizimler (Görsel 1) ve bu çizimlerin eşlik ettiği, dolayısıyla gerçekle kurgunun harmanlanarak özkurmacanın izdüşümüne dönüştüğü -romanın sonundaki- yazar biyografisidir (Görsel 2).



Görsel 2: Yazarın başkişiyle özdeşleştiğine dair biyografik metin (Şafak, 2014: 307)

İç metinlerin önemli bir özelliği, söylem farklılığı oluşturmaktır. Romanın ana olay örgüsü ek-senindeki bölümlerde egemen olan -kişiselliğe, yaşanmışlığa dayanan öykülemeci, dolayısıyla kurmaca- edebî metinlere özgü söylem tarzının yerini, iç metinlerde çok farklı söylem tarzları alır. Dolayısıyla, yukarıda değindiğim iki deneme metninin yanında “Evde Kalmış Kız Manifestosu” (Şafak, 2014: 55-57); “Poton Kimdir? Onu Nasıl Tanırız?” (271-274); “Test” (275-279); “Tedavi Yöntemleri” (280-282) başlıklı iç metinler -bildirge, makale ve bilimsel metin gibi- farklı alanlara ait söylem öğelerini barındıran parçalar hâlinde, ana söylem bütünlüğünü kesintiye uğratarak romana girerler. Küçük birer kolaj uygulaması olan bu farklı söylem adaları (Sazyek, 2006: 98), yazma eyleminin, içeriği/konuyu önceleyen konvansiyonel roman formu üzerinde yoğunlaşan bir

Bir iç metin olmamakla ve olay örgüsünün akışının içinde kalmakla birlikte, beşinci haftada tutulmaya başlanan “hamilelik haftalığı”nı (Şafak, 2014: 205-234) da romana “dışarıdan” eklemlenen farklı bir söylem uygulaması olarak değerlendirmek mümkündür. Şafak, bir “günlük” olarak tasarladığı bu parçada hamileliğinin hafta hafta ilerleyişini kaydederken hem doğal fizyolojik seyrine ilişkin durumu not etmekte hem de bu sürecin kapsamını somut bir çerçeveye içine almayı amaçlamaktadır.

Romanın başında ve sonunda yer verilen “ek” metinler de ana olay örgüsünü bir ambalajın içinde tutarak okura ulaştırma niyetinin ürünüdür. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ın başında yer verdiği, gazetecinin (“Sonun Başlangıcı”) yayıncının (“Yayımlayıcının Açıklaması”) notlarındaki işlevselliğe sahip olmasa da, “Okuma Yöntemi” (Şafak, 2014: 11-17) ve “Önsöz” (Şafak, 2014: 21-28) başlıklı giriş bölümlerini, metni katmanlaştırma çabasının bir ürünü olarak görmek mümkündür.

4. Figürleştirilen psikolojik öğeler

Postmodernist dönemin ürünü olan özkurmacada, yan hikâyeler ya da iç metinlerin ana olay örgüsü üzerinde sebep olduğu biçimsel parçalılık, yazarın tinsel durumundaki parçalılıkla örtüşür. Yazar, kişiliği parçalanmış bir özne olarak kendi anlatısında varlık kazanır. Öznenin değişik görünümüler altında anlatıya dâhil olduğu bu içsel parçalanma hâli, âdeta bir “oyun sahnesine dönüşen metni” (Eliuz, 2016: 168); benliğin sorgulandığı, karşıtlıkların çarpıştığı bir “savaş alanı”na (Tilbe, 2019: 6) çevirir. Bu bağlamda Siyah Süt’ün dikkat çekici ve oldukça özgün bir diğer yönü, psikolojik boyutun somutlaştırılmasıdır. Yazar, iç dünyasının, kişiliğinin önemli öğelerini kişileştirme yoluyla olay örgüsünün bir parçası hâline getirir. Akılcılığını, maneviyatçılığını, hırslılığını, entelektüelliğini sembolize eden



Görsel 3: İç Sesler Korosu (Şafak, 2014: 256)

Pratik Akıl Hanım, Can Derviş Hanım, Hırs Nefs Hanım, Sinik Entel Hanım olayların başından beri “küçük parmak kadınlar” olarak onun yanı başındadırlar. Onlara daha sonra Saten Şehvet Hanım da katılır. Elif Şafak bu yönlerini, derin, geniş psikolojik çözümlemelerle, iç konuşma ya da bilinç akışlarıyla işlemek yerine kişileştirme tekniğiyle figürleştirir ve “İç Sesler Korosu” (Görsel 3) adını verdiği bu minik kadınlarla girdiği söyleşi, diyalog, eylem ya da tartışma sahneleriyle benliğini sorgulamaya yönelir. Şafak bu “kendilik kurgusu”nda, hem yazar kimliğiyle kendini nominal olarak sahneye koyar hem de onu somutlaştırarak ve çoğaltarak gerçekdışı bir temsille sunar. Yani gerçeği kurmacalaştırarak edebî bir yaratım yapar:

İçimde bir minyatür harem var. Birbirine laf anlatamayan, çelme takan, pusu kuran, fal bakan, nâme yazan, darılan birtakım dişi yaratıklar. Parmak kadarlar, minicik minicik. Boyları 10-12 cm, kiloları 300-400 g civarında. Akşamları içimden çıktıklarında gölgeleri vurur odamın duvarına. Olurlar kocaman... Kimi zaman ışınlanarak, kimi zaman bana yapışarak bir yerden bir yere gidebilirler. Ekseriya içimde ikamet ederler. Her birinin köşesi ayrı. Kimselere açamıyorum bu sırrı. Deli diye tıklarlar yoksa en yakın tımarhaneye. Diyemiyorum ki: İçimden Sesler Korosu’nun her bir ferdi ‘ben’ olduğunu iddia eder. Kardeşirler aslında ama huyları başka başka. Fırsat bulsalar birbirlerinin gözünü oyarlar. Hemen hepsi de tahta çıkmak ister. Okumuş gibi Fatih kanunnamesini, korkarım her tahta çıkan kardeşlerini öldürmeye teşebbüs eder. (Şafak, 2014: 48)

Kendini metinleştirmek suretiyle hayatını edebiyata dönüştüren Şafak, başkisiyle özdeşleşerek “gerçek” olana dair bir protokol imzalar. Özdeşleştiği bu karakterin bölünmüş benliğini fantastik bir işlemle sunması ise eserin “kurgusallığını” onaylar. Dolayısıyla hem gerçeğe hem de kurguya dair iki ayrı protokolü de imzalayarak özkurmaca bir metin ortaya koyar. Kimi eleştirmenler, özkurmaca türünde eser veren yazarların, etnik ya da cinsiyete dayalı azınlıkların üyeleri olduğunu ileri sürer (Zipfel, 2005: 37); kimileri de bu türü, kadınlık deneyimlerinin aktarılması için en müstesna tür olarak görür. Jordan (2013), kadın yazarların özkurmaca romanları ile travma arasındaki bağlantıya dikkat çeker. Ona göre özkurmaca, kadın yazarların kendini kavrama, bölme ve ayırıştırma arzusuna cevap verirken bir tür terapi süreci de içerir (78-79). Bu bağlamda Şafak, *Siyah Süt*’teki parmak kadınlar aracılığıyla “parçalanma” ve “onarım” arasındaki gerilim sürecini cisimleştirir. Şiddetli travma ve kendini yeniden kurmaya odaklanmış özkurmaca romanıyla postnatal depresyonu sorgular. Yazma sürecinde belleğin katmanları arasında istemsizce dolaşması ise görmezden gelmeyi tercih ettiği duygusal yaralarıyla yüzleşmesini sağlar:

“Heyyy, hoş geldin” diyorum, Anaç Sütlaç Hanım’ı kaptığım gibi avucumun üstüne oturarak.

‘Siz tanışıyor musunuz?’ diye hayretle soruyor Hırs Nefs Hanım.

Durumun vahametinin ancak o zaman farkına varıyorum. “Yeni tanıştık” diyebiliyorum sadece.

“Öyle mi, nerde?” diye kaşlarını çatıyor Sinik Entel Hanım. “Niye haberimiz olmadı?” Önce şaşıyor kekeliyorum. Sonra da ‘en iyi savunma saldırıdır’ diyerek, taarruza geçiyorum.

“Size sormalı. Bunca zaman Anaç Sütlaç Hanım’ın varlığından niçin bahsetmediniz? Neden bana anaç bir yanımlı olduğunu söylemediniz?”

“Söyleyecektik de ne olacaktı? Gereksiz yere ne demeye suları bulandırılalım?” diye sinirli sinirli cevap yetiştiriyor Hırs Nefs Hanım.

“Bir bu eksikti” diyor Sinik Entel Hanım homurdanarak. “Biz bu yapışkan hanfenden kurtulmak için okyanus geçtik. Kalktık İstanbul’dan buralara geldik, kâr etmedi. O geldi burada da buldu bizi.”

Birden jeton düşüyor. Daha evvel hiç düşünmediğim bir şeyin farkına varıyorum. İstanbul’dan böyle apar topar uzaklaşmamın ardında içimdeki anaç sestən kaçmak arzusu vardı demek. (Şafak, 2014: 168-170)

Şafak, psikoterapi seansını andıran yukarıdaki pasajda, kendisiyle özdeşleşen birinci tekil şahıs anlatıcısı, bir “özenalist” dönüştürür. Kişiliğinin ve psikolojik yapısının parçaları olan beş farklı parmak kadınla kurduğu diyalog ise bu tedavide “konuşarak terapi” yönteminden yararlandığını gösterir. Benliğin kendini parçalara ayırmak suretiyle girdiği bu sorgu/savaş hâli, her ne kadar fantastik bir zeminde oluşsa da -yan hikâyelerde kopan- nedensellik bağının hiç değilse kendisinin merkezde olduğu bölümlerde süregelenlik kazanmasını sağlaması açısından önemli bir noktadır. Özellikle olay örgüsünün tepe noktasını oluşturan “Beyin Ağacı” bölümü, bu noktada önem kazanır. Çünkü Elif Şafak, kadınlık ile entelektüellik arasındaki ikircikli durumu giderip kesin kararını bu bölümde

verir. Yazar, olağan bir romanesk pasajda psikolojik çözümleme teknikleri aracılığıyla gerçekleştirilebilecek içsel değişimi aksiyonel bir sahneye dönüştürerek somutlaştırır. Karlı bir gecede minik parmak kadınlarla birlikte üniversite yerleşkesinin bahçesindeki “Beyin Ağacı”nın yanına giden Şafak, Sinik Entel Hanım ile Hırs Nefs Hanım’ın önceden kaleme alıp “bir ağızdan söyledikleri cümleleri harfiyen tekrar etmek suretiyle, “Evde Kalmış Kız Yemini”ni eder (Şafak, 2014: 176). Oldukça fantastik nitelikli bu pasaj aynı zamanda sinematografik bir görselliğe sahiptir:

Kar ani bir rüzgârla hızlanıyor birden. Döne döne hortum gibi alıyor bizi ortasına, esrar küpü dökülüyor taneler. Kendimi *Dr. Jivago* filminin setinde hissediyorum. Büyük duygusal değişimlere eşlik ediyor kar taneleri. O ulu ağacın altında duruyoruz hepimiz. [...] “İlla da seçmek zorundaysam tabii ki kadın-kadıncık-hanım-hanımcık değil beyin-beyin olmak isterim” diyorum.

“Ama bana söz vermiştin” diye haykırıyor Anaç Sütlaç Hanım.

“Üzgünüm” diyorum, gözlerine bakmaya cesaretim yok. “Ama seni seçmem.”

“Heyooo” diye havaya zıplıyor Sinik Entel Hanım.

“Heyo heyo heyooo” diye yankı yapıyor Hırs Nefs Hanım daldan aşağı atlayarak.

[...]

Şov bitince durgunlaşıyoruz hepimiz. Derin derin içini çekiyor Can Derviş Hanım; yüzünü ötelere çeviriyor Pratik Akıl Hanım; sessizce ağlıyor Anaç Sütlaç Hanım. [...] Ve işte o delici sessizlikte, Sinik Entel Hanım ile Hırs Nefs Hanım’ın bir ağızdan söyledikleri cümleleri harfiyen tekrar etmek suretiyle, “Evde Kalmış Kız Yemini” ediyorum. Kar soğuğuyla örülmüş bir aralık gecesi, Boston’da Mount Holyoke Kampüsü’nde, o muhteşem Beyin Ağacı’nın altında kendime ve cümle âleme şunları haykırıyorum: “Az gittim uz gittim, hayatımın merkezine yazmayı koydum. En nihayetinde gele gele Beden ile Beyin arasında bir ikileme vardım dayandım. Bu bir dönüm noktası ömrü hayatımda. Ve and olsun ki ben, Beyin’i seçtim. Bundan böyle Beden değil Beyin olmak istiyorum yalnızca. Kadınlıkta kadınsılıkta, ev hanımlığında, karılıkta, anaçlıkta doğurganlıkta yok gözüm. Ben sadece ve sadece yazar olmak ve öyle kalmak istiyorum”. (Şafak, 2014: 174-176)

Elif Şafak’ın “küçük parmak kadınlar”la birlikte olduğu kısımlar -aslında birer psikolojik durum saydamlaştırması olmakla birlikte- okurda yarattığı görsel algı dolayısıyla olay akışının kopmadan ilerlemesini sağlar. Bu sahneler, Turgut Özben’in Olric’le diyaloglarını çağırıştırır. Ancak Olric sadece bir sestem ibaret iken Şafak’ın iç dünyasının sesleri, romanın figüratif kadrosu içinde “küçük parmak kadınlar” olarak işlevsel birer figüre dönüşürler. Dolayısıyla parmak kadınlar, aslında neredeyse tek figürlü olan bir olay örgüsünün yaratacağı romanesk risklerin giderilmesinde de âdeta kurtarıcı bir rol oynar. Nitekim, hem romanın figür sayısını oldukça artırır hem de -ve daha önemlisi- olay örgüsünün bir “çatışma”ya dayanmasını sağlarlar. Ruhsal öğeler “iç çözümleme”, “iç konuşma” ya da “bilinç akışı” gibi -psikolojik dünyanın karmaşık, bunalımlı doğasını birebir yansıtan ve aksiyonel yapının temposunu azaltan- tekniklerle verilmeyip figürleştirilir. Bu özellikleriyle de Elif Şafak’ın yanı başındaki eylem ve sözleriyle -bir romanın temelinde olması gereken- “çatışma”yı var kırlarlar. Böylelikle, hem olay örgüsünün sürekliliğini besleyen entrik yapı belirginleşmiş olur; hem

de Şafak’ın içinde iyileşme temelli hızlı bir değişim başlar. Şafak, “alabildiğine kabuklan(ıp) saklandığı” (Şafak, 2014: 287) dipsiz ve karanlık “kuyu”dan (Şafak, 2014: 286), belleğin en kuytu köşelerinde saklı kalmış gizleri tek tek açığa çıkararak ya da “soğan gibi kat kat giyindiği” (Şafak, 2014: 186) kıyafetlerinden tek tek soyunarak kurtulmayı başarır. Beyin Ağacı



Görsel 4: Postnatal depresyonun bedenlenmiş hâli;
Lord Poton (Şafak, 2014: 266)

onu azat edince bedeniyle barışan Şafak’ın soyduğu her bir kabuk, o zamana kadar görünmez olan bir diğer kabuğu, tıpkı romandaki her bir parmak kadının görünmeyen bir diğerini ortaya çıkarması gibi, göz yaşartarak da olsa açığa çıkarır. Şafak’ın yaşadığı bu değişim ya da soyunma süreci, “Soğan Kadın” başlıklı bölümde ayrıntılı olarak işlenir. Belleğin soğana benzetildiği bu metaforik ifade, Günter Grass’ın *Soğanı Soyarken* [Beim Häuten der Zwiebel; 2006] adlı otobiyografik eserine atıfta bulunur. Bellek izleklerine vurgu yapan “birden çok metnin sanal gerçeklik ortamında gezintiye çıkarılan okur” (Sazyek, 2002: 499-500) ise ilk sayfalarından itibaren gerçek kişilerden söz eden romandaki metinlerarası bağlantıyı şu sözlerle kurar:

Kabuğunun soyulmasını bekleyen bir soğana benzer bellek: [...] En üstteki, henüz kuru kuru çıtırdayan kabuğun altında ikinci tabaka vardır, kaldırılır kaldırılmaz altından nemli bir üçüncü tabaka çıkar ortaya, onun altında dördüncü bekler ve beşinci; fısıldaşırlar. [...] Soğan kat kat. Pek çok kat var. Birini kaldırıncı yenisi çıkıyor ortaya. Doğranınca insanın gözünü yaşartıyor. Ancak kabuğu soyulurken doğruyu söylüyor. (Grass, 2008: 10-11)

Şafak, kişileştirme işlemini sadece kendi kişiliğinin öğeleri üzerinde yapmaz. Romanın sonunda, doğum sonrası depresyonunun bitiş sürecini bir diyalog sahnesi şeklinde işler. “Lord Poton” (Görsel 4) adıyla figürleştirdiği ve sütünün “siyah” akmasına sebep olan depresyonla, yine bir diyalog sahnesiyle vedalaşır. Yazar, kendi iç dünyasında, dolayısıyla görülmeyen yaşantısında bir süreç hâlinde başlayıp biten depresif durumu, somut bir diyalog sahnesi temelinde görülür kılmak suretiyle psikolojik boyuttan çıkarıp aksiyonel yapıya katar:

Lord Poton: “Bu sabah bir farklılık var sende.”

Ben: “Öyle mi? Olabilir. Dün gece tuhaf bir rüya gördüm de.”

Lord Poton: “Kâbustur inşallah... Ha! Ha! Affedersin, böyle demek zorundayım. Malum kötü bir cinim. İyi bi şey isteyemem senin hakkında. Özümde aykırı bu.”

Ben: “Önemli değil. Zaten haklısın, kâbus gibi bir şeydi bu rüya.”

Lord Poton: (İlgisi artmış bir hâlde.) “Ya öyle mi? E çatlatma adamı, anlatsana.

Ben: ‘Biz bir limandaymışız. Meğer sen gidiyormuşsun. Elinde bavul veda ediyorsun. Bir gemi varmış loğusalara dadanan cinleri bu âlemde bir başka âleme götürüp getiren. Böyle kocaman, ışıklı bir gemi. Liman nasıl kalabalık, ana baba günü. Bir sürü karnı burnunda hamile kadın orada toplanmış. Mendil sallıyorlar. Alkarısı da var geminin içinde. Sen de biniyorsun. Ben de arkandan el sallıyorum. Çok üzülüyorum. [...] Rüyamdaki geminin bir ismi vardı biliyor musun? Önce seçemiyordum ne yazdığını üzerinde. Harfler böyle eciş bücüş. Ama sonra bir bakıyorum AURORA yazıyormuş meğer. Biliyor musun manasını?’

Boş boş bakıyor.

Ben: “İspanyolca ŞAFAK demek.”

Boş boş bakmaya devam ediyor.

Ben: “Anlamıyor musun? O gemi benim. Seni hayatıma getiren benmişim. Bu limandan alıp uzaklaştıracak olan da ben.” (Şafak, 2014: 293-295)

Çeşitli sebeplere bağlı ruhsal travmaların açığa çıkarılıp psikanalitik yöntemlerle çözülmeye çalışıldığı bir tür olan özkurmaca, yazarın kendi yaralarıyla yüzleşip onları iyileştirdiği bir karşılaşma alanıdır (Colonna, 1989: 22; Jordan, 2013: 80). Bu nedenle *Siyah Süt*, bir yandan Şafak’ın aşk-evlilik-hamilelik-doğum-depresyon gibi süreçlerini içeren otobiyografik bağlamdaki ilerleyişini kaydeder; diğer yandan onun, bilinçdışına bastırmış olduğu dürtüleri ve düşünceleri görünür kılan parmak kadınlarla ilişkisi ve yaşantısını işler. Bu durum, özkurgusal “ben”in hem “anlatan” hem de “anlatılan” olma özelliğinden kaynaklanır. Dolayısıyla *Siyah Süt*, iki ayrı olay örgüsünü iç içe geçiren bir yapıya sahiptir, denilebilir. Parmak kadınlar aynı zamanda içeriğin oyunlaşması bakımından da işlev sahibidir. Romanın aslında kasvet yoğunluklu, bunalım dozu yüksek olan işlemi, kişilik öğelerinin figürleştirilerek birer minik parmak kadın hâline getirilmesiyle önemli ölçüde profanize edilir. Bu, Postmodernist roman anlayışının öncelikli tutumlarından ve olay akışının içine konumlandırılan düşünce örgüsünün okur tarafından daha kolay algılanmasını ve alımlanmasını amaç edinir. Nitekim postmodernist roman, elit okura da harcıâlem okura da hitap etmeyi hedeflemektedir (Ecevit, 2002: 55). Belki de sayfalar boyu sürebilecek ve okur nezdinde ağırlaşabilecek psikolojik boyut pasajları, böylelikle daha kolay çözümlenebilecek ve sürükleyici sahneler sayesinde daha kolay geride bırakılabilecektir.

Sonuç

Siyah Süt, sadece bir kadının hamilelik sürecini işleyen bir roman değildir. O aynı zamanda, ana olay örgüsünün içine serpiştirilmiş metinler aracılığıyla edebiyat, kadın, yazma eylemi gibi meseleleri sorunsallaştıran bir eserdir. Dolayısıyla roman, yazarının anılan konu-

lar üzerine düşüncelerini paylaştığı, Batılı ve Türk kadın edebiyatçıların birer kadın olarak yaşadıkları sıkıntıları, eril sanat ve aile ortamında maruz kaldıkları negatif ayrımcılığı/ötekileştirilmeyi barındıran yan hikâyeleri aktardığı feminist temelli bir edebiyat ürünüdür. Elif Şafak, ana olay örgüsünün yanı sıra yan metinlerin varlığı sayesinde romanını çok katmanlı ve zengin bir içeriğe kavuşturmuştur. Bu yan hikâyelerin ve iç metinlerin temel işlevi, kadınlığın ve anneliğin sadece Elif Şafak'ın kişisel olarak yaşadığı bir deneyim olmadığını; bütün kadınların yüzyıllar boyunca yaşadığı evrensel bir mağduriyet sebebi olduğunu göstermektir.

Ancak tüm bu unsurları alışılagelmiş roman formunun ötesine taşıyan *Siyah Süt*, olay örgüsüne eklenen “yan hikâyeler”, “iç metinler” ve “kişileştirilmiş psikolojik öğeler” aracılığıyla çok boyutlu bir anlatı yapısı kurar. Metin, yalnızca içerdiği tematik çeşitlilikle değil aynı zamanda biçimsel düzlemde de postmodernist roman tekniklerinden yoğun biçimde yararlanmasıyla dikkat çeker. Üstkurmaca, oyunlaştırma ve kolaj gibi postmodernist romanın karakteristik öğelerini barındıran eser, otobiyografik malzemeyi kurgu içinde yeniden inşa ederek Türk edebiyatında görece yeni bir yönelim olan “özkurmaca” (autofiction) türüne dâhil olur. Böylelikle *Siyah Süt*, bireysel deneyimi kurmaca bir düzlemde ele alırken, aynı zamanda yazarın kimliğini ve yazma edimini sorgulayan bir metne dönüşür. Bu yönüyle eser, hem Türk edebiyatı genelinde hem de özellikle Türk kadın yazını bağlamında, tematik ve biçimsel açıdan özgün ve dikkat çekici bir özkurmaca örneği olarak konumlanır.

Notlar

- 1 ‘Otobiyografik roman’ı tartışan bir çalışma için bk. (Narlı, 2009).
- 2 Özgün adı “autofiction” olan “özkurmaca” üzerinde, ülkemizde ilk önemli çalışmaları yapan ve bu bağlamda öğrencileriyle pek çok ortak çalışmaya imza atarak güçlü bir literatürün oluşmasını sağlayan kişinin, Prof. Dr. Ali Tilbe olduğunu vurgulamak gerekir.
- 3 *Siyah Süt* ilk kez Doğan Kitap tarafından 2007’de yayımlanmıştır. Bu çalışmada romanın 2014 tarihli 93. basısından yararlanılmıştır.
- 4 “Benli anlatı(lar)” terimine dair geniş bilgi için bk. (Tilbe, 2019).
- 5 Anlatıcı, yazar ve başkişinin aynı adı taşıdığı Adalet Ağaoğlu’nun *Göç Temizliği* (Adalet Sümer), Sevgi Soysal’ın *Yıldırım Bölge Kadınlar Koğuşu* (Sevgi) ve Nazlı Eray’ın birinci tekil şahıs anlatımıyla kaleme aldığı *Tozlu Altın Kafes: Yaşamından Anılar ile Bir Rüya Gibi Hatırlıyorum* adlı roman formu dışındaki eserler, kurmaca ile yaşanmışlık arasındaki geçişken yapıya rağmen biyografik nitelikleri ve tarihsel/kişisel gerçekliğe dayalı oluşları nedeniyle özkurmaca değil özyaşamöyküsü (otobiyografi) kapsamında değerlendirilmelidir (Bk. Gökalt Alpaskan, 2015: 154; Gökalt Alpaskan, 2016). Philippe Lejeune’ün türün kuramsallaşmasına sağladığı katkı özellikle önemlidir; Lejeune, “ad sözleşmesi”ni özyaşamöyküsünün ayırt edici etkeni olarak tanımlar ve yazarın metin içinde kendi adıyla yer almasını bireysel hafızanın yazınsal ölümsüzlüğe dönüştürülmesi olarak yorumlar (Tilbe, 2019: 47). Bu çerçevede, her iki türde de anlatının öznesi “ben”dir; ancak özyaşamöyküsü gerçeğe dayalıyken özkurmaca, kurmacanın olanaklarıyla bu gerçeği yeniden kurgular (Ferreira-Meyers, 2008: 65; Tilbe, 2019: 48). Gonca Gökalt Alpaskan’ın *Özyaşamöyküsünde Yazarın Yeniden Doğuşu* adlı çalışmasında sunduğu etimolojik çözümleme “öz”ün anlatma niyetini, “yaşam”ın geçmişin hatırlanmasını, “öykü”nün ise bireysel kurguya işaret ettiğini belirten yaklaşım- bu farkı daha da görünür kılar (2016: III). Postmodernitenin kapsamında ortaya çıkan ve “her şeyden önce (...) biçimsel olarak olgusal değil romansal” olan özkurmaca ise anlatı içinde anlatı kurması, yazma eylemini oyunlaştırması ve fantastik unsurlar içermesiyle özyaşamöyküsünden ayrılan (Tilbe, 2019: 56/146) ve âdeta “rüya”yı andıran bir anlatı formudur (Doubrovsky, 1977).
- 6 Yeniötesi (postmodern) çağın edebî eğilimleri içerisinde gelişen özkurmaca türü ise modernizmin usa dayalı gerçekçi tutumuna karşı çıkar ve özyaşamöyküsünün sınırlarını genişleten özgün bir yazınsal tür olarak öne çıkar (Tilbe, 2019: 125/128-129).

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma, herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

Kaynak ve kullanım izni: Çalışmada yer alan ve çizimleri Latif Demirci'ye ait olan görsellerin kullanım izni, Doğan Kitap Telif Hakları Müdürlüğü'nden alınmıştır.

Source and permission to use: The permission for the use of the images in this study, the drawings of which belong to Latif Demirci, has been obtained from Doğan Kitap Copyright Directorate.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support statement (Optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Adak, H. (2004). Otobiyografik benliğin çok-karakterliliği: Halide Edib'in ilk romanlarında toplumsal cinsiyet. S. Irzık ve J. Parla (Ed.) içinde *Kadınlar Dile Düşünce: Edebiyat ve Toplumsal Cinsiyet* (178-161) İletişim.
- Akar, Y. (2015). *Elif Şafak'ın romanlarında yapı ve izlek* [Yayımlanmamış doktora tezi] Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Atasü, E. (2015). *Benim yazarlarım*. Can Yayınları.
- Baldick, C. ([1990] 2008). *Oxford dictionary of literary terms*. Oxford University Press.
- Colonna, V. (1989). *L'autofiction: Essai sur la fictionalisation de soi en littérature* [Unpublished doctoral dissertation] Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales.
- Çetişli, İ. (1998). *Batı edebiyatında edebî akımlar*. Kardelen.
- Dorrit, C. (1999). *The distinction of fiction*. The Johns Hopkins University Press.
- Doubrovsky, S. (1977). *Fils*. Galilée.
- Ecevit, Y. (2002). *Türk romanında postmodernist açılımlar*. İletişim.
- Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda oyun postmodern roman*. Kesit.

- Encică, V. (2015). Two types of autobiography. *Euromentor Journal-Studies about education*, 1 (2) 105-114.
- Ferreira-Meyers, K. (2008). Autofiction, problème de définition ou problème de légitimité d'un genre?/. Autofiction: a problem of definition or a problem of legitimacy as a genre? *French Studies in Southern Africa*. 1(38) 63-78.
- Gasparini, P. (2008). *Autofction: Une aventure du langage/ Autofction: An adventure in language*. Seuil.
- Genette, G. (1993). *Fiction and Diction*. (C. Porter, Trans.) Cornell University Press.
- Gökalp Alpaslan, G. (2015). Türk edebiyatında kadınların özyaşamöykülerine zamandizinsel ve betimsel bir bakış. *Türkbilig*, 1(29) 147-160.
- Gökalp Alpaslan, G. (2016). *Özyaşamöyküsünde yazarın yeniden doğuşu*. Ürün Yayınları.
- Grass, G. (2008). *Soğanı soyarken* (İ. Özdemir, Çev.) Turkuvaz.
- Gronemann, C. (2019). Autofiction. M. Wagner-Egelhaaf (Ed.) içinde *Handbook of Autobiography/ Autofiction* (241-249) De Gruyter.
- Jordan, S. (2013). Ét at Présent Autofiction in the Feminie. *French Studies*, 67(1), 76-84. <https://doi.org/10.1093/fs/kns235>
- Narlı, M. (2009). Otobiyoğrafi ve roman/Otobiyografik roman. *Turkish Studies*, 4(1), 901-909. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.568>
- Özyer, N. (1993). Edebî tür olarak otobiyoğrafi ve iki örnek. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 10(1), 73-85.
- Pîrjol, F. E. (2018). Corporeality and Sexuality in Women's Autofictions: A Few Romanian Examples. A. Zamfira, C. de Montlibert, D. Radu (Ed.) içinde *Gender in Focus: Identities, Codes, Stereotypes and Politics* (145-159) Verlag Barbara Budrich.
- Rothfield, L. (1981). Autobiography and Perspective in the Confessions of St. Augustine. *Comparative Literature*, 33(3) 209-223.
- Sazyek, H. (2002). Türk romanında postmodernist yöntemler ve yönelimler. *Hece*, (65/66/67) 493-509.
- Sazyek, H. (2006). 'Kolaj' ve romandaki yeri. *Kitap-lık*, 1(92) 92-99.
- Sazyek, E. (2013). Elif Şafak'ın romanlarında çokkültürlülük aracı olarak tasavvuf. *Bilig*, 1(66), 205-228.
- Şafak, E. ([2007] 2014). *Siyah Süt*. Doğan Kitap.
- Şaylan, G. (2002). *Postmodernizm*. İmge.
- Şen Akdemir, F. (2022). Elif Şafak'ın *Siyah Süt* romanında toplumsal cinsiyet kodları ile kadın kimliği arasında kalmışlık. C. Gariper ve E.C. İri (Ed.) içinde *Elif Şafak'ın Yazı Evreni* (157-174) Çizgi.
- Tekin, M. (2001). *Roman sanatı*. Ötüken.
- Tilbe, A. ve Turgut, H. (2013). Romain Gary'den yeniötesi bir özkurgusal roman: Şafakta verilmiş sözüm vardı. *Turkish Studies*, 8(10), 651-658. <http://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.5114>
- Tilbe, A. (2019). *Yeniötesi yazında özkurmaca*. Transnational Press London.

- Tilbe, A. ve Budak, E. (2021). Patrick Modiano'nun La Place de L'étoile'inde bir özkurmaca roman okuması. *Manas Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(4), 2091-2106. <https://doi.org/10.33206/mjss.935841>
- Zipfel, F. (2005). Autofiction. D. Herman, M. Jahn and M.L. Ryan (Ed.) içinde *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (36-37) Routledge.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Çin'in Sincan Bölgesi'ndeki Bazı Türk Dillerine Ait Toponimler Üzerine

On *Toponyms* Belonging to Certain Turkic Languages in China's Xinjiang
Region

Aizhan Koibakova*
Abduselam Arvas**
Tolkyn Kalibekuly***

Öz

Dil bilimi, tarih, coğrafya gibi disiplinlerle ilişkili olan *toponimi* (yer adı bilimi) yüzyıldan uzun süredir bilim adamları için bir araştırma alanını teşkil ediyor. 1900'lü yıllarda Fransa'da başlayan *toponimi* çalışmaları Belçika, İsviçre, İtalya, İspanya, Portekiz ve Almanya'da devam etti. Daha sonra Slav ülkeleri tarafından *toponimi* araştırmaları sürdürüldü. Fin ve Macar bilim adamları da bu konuya yöneldi. Türkiye'de ise ilk olarak Fuad Köprülü, Nihal Atsız, Mehmet Şakir gibi araştırmacılar *toponim* (yer

Geliş tarihi (Received): 05-09-2024 Kabul tarihi (Accepted): 06-05-2025

* Doktora Öğrencisi, Al-Farabi Kazak Ulusal Üniversitesi Doğu Araştırmaları Bölümü Almatı-Kazakistan/ PhD. Stud. Al-Farabi Kazakh National University, Department of Oriental Studies. Ayzhan.k.s@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-5298-0667

** Prof. Dr., Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Halk Bilimi Bölümü. Ankara-Türkiye/Prof. Dr. Hacettepe University Faculty of Letters, Department of Turkish Folklore.abduselamarvas@hacettepe.edu.tr. ORCID ID: 0000-0002-7553-183X

*** Prof. Dr., Kazak Ablai Han Uluslararası İlişkiler ve Dünya Dilleri Üniversitesi Yabancı Filoloji Teorisi Bölümü. Almatı-Kazakistan/Prof. Dr., Kazakh Ablai Khan University of International Relations and World Languages, Department of Theory of Foreign Philology. tolkyn.kalibek@mail.ru. ORCID ID: 0000-0003-0188-4488

adı) hakkında çalışmalar yaptı. Ruslar yanı sıra Türk kökenli Sovyet bilim adamları da *toponimiye* ilişkin kitaplar yazdı. Mezkûr eserlerde Uyghur *toponimlerine* yer verildi. Benzer şekilde, Türkiye’de yapılan bazı çalışmalarda da Doğu Türkistan’daki *toponimler* incelendi. Ancak Türkiye’de, buradaki *toponiminin* güncel durumunu ele alan bir araştırma bulunmuyor. Onun için çalışmamızda, Çin’in Doğu Türkistan bölgesindeki (Sincan Uyghur Özerk Bölgesi) *toponimleri* ele aldık. Araştırma materyalini, literatür taramasına dayalı *toponimler* oluşturuyor. Literatür taramasında elde edilen malzeme hem eski Türkçe hem de Kazakça, Kırgızca, Uyghurca gibi çağdaş Türk lehçelerine ait örnekler içeriyor. Bu incelemede Sincan Uyghur Özerk Bölgesi’ndeki *toponimleri* yapı, anlam ve kültür açısından tasnif ettik. Araştırmada, bu temel tasnifin haricinde, Türk-Çin tarihî ilişkileri neticesinde bölgede ilk Türkçe *toponimlerin* oluşumuna kısaca değindik. Ayrıca Türk dillerine ait *toponimler* Çinceye dönüştürüldüğü için ortaya çıkan problemleri ifade ettik. Araştırmamız, Sincan Uyghur Özerk Bölgesi’nin *toponomisine* ait güncel bir durum incelemesi olduğu için önem arz ediyor.

Anahtar sözcükler: Çin, Sincan, Türk dilleri, *toponimi*, *toponim*, *kültür*

Abstract

Toponymy (the science of place names), which is related to disciplines such as linguistics, history, and geography, has been a field of research to scientists for over a century. Toponymy research, which began in France in the 1900s, continued in Belgium, Switzerland, Italy, Spain, Portugal and Germany. Later, toponymic research was continued by the Slavic countries. Finnish and Hungarian scientists also addressed this issue. In Turkey, researchers such as Fuad Köprülü, Nihal Atsız, Mehmet Şakir first worked on *toponyms* (place names) too. Besides Russians, Soviet scientists of Turkic origin also wrote books on *toponymy*. In these works, Uyghur *toponyms* were included. Similarly, in some studies conducted in Turkey, *toponyms* in East Turkestan were examined. However, there is no research in Turkey that addresses the current situation of the *toponymy* here. Therefore, in our study, we examined the *toponyms* of East Turkestan region (Xinjiang Uyghur Autonomous Region). The research material consists of toponyms based on literature review. The material obtained in the literature review includes examples of both old Turkish and contemporary Turkic languages such as Kazakh, Kyrgyz and Uyghur. In this study, we classified the *toponyms* in Xinjiang Uyghur Autonomous Region in terms of structure, meaning and culture. In the research, apart from this basic classification, we briefly mentioned the formation of the first Turkic *toponyms* in the region as a result of old Turkish and Chinese historical relations. We also expressed the problems that arose when *toponyms* belonging to Turkic languages were converted into Chinese. Our research is important because it is a current situation study of the *toponymy* of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region.

Keywords: China, Xinjiang, Turkic languages, *toponymy*, *toponym*, culture

Extended summary

Toponymy (the science of place names) has been drawing a significant attention in the scientific community for a long time. Scholars note that this discipline encompasses several sub-disciplines, such as *hydronymy*, *oronymy*, and *oikonymy*, all of which are crucial for

understanding *toponyms* (place names). These branches provide valuable data regarding the language, history, and culture of a nation. Therefore, *toponymy* has a direct relationship with sciences such as linguistics, geography and history. This discipline is generally defined as a science that examines place names, their origin, meaning, structure etc. In this sense, it can be said that *toponymy* reflects the geographical environment and natural ecology and it's a socio-cultural phenomenon that emerges in all areas of life. As a science, *toponymy* describes the totality of nature and humanity, recording the living conditions and activities of people in different parts of the world. A *toponym*, or place name, serves as a record of human history and the activities of people within nature. *Toponyms* emerge as the result of a deep historical accumulation and a rich cultural background. These data are therefore a form of cultural heritage, shaping and preserving people's unique understanding of particular natural and cultural environments.

There is a wide variety of languages across different continents of the world, whether geographically close or far apart. Because of this diversity, *toponyms* from foreign languages can seem mysterious and incomprehensible to people. If a particular place name exists in the language of a nation, it does not necessarily mean that the nation has a large population. Alternatively, it may suggest that the nation had local dominance or significant influence at some point in history. In general, even though many years have passed and ethnic groups have shifted or changed over time, place and water names that have been passed down from generation to generation often retain their original forms. Therefore, by analyzing *toponyms*, it is possible to gain insights into the history, culture, and uniqueness of a region from various perspectives.

In this article, the current situation of place names in some Turkic languages in the Xinjiang Uyghur Autonomous Region of the People's Republic of China is discussed. For this reason, the framework of the research has been outlined, the materials used have been mentioned, and brief information is provided about the relevant literature on the subject. The sources for this study include place name dictionaries, historical, linguistic, and ethnographic works, as well as scientific literature on place names. This study also briefly addresses the historical relations between the Turks and the Chinese, based on written sources. Additionally, an overview of the emergence of Turkic place names in the Xinjiang Uyghur Autonomous Region is presented. After this introduction, the article proceeds to the sections that form the core of the study.

In the first section, the structure and creation methods of Turkic *toponyms* are analyzed. For example, the following types of *toponyms* are considered: *simple toponyms* such as *grape* and *camel*, which are mostly nouns and do not contain suffixes; *compound toponyms* such as *Üşkent* and *Aksu*, which are formed by the combination of two words; and *derived toponyms* such as *Aktereksay* and *Burıltoğay*, which consist of two or more syllables. In the other section, it is noted that there are various semantic forms of Turkic *toponyms*. For example, these include *toponyms* related to settlements, rivers, lakes, religious institutions, urban structures, military structures, topography, etc. This section also mentions that proper nouns such as those referring to animals, plants, seasons, people, and colors will be examined in separate categories. Under the heading of cultural characteristics of Turkic language *toponyms*, the following idea is presented: societies create place names based on their history, knowledge, and cultural heritage. In this context, the old Turks created place names in nowadays territory of China in ancient times (BC. 200), and these *toponyms* originated from their lifestyle, understanding of their

world's perception and making sense. For example, the name of the city of *Urumchi* (Ulumuqi '乌鲁木齐), the administrative center of the Xinjiang Uyghur Autonomous Region, means "beautiful valley" in Mongolian. It has also been pointed out in the article that some problems arise when *toponyms* of Turkic languages origin are written in Chinese script or transliterated into Chinese. For example, *Altai*, meaning "golden mountain", holds significant linguistic, historical, and cultural meaning for all Turkic peoples. In contrast, the word *Aertaishan*, when translated into Chinese or written in Chinese script, has become completely meaningless to the Turkic peoples. The study also cites many similar *toponyms* related to the economy, such as those referring to agriculture, husbandry, farming, and mining.

This research has several important aims. The first aim is to make a lexical and semantic analysis of Turkic peoples' *toponyms* in Xinjiang Uyghur Autonomous Region of China. The second aim is to reveal the worldview and specificity of the Turkic peoples in this region. The third one is to provide new data about their mentality based on *toponyms*. In this context lexical, semantic and grammatical features of place names originating from Turkic languages were determined. Thus, the methods of their formation were identified, and a structural analysis was carried out about them. This analysis provided information about the culture and life of the Turkic peoples living in the region, such as Uyghurs, Kyrgyz and Kazakhs. Accordingly, it seems that *toponyms* contain extensive linguistic and background information about all kinds of historical, social, cultural events in the life of Turkic peoples.

As a result, this study classifies Turkic place names in East Turkestan based on their structural, semantic, and cultural characteristics, analyzing them according to this classification. Additionally, the study discusses the translation, transcription, and analysis of Turkic *toponyms* into Chinese, examining the structure and formation methods of these names. The interrelationships of various ethnic groups in China, particularly linguistic connections, are most clearly reflected in these place names. However, it has been observed that *toponyms* translated into Chinese have lost their original meaning, and new Chinese names have been introduced in their place. In short, Turkic *toponyms* have been systematically erased. Therefore, this study proposes that the Turkic *toponyms* in the Xinjiang Uyghur Autonomous Region be protected by UNESCO as a cultural heritage of humanity.

Giriş

Toponimi, kültürel dil bilimi yöntemlerini kullanarak yer adlarının etimolojisini, semantiğini ve tarihini inceleyen kapsamlı bir disiplindir. Temelde *toponim*lerin köken ve evrimini konu edinen bu disipline ait malzemeyi derinlemesine ve tüm cepheleriyle incelemek önem arz etmektedir. Zira *toponim*ler sadece coğrafya ve tarihle değil aynı zamanda ulus, dil, kültür gibi birçok unsurla yakından ilişkilidir. Aslına bakılırsa *toponiminin* bahsi geçen bilimlerle bağlamsal ilişkisi açıktır. Mesela *toponim*ler her zaman belirli bölgeleri, coğrafi yasaları ve kavramları temsil eder; bu yönüyle yer adları *coğrafya bilimine* aittir. Dil ile ifade bulan *toponimik* adlar bir millete ait kalıcı ve uzun ömürlü tarihî kayıtlar oldukları için *tarih* kategorisine dâhildir. *Toponim*ler genelde dile ait malzeme, özelde ise bir halkın dil yadigârları olduğu için *dil bilimi* kategorisine girer. Bu ilgilerinden ötürü yer adları coğrafyacılar tarafından *toponimi*, tarihçiler tarafından *tarih bilimi* çerçevesinde ele alınırken dilciler tarafından

dil bilimi kapsamında tahkik edilir. Söz konusu bilim dalları ise bir cepheden de olsa kültürle ilişkilidir. Kısaca, *toponimik* adların incelenmesi araştırmacıların dil, tarih ve coğrafya ile ilgili birçok önemli teorik problemi çözmesine yardımcı olduğu söylenebilir. Mesela Hasan Eren (2010: 13) Macaristan ile Romanya arasında Transilvanya konusunda yapılan tartışmalarda yer adlarının tanıklığına sıkça başvurulduğunu ifade etmiştir.

Eski çağlardan beri göçebe hayat tarzı yaşayan Türk halkları için de *toponimler* kültürel anlamda önemli bir faktör olmuştur. Zira Türkler yüzyıllar boyunca Asya'nın doğusundan batısına ve Avrupa'nın güneydoğusuna kadar uçsuz bucaksız bir alanda uzanan bölgelerde büyük devletler kurmuştur. Neticede onlar modern Rusya, Çin, Moğolistan, Hindistan, Pakistan, Afganistan, İran, Irak, Suriye, Arabistan ve başka birçok ülkeyi kapsayan engin topraklarda uzun süre yaşadığı ve bu coğrafyaları kendi dil malzemeleriyle adlandırdıkları için buralar Türkçe *toponimler* açısından oldukça zengindir. Mesela Türkler tarafından tarihî dönemlerde kullanılan “Takla” *toponimi* Çin'den Balkan Yarımadası'na kadar olan geniş bölgelerde yaygın olarak kullanılmış ve Uygurlardan Oğuzlara kadar birçok Türk kavmi yaşadıkları yerlere bu adı vermiştir. Çünkü icat edilen her adda bir milletin dünya görüşü, psikolojik durumu, gelenek ve görenekleri mevcuttur. Bu kapsamda Türkçe *toponimler onomastik* (özel ad) kavramlar açısından zengindir. Örneğin, *Oşağandı* toponimi ‘bol miktarda dededen var, hayvancılık için uygun değil’ ve *Terekti* ise ‘kavakların çok yetiştiği yer’ anlamına gelir. Aynı şekilde *Sulısay*, ‘vadide çok su’ olduğunu; *Taldısay*, ‘vadide çok sayıda söğüt ağacı’ bulunduğunu ve *Kamıstıbulak*, ‘pınarın yakınında çok sayıda sazlığın’ varlığını bildirmektedir. Yani her özel ad o mekânın benzersiz bir özelliğini ve topoğrafyasını doğru bir şekilde tavsif etmektedir. Bu da Türklerin yer-su adı oluştururken mantık ve bilimsel veri temelinde hareket ettiğini göstermektedir.

Bilindiği üzere Orta Asya topraklarının etnik yapısı çok çeşitlidir. Bugün Çin'in, Sincan Uygur Özerk Bölgesi olarak adlandırdığı Doğu Türkistan her biri kendi dilini konuşan 10'dan fazla halka ev sahipliği yapmaktadır. Burada Çincenin yanı sıra kadim zamanlardan beri Uygurca, Kazakça, Kırgızca gibi Türk lehçeleri veya Moğolca ve Şibe gibi akraba diller konuşulmaktadır. Bu uluslar Çin *toponimisinde* derin izler bırakmıştır. Bunların arasında Sincan topraklarında yaygın olan Türkçe *toponimler* özel bir yer tutmaktadır. Nitekim Çin'in Sincan Uygur Özerk Bölgesi'ndeki (Doğu Türkistan) *toponimlerin* çoğunun Türk dili kökenli olduğu Orta Çağ'a ait yazılı kaynaklardan bilinmektedir. İslamiyet'in bölgede yayılmasıyla birlikte Arapça-Farsça *toponimler*, yakın dönemlerde ise Çin hükümetinin politikalarından ötürü Çince *toponimler* bu bölgeye dâhil olmaya başlamıştır. Türkçe *toponimlerin* çoğu Çin hiyeroglif yazı sistemine aktarılmış, bir kısmı ise tahrif edilmiş ve *fonetik* ‘ses bilimsel’, *gramatik* ‘dil bilimsel’, *semantik* ‘anlam bilimsel’ ve *structural* ‘yapısal’ değişikliklere uğramıştır.

Türk *toponimisine* ilişkin yazılan birkaç çalışmaya¹ genel olarak değinmek literatür açısından faydalı olacaktır. Bu kapsamda Türk *onomastiğine* ilişkin ilk eserlerden biri Mahmud Kâşgarî'nin “Dîvânu Lugatî't-Türk” adlı eseridir. Bu eserde genel Türkçe kelimelerin yanı sıra Oğuz, Kıpçak, Kırgız, Uygur gibi Türk boylarına özgü kelimeler ile yalnızca belirli bir bölgede kullanılan lehçelere ait sözcükler de yer almaktadır. Ayrıca *antroponim* (kişi adları), *etnonim* (etnik adlar) ve *toponimlere* odaklanılması ve bunlar hakkında ayrıntılı bilgi verilmesi esere sadece bir sözlük değil aynı zamanda ansiklopedik bir değer kazandırmaktadır. O sebeple “Dîvânu Lugatî't-Türk” eserine Türk halklarının ansiklopedik rehberi denilse yanlış olmayacaktır.

Bu eserin haricinde Farabî, Birunî ve Dulati gibi meşhur âlimlerin eserlerinde Türkçe konuşan halkların *onomastiği* hakkında önemli bilgiler mevcuttur. Ayrıca başta Vasili V. Radloff, Vasilij V. Barthold, Grigoriy N. Potanin, Şokan Valihanov, Aleksandr N. Samoiloviç, Petr P. Semenov-Tyan-Şanskiy gibi tanınmış Türkologlar olmak üzere Eduard M. Murzayev, Evgeniy M. Pospelov gibi son dönem araştırmacıların Türk *onomastiği* hakkındaki çalışmaları da konuya ilişkin mühim eserlerdir. Meşhur Sinolog Nikita Y. Biçurin'in 150 yıl önce yazdığı eserlerde Çin tarihi ve coğrafyası hakkında kapsamlı bilgiler bulunmaktadır. N. Y. Biçurin'in transkripsiyonuna göre Hazar Denizi *Qinhai*, Aral Denizi *Vınanşa*, Issık Göl *Je-hay* ve *Tsing Çi* olarak yazılmıştır (Biyarov, 2012: 37).

Peter A. Boogberg, Çin'deki eski Moğolca *toponimlere* ilişkin yaptığı bir araştırmada MS. 976-983 yıllarında yazılan Song kayıtlarında, Çin İmparatorluğu'nun kuzeyinde Türkçe ve Moğolca kelimelerin transkripsiyonuna karşılık gelen pek çok yer adının bulunduğunu belirtmektedir. Mesela “Köle” nehri anlamına gelen Çince *Kuli* ‘库利’ *hidronimindeki* “kul” kelimesi Türk lehçelerinde “köle” kelimesine karşılık gelmektedir. Benzer şekilde, Yinchuan (bugünkü Shaanxi Eyaleti) topraklarında *Kutuo* ‘库图’ (eski Çince “Kuo da”) nehri vardır. Bu, akrabalık anlamına gelen Moğolca *kuda* ‘dünür’ kelimesinin transkripsiyonudur, yani evlenen iki gencin akrabaları birbirlerine dünür olurlar. Bu nehrin adından, Çin ve Türk boyları arasında kız alıp verme ilişkileri olduğu anlaşılmaktadır (Boodberg, 1956: 407).

Türk *onomastik* alanının incelenmesi, Türk dili konuşan tüm ülkelerde gelişmiştir. Özellikle Türkiye, Kazakistan, Kırgızistan, Türkmenistan, Azerbaycan, Başkurdistan gibi ülkelerde bilimsel ve teorik çalışmaların sayısı son zamanlarda artmıştır. Mesela 2009 yılında Tayipjan Okap ve İsmadil Şuken tarafından yazılan “Sincan'daki Yer-Su İsimleri Sözlüğü” (Okap ve Şuken, 2009) adlı eser Urumçi'de yayımlanmıştır. Gene, Kazakistan'da Sincan yer adlarına ilişkin bir referans kitap ile bir sözlük yayımlanmıştır. 2024 yılında yayınlanan “A Guide to the Names of Settlements Inhabited by Kazakhs in China” adlı eserde yerleşim yerlerinin adları Çince olarak verilmiş ve Kazak Kiril alfabesiyle, Kazak Latin grafikleri ve Arap harfleriyle sunulmuştur (Kalibekuly, 2024). Bu eserde şehir, ilçe, kasaba ve köy adları İngilizce, Rusça ve Kazakça olarak aktarılmıştır. 2024'te yayınlanan “The Chinese-Kazakh-English Dictionary of Xinjiang Settlements' Names” adlı sözlük de Sincan'daki il, ilçe, bölge, şehir, kasaba ve köylerin Çince, Kazakça ve İngilizce adlarını içermektedir (Kalibekuly vd., 2024). Türk boylarının *toponimisine* ilişkin çok sayıda araştırma olmasına rağmen çalışmamız Sincan Uygur Özerk Bölgesi'ne odaklanmıştır.

Bu bağlamda, çalışmanın araştırma malzemesini başta Sincan Uygur Özerk Bölgesi olmak üzere Çin topraklarında bulunan ve bu bölgelerin *toponimi* sözlüklerinde yer alan Türkçe kökenli *toponimler* oluşturmaktadır. Araştırmanın metodunu ise dil bilimsel yöntemler teşkil etmektedir. Çalışmada kullanılan malzeme yapısal, anlamsal ve kültürel açıdan tasnif edilerek incelenmiştir. Bu, Türkçe *toponimlerin* anlam gruplarını sistemleştirmeye ve analiz etmeye olanak sağlamıştır. Yapılan tasnif sistemiyle ise Türk *toponimik* adlarının oluşumuna ait genel ilkeler belirlenmiştir. Karşılaştırmalı yöntemle *toponimlerin* çeşitli anlamları açıklanmış, betimleyici yöntem ise *toponimlerin* toplanmasını, sistemleştirilmesini ve tanımlanmasını mümkün kılmıştır. Belirtilen yöntemler çerçevesinde Sincan'daki yer adlarını incelemenden önce bölgede Türkçe *toponimlerin* ilk oluşum evresi hakkında kısaca bilgi vermek yararlı olacaktır.

1. Türk-Çin ilişkileri ve Türk diline ait toponimlerin bölgede oluşumu

Tarihî kaynaklardan hareketle Türklerin, Çinlilerle yakın bağlarının olduğu söylenmektedir. Nitekim “History of Zhou of the Northern Dynasties” (*Zhoushu* ‘周书’), “History of the Northern Dynasties” (*Beishi* ‘北史’), “History of the Sui Dynasty” (*Suishu* ‘隋书’), “Book of Han” (*Hanshu* ‘汉书’) gibi Çin hanedanlarının kroniklerinde eski Türk boyları ve tarihi hakkında bilgiler bulunmaktadır. Bu tarihî kaynaklarda Türk dilini konuşan halkların, Tanrı Dağları’nın Orta bölgesinde *Muharip Devletler Döneminin* (MÖ 481-220) sonundan itibaren yaşadığı yazılmaktadır (Ekrem, 1997: 1016).

Niu Ruji’ye göre Türkler, Han Hanedanlığı döneminde Tyanşan Dağları’nın kuzey eteklerinden batıya ve Tyanşan Dağları’nın güney eteklerinden Tarım Havzası’nın doğu ucuna doğru ilerlemiş, Tang Hanedanlığı döneminde ise batıya doğru, Tyanşan Dağları’nın kuzey ve güney bölgeleriyle Tarım Havzası’nın batı ucuna kadar olan bölgelere doğru genişlemiştir. Onlar, Song Hanedanlığı döneminde Tarım Havzası’nın kıyı bölgelerinde yaşamışlardır. Sui Tang Hanedanlığı döneminde Batı Türk Kağanlığı (552-657) tüm batı bölgelerini fethetmiş, böylelikle bu bölgelerdeki etnik grupların ve dillerin durumunda değişiklikler olmuş ve Türkleşme süreci yaşanmıştır (Ruji, 1994: 21).

Bu süreçler Karahanlı Devleti’nin kurulmasını büyük ölçüde hızlandırmıştır. O tarihten itibaren Sincan bölgesindeki Türkçe toponimlerin sayısı artmış, özellikle Tarım havzasındaki vahaların, Sincan’daki dağların, nehir ve göllerin adları Türkçeleştirilmiştir. Sincan topraklarında Türk dilini konuşan halklara ait toponimik adların yaygın oluşunu “Modern Sincan toponimisindeki en güçlü ufuk Türkçedir” cümlesiyle vurgulayan E. M. Murzayev tarafından da doğrulanmaktadır (Murzayev, 1974: 271). Türklerin, Çin ile ilişkileri özellikle İpek Yolu üzerindeki ticaret yoluyla gelişmiştir. Nitekim Türkçe toponimlerin Büyük İpek Yolu’nun yönünü ve güzergâhını belirleyen noktalar olduğuna inanmak için elde sağlam nedenler var. Bu güzergâhın önemli durak yerlerini *Uçturfan* ‘Uqturpan/Uçturpan’, *Turfan* ‘Turpan’, *Altay*, *Tarım* ‘Tarım’, *Taklamakan*, *Yarkent* ‘Yarkant’, *Kaşgar* ‘Kaşgar’, *Kuşar* ‘Kuqa’ vb. gibi şehirler teşkil etmektedir. Bu nedenle Kazakistan, Orta Asya ve Sibirya bölgelerindeki eski etnik adlar ve toponimlerle ilgili tarihsel veriler Çin kayıtlarında aranmalıdır.

Antik çağlardan beri Çin ile Batı halkları arasındaki ticaret, kültür ve dillerin önemli bir buluşma noktası olan *İli*, Sincan Uygur Özerk Bölgesi’nin batısındaki İli Vadisi’nde yer alan birçok etnik gruptan oluşan bir bölgedir. *İli*, antik çağlardan beri adını İli Nehri’nden almıştır. *İli* kelimesi Moğolcadaki açık, net anlamına gelen “il, ila” kelimesine yakındır. İli Nehri’nin kaynağı, Çin’deki Tekes ve Kunes nehirlerinin birleştiği yerdedir ve Kazakistan’daki Balkaş Gölü’ne akar. Han Hanedanlığı döneminde *İli* Nehri, *Yilie* ‘伊列’ adı altında “Han Kayıtlarında” *Hanshu* ‘汉书’ olarak kaydedilmişse de daha sonraları *Yili* ‘伊丽’, *Yici* ‘亦刺’, *Yilie* ‘亦列’, *Yili* ‘益离’ olarak tercüme edilmiş ve farklı hiyerogliflerle yazılmıştır. *İli* adı, Çing Hanedanlığı döneminde resmî olarak *Yili* ‘伊犁’ şeklinde onaylanmıştır.

Mahmud Kâşgarî, “İla/İle bir nehrin adıdır. Bu nehir Türk ülkelerinin Ceyhun’u olarak kabul edilir. Bugün Orta Asya’da Amuderya olarak bilinen nehrin eski adı Ceyhun’dur” diye belirtmiştir (Kâşgarî, 1997: 121). Bu nehrin adının anlamı hakkında Kazak bilim adamları; “İsim iki bileşenden oluşuyor: i+la. *İ* kelimesinin Türkçede ‘nem’, ‘su’ anlamlarında da kullanıldığı bilinmektedir. İsmi ikinci unsuru olan *-la* ise eski ve çağdaş Türk lehçelerinde isme eklenen

ve yeni bir kelime oluşturan verimsiz bir sonektir” (Abdirahmanov, 1975: 202) ve “İle isminin eski Türkçedeki *yel* veya *yil* köküyle ilişkili olduğu söylenebilir, anlamsal olarak *jelek/espe* kelimelerine yakındır” (Koyşıbayev, 1967: 245) şeklinde farklı yorumlarda bulunmuşlardır.

2. Türk diline ait toponimlerin yapısı ve oluşturulma yöntemleri

Türk dilinde *yer adları*, yapısal karakter sistemine göre *basit*, *birleşik* ve *türemiş* şeklinde oluşturulur. *Basit toponimler* çoğunlukla isimlerden oluşur ve ek içermez: *bulak*, *üzüm*, *deve* vb. gibi. *Birleşik toponimlere* de şu örnekler verilebilir: *Üşkent*, *Aksu*, *Karabulak*, *Sorköl*. *Türemiş toponimik* adlar ise iki veya daha fazla heceden oluşur: *Akterekşay*, *Burıltoğay*, *Karabulğın*, *Jeksenbibazar*, *Taşkorğan*, *Şağantoğay* vb.

Yer adları yapılırken *-ıl*, *-ıl*, *-ıl*, *-ıl*, *-ıl*, *-ıl*, *-ıl*, *-ıl*, *-ıl*, *-ıl* son ekleri eklenir: Jılandı kasabası *Yılhuzhen* ‘伊拉湖镇’, Zekti kasabası *Zeketai* ‘则克台’, Taldı kasabası *Taledenzhen* ‘塔勒德镇’, Almalı kasabası *Alemalezhen* ‘阿勒玛勒镇’, Kujırtı Munğıl ulusal köyü *Hujierte-menggu minzuxiang* ‘呼吉尔特蒙古民族乡’, Tikenlik kasabası *Tieganlikezhen* ‘铁干里克镇’, Tograklık köyü *Tuogelakelekexiang* ‘托格拉克勒克乡’, Koramlık köyü *Kulamulekexiang* ‘库拉木勒克乡’, Tağarşı kasabası *Tahaqizhen* ‘塔哈其镇’ vb. *Yer adının* yapısının değişiminde bu eklerin özel bir yeri vardır. *Türemiş yer adlarını* oluşturmaya yönelik yapım eklerinin ve bağlaçların varlığı dilin iç yasasıyla doğrudan bağlantılı olan doğal bir olgudur (Januzak, 2007: 51).

Çin’deki Türk diline ait toponimlerin yapısı esas olarak Türk lehçelerine özgü kurallara tekabül etmektedir. Cümle biçimindeki toponimler, Türkçe *yer adlarının* ayırt edici özelliğidir. İsveçli bilim adamı Gunnar Jarring (1961: 8) Orta Asya’nın coğrafi adlarıyla ilgili makalesinde özellikle bu yer adlarına odaklanır. O, *Kulan öldi* ‘geyik öldü’, *Palta tüsti* ‘balta düştü’ ve *Kabak iskan* ‘kabak asan’ gibi yer adlarını “öznesi ve yüklemi olan tam cümlelerden oluşan toponimler” olarak adlandırıyor. Böyle karmaşık bir yapıya sahip toponimler Kazakistan topraklarında da bulunur. Kızılorda bölgesindeki bir adanın ve koruma alanının adı olan ve ‘geri dönüşü olmayan yer’ anlamına gelen *Barsakelmes* aynı mantıkla oluşmuş bir örnektir.

Yer adı oluşturma yöntemleri genellikle kullanıldıkları dile bağlıdır. Örneğin Avrupa dilleri ve Türk lehçeleri coğrafi ad oluşturmak için son ekleri, ekleri ve bağlaçları kullanırken, Çince toponimler için yer adı oluşturma bu tür yöntemleri yoktur. Bunun nedeni, Çincenin morfolojik özelliklerinin çoğunlukla bulunmaması, tamamen farklı formattaki dillere ait olmasıdır. Doğayısıyla coğrafi adların oluşumu ve bağlanması tamamen kelime yerleştirme sırasına bağlıdır.

3. Türk dilinde toponimlerin anlamsal grupları

Çince *toponimler* ekseriyetle genel ve özel ad olmak üzere iki bölümden oluşur. Örneğin, *Şangay* şehrinin *Shanghai* ‘上海市’ adında, “*Şangay*” özel ve “*şehir*” ise genel addır. Oysa Türk lehçelerinde toponimler çok farklı anlamsal biçimlere sahiptir. Bu açıdan araştırmacılar, Türk lehçelerine ait toponimlerin genel adını çeşitli türlere ayırmaktadır. Bu genel adların başında coğrafi ve idarî adlar gelmekte ve birçok alt türleri içermektedir. Bunların bazılarını aşağıda sıralayabiliriz.

- i) Yerleşim birimlerine dair genel adlar: şehir (*shi* ‘市’), kasaba (*zhen* ‘镇’), il (*qu* ‘区’), ilçe (*xian* ‘县’), bölge (*shiqu* ‘示区’), sosyal alan (*she* ‘社’), köy (*xiang* ‘乡’), kışlak (*cun* ‘村’), sokak (*jiehang* ‘街行’), yol (*lu* ‘路’), sınır (*jingchang* ‘境场’) vb.

- ii) Nehirler, göller, dağlar ve yamaçlarla ilgili genel adlar: dağ (*shan* ‘山’), nehir, derya (*he* ‘河’), göl (*hu* ‘湖’), zirve, doruk (*feng* ‘峰’), bulak (*quan* ‘泉’), kuyu (*jing* ‘井’), ada (*dao* ‘岛’) vb.
- iii) Dinî kurum ve yerlerin genel adları: *kilise, mezar, cami* vb.
- iv) Kentsel inşaatla ilgili genel adlar: *kapı, köprü* vb.
- v) Askerî ve ticarî alanlarla ilgili genel adlar: *saray, durak* vb.
- vi) Toprak ve topoğrafya ile ilgili genel adlar: *arazi, kum, bataklık, taşlık, orman, koru, bahçe, kavak, çam, deve diken* vb.

Özel veya benzersiz adlar da çeşitli kategorilere bölünebilir ve bunlara örnek verilebilir:

- i) Rakamlarla birleştirilmiş *toponimler*: *bir, iki, dört, yedi, on, dokuz* vb.
- ii) Hayvan adları: *tavşan, balık, kurt, keçi, at, leopar, deve* vb.
- iii) Bitki adları (*fitotonim*): *buğday, üzüm, ığde, çiçek* vb.
- iv) Yıldızlar, mevsimler: *yıldız, ay, yaz, kış, bulut, yağmur* vb.
- v) Kişi adları (*antropotonim*): *Barat, Tolkın, Ahun, Niyaz, Memat* vb.
- vi) Renk adları: *beyaz, mavi, siyah, gri, ala, sarı* vb.

Türk lehçelerinde *toponimler* kısmen birkaç anlamsal gruba ayrılabilir. Bunlar görünüş ve hava durumu, nehirlerin, göllerin, suların büyüklüğü ve tadı, bitki ve hayvan adlarının yanı sıra tür adları, renkler ve sayılar, maden kaynaklarının adları ve topoğrafya ile ilgili kelimelerden oluşan yer adlarıdır. Mesela bitki adlarından meydana gelen *toponimler* bu bölgede bulunan söğüt, kavak, sazlık, ağaç, çam, karaağaç, erik, böğürtlen, pelin, kamış, ardıc ağacı, huş ağacı, hanımeli, elma vb. kelimelerin birleştirilmesiyle oluşturulan yer adlarıdır. Meyve, bitki, ağaç adlarından oluşan *toponimlere* şu iki örnek verilebilir: Almalı (*Alemalecun* ‘阿勒玛勒村’) ‘elmanın çok yetiştiği yer’; ığdeli (*Jidielecun* ‘吉迭勒村’) ‘ığdenin bol olduğu yer’. Hayvan, böcek ve kuş adlarından yapılan *yer adlarına* ‘zootoponim’ dair örnekler de çoktur: Maraltı (*Mareletecun* ‘玛热勒特村’) ‘geyikli yer’, Bakalı (*Bahalekecun* ‘巴喀勒克村’) ‘kurbağası çok olan yer’, Jilantıl (*Zhilantilecun* ‘直兰提勒村’) ‘yılan dili’, Şoşkatübek (*Qiaoshekatubiekecun* ‘乔什喀吐别克村’) ‘domuz yarımadası’, Botamoyın (*Botamuyincun* ‘博塔莫音村’) ‘bot boynu’. Topografya ile ilgili *toponimlere* de birkaç örnek vermek mümkündür: Takırtöbe (*Takeertubiekecun* ‘塔克尔吐别克村’) ‘kel tepe’, Sorbulak (*Xiaoerbulakezhen* ‘肖尔布拉克镇’) ‘tuz kaynağı’, Tastoğan (*Tasituogancun* ‘塔斯托干村’) ‘taş gölet’, Saz (*Sazicun* ‘萨孜村’) ‘kil’.

Türkçede renk bildiren sözcüklere ait *toponimler* de yer adı oluşturmada etkindir. Başka deyişle renk anlamı taşıyan sıfatlar (*beyaz, kırmızı, siyah, mavi*) Türk lehçelerindeki yer adlarında daha yaygın kullanılmıştır. Bunların birden fazla anlama sahip olanları da vardır. Renk adları ve sıfatlar genellikle *toponimlerin* ilk hecesinde görülür. Onların temel anlamları renk olup geri kalanı onlardan türeyen yan veya mecaz anlamlardır. Nitekim Berdibek Biyarov bu hususta şunları dile getirmiştir: “Sıfatların yer adlarında sıklıkla görülmesi iki farklı durumdan kaynaklanmaktadır. Birincisi, sıfatlar tek başına olduklarında tam bir anlam taşımadıklarından, bir sonraki kelimeye bağlanma eğilimindedirler (çoğunlukla adlara eklenirler); ikincisi, coğrafi nesneleri birbirinden ayırırken renkler genellikle ayırt edici bir işaret olarak seçilmektedir” (Biyarov, 2012: 156).

Genel olarak Türk *onomastiğinde* renklerle ilgili sözcükler özel bir yere sahiptir. Bu tür adlar bazı durumlarda coğrafi nesnenin doğal rengiyle ilgiliyken, bazı durumlarda ise rengi ifade eden kelimelerin kutsal anlamı ön plana çıkmaktadır. Renk şemasını ifade eden keli-

meler aynı zamanda mekân ve zaman bilgisinin dilsel birimlerine aittir (Bayımbetova, 2011: 12). Bu kapsamda *ak*, *kara* ve *gök* renkleri en yoğun kullanılan kelimelerdir. Türk dünya görüşüne göre “ak” sözcüğü, doğuyu ve güneyi temsil etmenin yanı sıra her türlü iyiliğin simgesi olarak kabul edilir. “Sincan Yer-Su İsimleri Sözlüğü” (Okap ve Şuken, 2009) adlı eserde “ak” kelimesinin yer aldığı 366 mekân adı bulunmaktadır. Eserde “ak” kelimesiyle ilişkili olan *toponim*lerden bazıları şöyledir: *Aktogay* köyü (*Aketuohaixiang* ‘阿克托海乡’), *Akjar* köyü (*Akeyaxiang* ‘阿克雅乡’), *Aksaray* köyü (*Akesalayixiang* ‘阿克萨拉伊乡’), *Akbuzaw* nehri (*Akebuzaohe* ‘阿克布早河’), *Akkümis* gölü (*Akekumusixihu* ‘阿克库木希湖’), *Akkoltuk* köyü (*Akekuoleteke* ‘阿克阔勒特克’) vb.

“Kara” kelimesi Uygurcada *geniş*, *ulu*, *saf* gibi anlamlara gelirken Kazakçada daha farklı ve derin manalar içerebilmektedir. Örneğin Kazak dünya görüşünde “kara” sözcüğü rengin yanı sıra *kutsal*, *ulu*, *mübarek* anlamlarını da taşımaktadır. “Kara” kelimesinin kutsal mecazî anlamı yer adlarına da yansımıştır. Nitekim Kazak *toponiminde* *Karataw* (şehir, dağ ve köy adları), *Karakum* (çöl), *Karağandı* (şehir) ve *hidroniminde* de *Karasor* (göl), *Karajulğa* (nehir), *Karasu* (nehir), *Karatal* (nehir), *Karakengir* (nehir) gibi adlar mevcuttur. “Kara” kelimesiyle oluşturulmuş *toponimler*, modern Çin yer adlarında da oldukça yaygındır: *Karamaylı* şehri (*Halamayishi* ‘图像玛依市’), *Karatal* köyü (*Halataxiang* ‘哈拉塔乡’), *Karakaş* ilçesi (*Moyushi* ‘墨玉县’), *Karakol* gölü (*Kalakulihu* ‘卡拉库里湖’), *Karasay* köyü (*Kaersaixiang* ‘卡尔赛乡’), *Karasu* köyü (*Kalasuxiang* ‘图度苏乡’), *Karajide* (*Kalajigedai* ‘喀拉吉格代’), *Karatoğay* (*Halatuohai* ‘喀拉托海’) vb. Bunların tamamının Türk ve Moğol dillerinden türediği bilinmektedir. “Sincan Yer-Su İsimleri Sözlüğü”nde (Okap ve Şuken, 2009) “kara” kelimesinin yer aldığı 425 yerleşim adı bulunmaktadır.

Niu Ruzhen ise Sincan *toponimlerinde* *kara* ‘喀拉’ kelimesini içeren 410 yer adının bulunduğunu belirtmektedir (Ruzhen, 1984: 144). Bu kelime sadece modern adlarda değil, aynı zamanda tarihî koleksiyonlarda da bulunmaktadır ve *hala* ‘哈喇’, *kela* ‘喀拉’, *hala* ‘喀拉’ şeklinde başka varyantları da yazılmıştır. Günümüz Turfan ilçesinde bulunan *Karakoja* (*Halahezha* ‘喀拉和卓’) “Altın Tarih” (*Jinshi* ‘金史’), “Güneye Seyahat Kayıtları” (*Nanyouji* ‘南游记’) isimli kitaplarda “*Xizhou*” (*Hezhou* ‘和州’) olarak tercüme edilmiştir. “Yuan Tarihi”nde ise “*Xihuozhou*” (*Yuanshi* ‘元史’), (*Hacehuozhou* ‘哈刺火州’) ve “*Xizihuozhou*” (*Hecehuozhou* ‘合刺火州’) olarak çevrilmiştir.

Eski Türk yazıtlarında *mavinin* (kök/gök) çok eski zamanlardan beri Türk halkının en sevdiği renk olduğu görülmektedir. Göçebe halklar için *mavi* (kök/gök) kelimesi kutsaldır çünkü *mavi* gökyüzü, ilkbahar, yaz ve sığırların beslendiği zaman ile ilişkilendirilir. Kışın sert geçmesinden zayıf düşen sığırlara, bahar geldiğinde “Hayvanların ağzı *kökke* (göge) ulaştı” diyen Kazaklar, bitkinin yeşil rengine de “kök” demiştir. Çin topraklarında Türk dilinden geçen ve “kök” kelimesiyle birleştirilen *toponimler* sıkça bulunur. Onlar genellikle bitki ve yeşillik anlamına gelir. *Köksu* Köyü (*Kekesuxiang* ‘科克苏乡’), *Kökterek* Köyü (*Kehetierekexiang* ‘科柯铁热克乡’), *Kokyar* (Kokjar) Köyü (*Kekeyaxiang* ‘柯克亚乡’), *Kökboyın* (Kökmoyın) su deposu (*Kekebuyunshuiku* ‘科克布运水库’), *Köktal* Köyü (*Keketalecun* ‘科克塔勒村’), *Kökdale* sığır çiftliği (*Kekedalamuyecun* ‘可克达拉牧业村’), *Köktobe* kışlağı (*Keketuobiecun* ‘平克托别村’) vb. “Xinjiang Yer Adları Sözlüğü” (*Xinjiang diming cishi* ‘新疆地名词识’) (Okap ve Şuken, 2009) “kök” sözcük birimiyle 148 yerleşim adı içermektedir.

Bu üç temel renk haricinde başka renklerle kurulan *toponimler* de mevcuttur. “Sincan Yer-Su İsimleri Sözlüğü” (Okap ve Şuken, 2009) adlı eser “kıızıl” sözcük birimiyle 200, “sarı” kelimesi ile 29 yer adı içerir. “Kızıl/kırmızı” sözcük birimi ile ilişkili *toponimler* şunlardır: Kızıljinğıl kışlağı (*Kezilejengelecun* ‘克孜勒金格勒村’), Kızılbel kışlağı (*Kexilebielecun* ‘克孜勒别勒村’), Kızılkabak kışlağı (*Kezilehabakecun* ‘克孜勒喀巴克村’), Kızıltas kışlağı (*Keziletasicun* ‘克孜勒别勒村’) vb. “Sarı” sözcük birimi ile ilişkili *toponimlere* örnekler ise şöyledir: Sarşoka kışlağı (*Saerqiaohecun* ‘萨尔乔克村’), Sarıözek kışlağı (*Saerwuzেকেcun* ‘萨尔乌泽克村’), Sarıkamıs kışlağı (*Saerhamusicun* ‘萨尔喀木斯村’), Sarıkobi kışlağı (*Saerruobucun* ‘萨阿尔布村’), Sarıkum kışlağı (*Saerhumucun* ‘萨尔胡木村’) vb.

Aynı eserde *boz* rengiyle ilgili ise şu örnekler var: *Boz* kışlağı (*Bozicun* ‘博孜村’), *Boz-dak* kasabası (*Bozidakezhen* ‘博孜达克镇’), *Boztal* kışlağı (*Bozitalecun* ‘博孜塔勒村’). *Konır* ‘kahverengi’ rengiyle ilgili *Konırdön* kışlağı (*Kuonuerduncun* ‘尔尔墩村’), *küren* ‘bordo’ rengine ilişkin *Kurentöbe* kışlağı (*Kuluntuobiecun* ‘库伦托别村’) ve *ala* için *Alakır* dağı (*Alakeshan* ‘阿拉克尔山’), *Alahak* nehri (*Alahakeshan* ‘阿拉哈克河’), *Alasay* (*Alasayi* ‘阿拉萨依’), *Alatas* (*Alatasi* ‘阿拉塔斯’), *Alataw* (*Alataoshan* ‘阿拉套山’) *toponimleri* tespit edilmiştir (Okap ve Şuken, 2009). Türkçe yer adları arasında *ak*, *kara*, *kök*, *kızıl*, *konır*, *küren*, *boz*, *ala* gibi renk anlamı taşıyan sıfatların yanı sıra *yeni*, *uzun*, *karlı*, *tuzluk*, *dabasun* ‘tuzlu’, *açık* ‘acı’, *kuruk* ‘kuru’, *çöl* ‘çöllük’, *saylık* ‘kayalık’, *batpaktı* ‘çamurlu’, *kamıstı* ‘sazlık’, *taldı* ‘söğütlü’, *sulu* gibi başka sıfatlar da mevcuttur.

Toponimler aracılığıyla belirli bir yerin doğal coğrafi durumu, ekonomisi, tarihi, siyaseti, kültürü ve gelenekleri hakkında bilgi edinilebilir. Genel olarak *toponimler* yalnızca coğrafi çevreyi değil aynı zamanda toplum ile coğrafi çevre arasındaki bağlantıyı da temsil eder. Yer adlarının seçimi ve belirlenmesi doğal coğrafi koşullara, insanın ekonomik faaliyetinin doğasına ve kültürel özelliklere bağlıdır. Örneğin, Türkçe yer adlarının en yaygın olduğu Sincan bölgesinin doğal çevresi ve ekolojik özellikleri, oradaki “su ve ot için yaşayan” eski göçebe grupların ve Sincan’ın güneyindeki çiftçi gruplarının çeşitli vahalara dağılma özelliklerine ve yaşam koşullarına yol açmıştır. “Suyun olduğu yerde vaha vardır, vahanın olduğu yerde insan faaliyeti vardır” denebilir. Bu nedenle “su” ile ilgili kelimelerin yer adı olarak kullanılması gayet olağandır.

Sincan su kıtlığı çeken bir bölge olmasına rağmen burada “su” ile ilgili pek çok Türkçe yer adı bulunmaktadır. Onlar *su*, *göl*, *derya*, *bulak*, *kuyu* kelimeleri ile birleştirilmiştir. Bu *toponimler* şehir, köy, kışlak adlarının yanı sıra tamamen suyla ilgili *hidronimlerin* de adıdır. “Su” kelimesiyle ilişkili *toponimlere* şu örnekler verilebilir: *Aksu* şehri (*Akesushi* ‘阿克苏市’), *Karasu* (*Halasu* ‘喀拉苏’), *Kızılsu* (*Kezilesu* ‘柯孜勒苏’), *Yamansu* (*Yamansu* ‘雅满苏’) vb. “Göl” kelimesiyle ilişkili *toponimler* ise şunlardır: *Çonköl* (*Qiongkulexiang* ‘琼库勒乡’), *Aynagöl* (*Anakulexiang* ‘阿纳库勒乡’), *Aygöl* (*Ayinhexiang* ‘阿音柯乡’), *Akgöl* (*Akekulehu* ‘阿克库勒湖’), *Bargöl* kışlağı (*Balikunzhen* ‘巴里坤镇’) vb. “Bulak” kelimesine ilişkin *toponimleri* ise *Uzunbulak* köyü (*Wuzunbulakexiang* ‘乌尊布拉克乡’), *Sarıbulak* (*Saerbulake* ‘萨尔布拉克’), *Karabulak* (*Halabulake* ‘哈拉布拉克乡’), *Aykinbulak* (*Aikenbulake* ‘艾肯布拉克’), *Aynabulak* kışlağı (*Ayinabulake* ‘阿依纳布拉克村’), *Bulaksu* (*Bulakesuxiang* ‘布拉克苏乡’), *Kayındıbulak* (*Hayingdebulake* ‘喀英得布拉克’), *Bayınbulak* (*Bayinbulake* ‘巴音布拉克’), *Bulakbaşı* kışlağı (*Bulakebeixicun* ‘布拉克贝希村’) şeklinde sıralamak mümkündür (Kalibekuly, 2024: 58).

4. Türk diline ait toponimlerin kültürel özellikleri

Toplular *yer adlarını* sahip olduğu bilgi, birikim ve kültür temelinde meydana getirmektedir. Bugünkü Çin topraklarında Türklerin geçmişte ortaya koyduğu *toponimler* de onların yaşam tarzından, dünyayı algılayış ve anlamlandırma anlayışından kaynaklanmıştır. Bu bağlamda bazı coğrafi adlar ekonomik hayatla doğrudan ilgilidir. Buna ilişkin olarak tarım ve hayvancılıkla ilgili birçok *toponimik* ad vardır. Örneğin, Sincan Uygur Özerk Bölgesi'nin idarî merkezi olan Urumçi (*Ulumuqi* ‘乌鲁木齐’) şehrinin adı Moğolcada “güzel vadi” anlamına gelir. Altay Dağı (*Aertaishan* ‘阿泰山’) ise Türk dilindeki “*Altıntağ*, *Altıntaw*” orininin Çinceye çevirisi “altın maden dağı” anlamına gelen, yani adını maden yataklarından alan yer adlarına aittir. Altay, “*altın dağ*” anlamına gelir. Türk halklarının altın beşiği olarak kabul edilen Altay bölgesi her ne kadar Kazakistan, Moğolistan, Çin ve Rusya olmak üzere dört ülkenin sınırlarından geçse de dağın dört tarafında yaşayan asıl nüfus Kazaklar da dâhil olmak üzere Türk halklarıdır.

Gene, *Karamaylı* ‘karayağlı’ şehri “petrolün çıktığı yer” anlamına geliyor. *Tuzdığöl*, adından da anlaşılacağı üzere, adını zengin tuz yatağından alıyor; Toksun ilçesindeki *Kumış* şehrinde antik çağlarda gümüş üretimi yapılmıştır. *Kumış* Uygur dilinde “gümüş” anlamına gelir ve Kumış’ın ana faaliyet alanı tarımdır. Doğu Türkistan’da benzer şekilde *Mıs* ‘bakır’ kışlağı (*Misicun* ‘米斯村’), *Munaylı* ‘petrollü’ yeni kışlağı (*Shuishuixincun* ‘水水新村’), *Akkümis* ‘beyaz’ kışlağı (*Ahekumusicun* ‘阿合库木斯村’), *Altın Köyü* (*Aletengxiang* ‘阿勒腾乡’) gibi *toponimler* de vardır. Bunun nedeni, Sincan Uygur Özerk Bölgesi’nin zengin cevher rezervlerine sahip olması ve içerisinde 138’den fazla cevher türünü barındırmasıdır. Bunlardan 26’sı Çin rezervleri açısından ilk 5 sırada yer alıyor. Altay’ın altınları, safirleri ve incileri dünyaca ünlüdür. Ayrıca Sincan’da bol miktarda petrol, doğal gaz, kömür, petrol taşı ve turba rezervleri bulunmaktadır. Türkler, tam da bu özelliklerden hareketle söz konusu coğrafyada böyle *yer adlarını* oluşturmuştur.

Türk halklarının geleneklerini, değerlerini, estetik zevklerini ve refahını ifade eden *toponimler*, oradaki halkın gelişmesinin ve refahının bir göstergesidir. Örneğin Uygurlar bahçe yetiştirme konusunda çok bilgilidir, bu nedenle Sincan’ın güneyinde “bahçe, bahçesi” sözcükleriyle adlandırılan birçok yer vardır. Kazak ve Uygur lehçelerinde “bak” kelimesi “bağ, bahçe” anlamına gelir, bu da meyve açısından Türk dilinin zengin olduğu anlamına gelir: *Arslanbağı* kasabası (*Asilanbagexiang* ‘阿斯兰巴格乡’), *Samalbağı* kasabası (*Samalebagexiang* ‘夏马勒巴格乡’), *Dauletbağı* kasabası (*Duolaitibagexiang* ‘多来提巴格乡’), *Nurbağı* kasabası (*Nuerbagexiang* ‘努尔巴格乡’), *Janabak* kasabası (*Yinbagexiang* ‘英巴格乡’), *Saybağı* caddesi (*Sayibagelu* ‘萨依巴格路’) vb. “Avat/auat” (*Awati* ‘阿瓦提’) sözcüğü ise Uygur ve Kazak lehçelerinde “güzelleştirmek, çiçeklendirmek” anlamına gelir: *Gül Avat* ilçesi (*Guleawatexiang* ‘古勒阿瓦提乡’), *Bay Avat* ilçesi (*Bayiawatixiang* ‘巴依阿瓦提乡’), *Jana (yeni) Avat* ilçesi (*Yingawatixiang* ‘英阿瓦提乡’), *Kos (çift) Avat* ilçesi (*Hexiaawatixiang* ‘和夏阿瓦提乡’) vb. (Kalibekuly, 2024: 102).

Netice olarak *yer adlarının* genel kültürel çağrışımları vardır. Türkçe *toponimler* ise Çin’deki Türk halklarının bölgesel, kültürel özelliklerini ortaya koymaktadır. Bunlardan Çin’in Sincan bölgesindeki Türk halklarının entegrasyonu, farklı dönemlerdeki sosyal ve politik kavramları, yerel ürünler ve maden yatakları, yerel doğal çevre, coğrafi özellikler ve bitki örtüsü hakkında birçok bilgi edinmek mümkündür. Ayrıca Türk halklarının göç tarihi, refah, barış, birlik ve huzurlu yaşam koşulları için dua eden insanların psikolojisi de Türk yer adlarına yansımıştır.

5. Türk diline ait toponimlerin Çinceye çevirisinde baş gösteren problemler

Çin Hükümeti, yakın zamanda Doğu Türkistan'da Uygur açılımı adı altında bölgenin kimlik dokusuna yönelik dil, din, kültür ve demografik yapısını değiştirme politikası uygulamaya başlamıştır (Ekrem, 2011: 66; Acar ve Bulut, 2021: 19). Bundan hareketle Türk diline ait yer adları Çinceye çevrilmekte ve çeviride orijinal adlar Çincenin fonemlerine uyarlanmaktadır. Örneğin *Altay*, bütün Türkler için anlamlı bir sözcükken Çinceye çevrilmiş hâli olan *Aertaishan* anlamsızdır. Yani mevcut toponimler farklı biçimler alarak aslından uzaklaşmakta ve yavaşça Türkçeden kopmaktadır. Doğu Türkistan hariç hiçbir Türk devletinin Çin alfabesini/dilini bilmemesi ise Çin dil politikasının bölgede Türk dili ve kültürü için çok vahim sonuçlar doğuracağı öngürülebilir. Nitekim İ. Ahmet Aydemir (2023: 350) Çincenin etkisiyle Uygurca ve Salarcada fonetik ve morfosentaktik değişimler meydana geldiğini belirtmiştir.

Bazı Türk toponimleri eski çağlardan beri kullanılıyor olsa da zamanla çeşitli değişikliklere uğramış, bazıları genişlemiş bazıları kısalmıştır. Bu olgu genellikle siyasi merkezlerin veya idari birimlerin değişmesiyle ilişkilidir. Örneğin 10. yüzyıldan beri varlığını sürdüren *Kaş/Kaşgar* (*hashi/hashiheer* ‘喀什’/‘喀什噶尔’) şeklindeki yer adıyla sadece Kaşgar kenti değil, Kaşgar'ı çevreleyen ilçeler de adlandırılmıştır. Aynı zamanda bu ad, Kızılsu Kırgız Özerk Bölgesi'ndeki birçok ilçe ve şehri de kapsıyordu. Şimdilerde Kaşgar (*Hashi* ‘喀什’) adı yalnızca şehrin (*Hashishi* ‘喀什市’/ Kaşgar şehri) ve bölgenin (*Hashidiq* ‘喀什地区’/ Kaşgar ili) adını ifade etmektedir. Benzer şekilde *Turpan* (*Tulufan* ‘吐鲁番’) şeklindeki yer adı da literatürde 10. yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkmıştır. Onun Çince adı (*Huierban* ‘灰尔班’) 1276 yılındaki belgelerde bulunmuş, daha sonra *Tuerfan* ‘土尔番’, *Tulufan* ‘土鲁蕃’ olarak tercüme edilmiş adları da keşfedilmiştir. Bu yer adı başlangıçta “Huizhou Şehri” (bugünkü *Gaochang* ‘高昌’/ Karahoja) ve “Yar şehri” (bugünkü *Jiaohe* ‘交河’) yani Tang Hanedanlığındaki *Anli* şehri (bugünkü *Yingsha*) arasında bulunan bir kenti belirtmek için kullanılmış, daha sonra *Piçan* (Uygurca *Pichan*) ile *Toksun*'u ekleyerek yavaş yavaş bölge ve havza adı hâline gelmiştir (Ruzhen, 1984: 145).

Türk diline ait yer adlarının çoğu Çinceye aktarıldığında fonetik değişikliklere uğramış, anlam ve ses özelliklerini kaybetmiştir. Buna; *Altai* – *Aletai*, *Barköl* – *Balikun*, *Turpan* – *Tulufan*, *Bestöbe* – *Biesituobie*, *Sarkamı* – *Sa'erkamusi*, *Akbeldeu* – *Akebielidou* vb. örnekleri göstermek mümkündür. Bu, coğrafi adların başka bir dilin alfabeleriyle verilmesi sırasında karşılaşılan değişimlerdir. Bazı yer adlarının Çinceye çevrilmesinde kısaltma veya kelime ekleme yöntemleri kullanılmış, genellikle sadece ilk ses veya ilk hece korunmuştur. Örneğin Kaşgar *Kaş* (*Kashi* ‘喀什’), Uçturfan *Uç* (*Wushi* ‘乌什’) olmuştur. Bazı yer adlarının Çince versiyonu ortaya çıktığı için iki farklı ismin birlikte kullanıldığı durumlar da vardır: Bögür İlçesi, Çince *Luntai* (*Luntaixian* ‘轮台县’); Çöçek (şehir), Çince *Tacheng* (*Tachengshi* ‘塔城市’); Toqsu, Çince *Xinhe* ‘新和’; Uçturfan, Çince *Wushi* ‘五什’; Gulca (bölge), Çince *Yining* (*Yiningxian* ‘伊宁县’); Alatau (şehir), Çince *Alashankou* (*Alashankoushi* ‘阿拉山口市’) vb. (Ruji, 1995: 97).

Çin'de, birçok etnik grupta ortak olan eski toponimik adların çoğu doğrudan çeviride kullanılmaktadır. Bu toponimlerin fonetik biçimleri Çince ve azınlık dillerinde benzerdir: *Korğas*, *Huo'erguosi* ‘霍尔果斯’; *Şapşal*, *Shabusha'er* ‘察布查尔’; *Tanbalı*, *Tangbula* ‘唐布拉克’; *Araltöbe*, *Alaletuobie* ‘阿拉勒托别’; *Teriskeytau*, *Tie'ersikaitao* ‘铁尔斯开依套’; *Kabanbay*, *Habanbayi* ‘喀班巴依’ gibi. Bu yer adlarının anlamsal yönüne değinmek faydalı olur. *Korğas* Moğolcada “deve ve koyunun kurutulmuş gübresi/tezeği” ve “içi çökmüş geçit” anlamlarına

gelir. Kazak lehçesinde *Tanbalı* “*tamgalar/semboller yazılı taş*” anlamına gelir. *Turpanjuzi*, Uygur lehçesinden geliyor ve yüzlerce Turpanlının yaşadığı yeri bildirir. *Muzart*, Kazakçada “*buz donmuş zirve, buzdağı*” anlamına geliyor. *Araltöbe* Kazakçada “*ada gibi tepe*” manasına geliyor; Kazak lehçesinde *Teriskeytau* “*gölgeli dağ*” anlamına gelirken, *Kabanbay* ise Kazak halkının bir bahadırının adıdır. *Tacheng* ‘塔城’ adındaki 塔 ‘ta’, Kazak lehçesinde *Tarbagatay* toponiminin transkripsiyonlu ve kısaltılmış adıdır ve asıl anlamı “*dağ faresi çok olan topraklar*”dır (Zhao, 2003: 65). Bu yer adlarının anlamı, kelimenin kökeninin türediği millet dışında başka milletlerin temsilcileri tarafından bilinmemektedir. Buna karşın bu değişimler yer adlarının anlamsız hâle gelmesine ve zamanla unutulmasına da yol açmaktadır.

İki kelimenin birleşmesiyle oluşmuş birleşik *toponimler* de vardır. Onlar genellikle idari bölgeleri belirtmek için kullanılır. Örneğin, *Karabulak* köyü (*Kalabulake* ‘卡拉卜拉克’) Kazakçada “*kara kaynak/bulak*”; *Han Taniri* zirvesi (*Hantenggeli* ‘汗腾格里’) Kazakça ve Uygurcada “*dağların kralı, hanı*”; *Temirlik* nehri (*Tiemuerleke* ‘铁木尔勒克’) Kazakça ve Uygurcada “*demirli*” anlamına gelir. *Kas* veya *Kaş* (*Kashi* ‘喀什’), *İli*’nin başındaki en büyük üç nehirde biridir. Diğer ikisinin şimdiki adları Tekes ve Kunes’tir. Hotan’da *Örinkaş* (Yörünkaş, Ak kaş) ve *Karakaş* adında iki nehir vardır. *Karakaş* Nehri’nin Çince adı “Kara Yeşim” anlamına gelen *Moyu* ‘墨玉’dur. Aslında Hotan bölgesi antik çağlardan beri, yukarıda adı geçen iki nehrin taşarak bu taşları getirdiği yeşim üretimiyle tanınmaktadır. Benzer şekilde Kaşkar/Kaşgar (*Hashiheer* ‘喀什噶尔’) *toponimi* de eski zamanlardan gelen bir addır. Kaşkar adının anlamı konusunda bilim insanları farklı açıklamalar yapmaktadır. E. Murzayev, Kaş’ın “yeşim”, kar veya gar’ın “dağ, taş”, Kaşkar’ın ise “yeşim taşı, yeşim dağı” anlamına geldiğini söylüyor (Murzayev, 1974: 289). Kazakçada kırmızı tuğlaya “kış” denir. Eski Kazakçada ise “has, kas, kaş” kelimeleri “has, gerçek, çok, çok fazla, aşırı” ve ayrıca lehçe sözcüğü olarak kas “çim, otlak alan” anlamına gelmektedir (Ibrayim vd., 2011: 537). Kazakçada bununla ilgili bir atasözü bulunur: “Has yürük attı kusur olmaz / Has güzelde kusur olmaz”. Kazak lehçesinde “kas” kelimesi herhangi bir kelimeyle birleştirilemez. Sadece birkaç kelimeyle birleştirilir ve “benzersiz”, “üstün”, “mükemmel” anlamlarında kullanılır. Eski Türk dilinde kas kelimesi “temiz”, “saf” anlamında kullanılırdı: has gümüş, saf gümüş (Radloff, 1893: 106). Böylece bütün bu tarifler kelimenin anlamsal cephesine atıfta bulunmaktadır, denebilir.

Sonuç

Dilin kendisi kadar eski olan *toponimiye*, bir ülke veya milletin tarihi ile kültürünü anlatan ansiklopedi denilse yanlış olmayacaktır. Zira *toponimik* adlar sadece basit coğrafi terimler olmayıp, zengin bir sosyal tarihe ve ulusal-kültürel içeriğe sahiptir. *Toponimi* tarihi, ayrıca toplumdaki her siyasî ve ekonomik değişimin, o toplumun *toponimler* sistemi üzerinde derin bir iz bırakmıştır. Bu kapsamda Türk diline ait yer adlarının bir coğrafyada tarihî süreçte değişimini etkileyen önemli faktörlerden biri Türk devletlerinin ve imparatorluklarının kuruluş ve refah dönemlerinde bu *toponimlerin* yeni biçimsel ve anlamsal özellikler kazanmasıdır. Türk halklarının başka devlet ve imparatorluklara dâhil olduğu dönemlerde ise bu *toponimler* belirli siyasî, ideolojik veya dinî sebeplerden dolayı değiştirilmiş ve yerine yeni adlar verilmiştir. Bunlar Çin topraklarındaki yer adlarında, özellikle de Sincan Uygur Özerk Bölgesi’nde, çok açık bir biçimde görülmektedir.

Türk diline ait yer adlarının yapısal, anlamsal ve kültürel analizi çok mühim bir mevzu-
dur. Bunun temel sebebi Türkçe *toponim*lerin anlam biliminin karmaşık bilgiler içermesidir.
Bunlar, herhangi bir *toponimik* ismin etimolojisinin doğru anlaşılmasına, yer adlarının olu-
şum biçiminin bilinmesine, nadir olan veya hiç kullanılmayan, yalnızca yer adı sözlüğünde
korunan *toponim*lerin tanımlanmasına katkıda bulunmaktadır. *Toponim*lerin anlam bilimi,
hem bahsedilen belirli nesneler hakkında yeterli bilgi sağlamakta hem de insanın o yerle
olan ilişkisini ve buraya verilen adı göstermekte ve belirlemektedir. Bu nedenle belirli bir yer
adının anlamının ortaya çıkarılması ve belirlenmesi sürecinde yapısal, anlamsal ve kültürel
sınıflandırma etkili bir yöntemidir.

Bu çalışmada, yapılan incelemeler neticesinde Türk diline ait yer adlarının yapısal, anlam-
sal ve kültürel analizi yoluyla bazı sonuçlara ulaşılmıştır. Bunların ilki renklerin Türk halkla-
rının hayatında kutsal oldukları için büyük önem taşımasıdır. Üstelik eski Türklerin geçmişte
renklere ve sayılara karşı geliştirdiği özel tutumundan ötürü genel olarak bütün modern Türk
lehçelerinde günümüzde de yer adlarının oluşturulmasında hem renkler hem sayılar korunmuş-
tur. Bununla birlikte *toponimik* adlar, coğrafi bir nesnenin sosyal ve siyasî değerlendirmesinden
etkilenebilir. Çin topraklarındaki Türk lehçelerine ait *toponim*ler sisteminden üç farklı dil dışı
durum göze çarpmaktadır. Birincisi, Türk boylarının hâkimiyeti sırasında Türkçe yer adları-
nın artış eğilimidir. Bu, yüzyıllardan günümüze ulaşan yer adlarından açıkça görülmektedir.
İkincisi, Çinli yetkililerin politikası nedeniyle yerel ulusal *toponim*lerin değiştirilmesi veya
asimilasyonudur. Bu da canlı olarak müşahade edilmektedir. Üçüncüsü, Çince ve Türk dilinin
farklılık ve yapısal özelliklerinden dolayı Türkçe yer adlarının fonetik (ses) değişime uğraması-
dır. Bu ise Türklere ait *toponim*lerin hızla yok olmasına ve bir milletin kültürünün ortadan kalk-
masına neden olmaktadır. Onun için yer adlarının somut olmayan kültürel miras bağlamında
UNESCO'ya müracaat edilerek korunma altına alınması gerektiğini düşünüyoruz.

Notlar

- 1 Bütün *toponimik* çalışmalardan bahsetmek makalenin sınırlarını aşacağı için burada bazı çalışmaların adını
anmakla yetindik.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma
makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderil-
memiştir. Yazarlar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci Yazar %40, İkinci Yazar %30, Üçüncü Yazar %30.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based
on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The
author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors' contributions: First Author 40%, Second Author 30%, Third Author 30%.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Kaynakça

- Abdirahmanov, A. (1975). *Toponimika jane etimologiya*. Ğılım.
- Acar, H., Bulut, S. (2021). Çin'in Doğu Türkistan politikasının uluslararası topluma yansımaları. *Barış Araştırmaları ve Çatışma Çözümleri Dergisi*, 9(1), 1-42.
- Aydemir, İ.A. (2023). Çin'de Türk dil ilişkileri. *Türkbilig*, 46, 347-356.
- Bayımbetova, R. (2011). VII-IX. ğasır Türki jazbalarında ğer-su atauları. *Türkologiya*, 6, 10-13.
- Biyarov, B. (2012). *Jer-su attarının sözjasamdık ülgileri*. Memlekettik Tildi Damıtuv İnstitutı.
- Ekrem, E. (2011). *Çin'in Orta Asya politikaları*. Ahmet Yesevi Üniversitesi.
- Ekrem, N.H. (1997). Çin kaynaklarına göre milattan önceki Türklerin yurdu. *Erdem*, 9(27), 1013-1032.
- Eren, H. (2010). *Yer adlarımızın dili*. Türk Dil Kurumu.
- Ibrayim, A., Janabekova, A., Rısbegenova, K. jane tağı baskaları. (2011). *Kazak adebi tilinin sözdiği*. 9-tom (On bes tomдық)Til Bilimi İnstitutı.
- Januzak, T. (2007). *Kazak onomastikası. Atawlar Sırı 3*. Dayk-Press.
- Jarring, G. (1961). *Some notes on Central Asian Turkic place names*. Geological Institutions of the University of Uppsala.
- Kalibekulı, T. (2024). *Kıtaydağı Kazaktar konıstanğan eldi meken atawlarının anıktamalığı*. Adebıyet.
- Kalibekulı, T., Tursınalı, J., Nurjaubek, A. jane tağı baskaları. (2024). *Şınjandağı eldi meken atawlarının Kıtayşa-Kazakşa-Ağılşınşa sözdiği*. Adebıyet.
- Koyşıbayev, Y. (1967). *Osnovnyye tipi toponimov Semireçiya*. Avtoref. diss. kand. filol. nauk.
- Mahmud Kâşgarı. (1997). *Türık sözdiği*. 1-tom. HANT.
- Murzayev, E. (1974). *Oçerki toponymiki*. Mısl.
- Ruji, N. (1994). Cultural perspective in Xinjiang place names. *Journal of Xinjiang University* (Philosophy and Social Sciences Edition), 20-25.
- Ruzhen, N. (1984). Analysis of the word 'Kala' in Xinjiang place names. *Xinjiang Social Sciences*, 4, 144-146.
- Boodberg, P.A. (1956). An early Mongolian toponym. *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 19(3/4), 407-408.
- Radloff, V. (1893). *Opit slovaryu Turkskih nareçiy*. 2-tom, 2-çast. Tipografiya İmparatorskoy Akademiyi Nauk.
- Okap, T., Şuken, İ. (2009). *Şınjan jer-su attarı sözdiği*. Şınjan Halık Baspası.
- Zhao, J. (2003). Linguistic exploration to Xinjiang multilingual geographical names. *Journal of Shihezi University (Philosophy and Social Science)*, 3(4), 144-146.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Consideration of an Eastern Turki Text in the Context of the Transmission of Knowledge through Storytelling: *Cırıñlamaydurğan Tıllā*

Hikâye Anlatımı Yoluyla Bilgi Aktarımı Bağlamında Bir Doğu Türkçesi Metni: *Cırıñlamaydurğan Tıllā*

Mohammed Kadhim Ahmed Al-Gburi*

Abstract

The localization process that began with the written Chagatai language as a result of political developments in Central Asia during the 18th and 19th centuries paved the way for the emergence of new written languages. The Turks of East Turkestan, who had used the written Chagatai language for centuries, integrated many words and structures from regional dialects, such as Kashgar, Yarkent, and Altisehir, into their written language during this period of social transformation. The process marked the transition to modern Uyghur Turkish, also referred to as Eastern Turki, during which the rich oral culture of the Uyghurs began to be documented in a written form. Significant studies have been conducted on the linguistic materials of East Turkestan by Swedish travelers and missionaries. As part of these studies, a printing house was established in Kashgar by the missionaries under the auspices

Geliş tarihi (Received): 13-12-2024 Kabul tarihi (Accepted): 17-06-2025

* RA, Baghdad University College of Language-Department of Turkish Language. Baghdad-Iraq/ Bağdat Üniversitesi Dil Enstitüsü-Türk Dili Bölümü. kadhimahmedalgburi@gmail.com ORCID ID: 0009-0009-5835-8121

of the Swedish Mission to East Turkestan (Svenska Missionsförbundet) which focused on the Muslim population of East Turkestan. This study examines the stylistic features of the narrative entitled *Cırıqlamaydurgan Tıllā* [The Gold Coin That Doesn't Jingle] (1913), published by the Swedish Mission Press in Kashgar. Although the text was created with the intent to propagate Christianity, it makes use of Islamic religious terminology. The study includes a diachronic analysis of notable Eastern Turki words found in the text and considers their historical evolution. A transcription of the text can be found at the end of the study.

Keywords: *Eastern Turki, East Turkestan, narrative, Swedish Mission Press, Kashgar dialect*

Öz

Orta Asya'da 18. ve 19. yüzyıllarda yaşanan siyasi gelişmeler sonucunda yazılı Çağatayca ile başlayan mahallileşme süreci, yeni yazı dillerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Yüzyıllar boyunca Çağatay yazı dilini kullanan Doğu Türkistan Türkleri, bu toplumsal dönüşüm döneminde Kaşgar, Yarkent ve Altışehir gibi bölgesel ağızlardan pek çok kelime ve yapıyı yazı dillerine aktarmışlardır. Doğu Türkçesi olarak da adlandırılan modern Uygur Türkçesine geçişin yaşandığı bu süreçte, Uygurların zengin sözlü kültürü yazılı olarak belgelenmeye başlamıştır. İsveçli gezginler ve misyonerler tarafından Doğu Türkistan'ın dil malzemeleri üzerine önemli çalışmalar yapılmıştır. Bu çalışmaların bir parçası olarak, Kaşgar'da, Doğu Türkistan'ın Müslüman nüfusuna odaklanan İsveç Doğu Türkistan Misyonu (Svenska Missionsförbundet) himayesinde bir matbaa kurulmuştur. Bu çalışma, Kaşgar'daki İsveç Misyonu Yayınları tarafından yayımlanan *Cırıqlamaydurgan Tıllā* (1913) başlıklı anlatının üslup özelliklerini incelemektedir. Metin Hristiyanlığı yaymak amacıyla oluşturulmuş olsa da İslam dinine ait terminolojiden yararlanmaktadır. Çalışma, metinde yer alan önemli Doğu Türkçesi kelimelerin artzamanlı bir analizini içermekte ve tarihsel gelişimlerini ele almaktadır. Çalışmada, *Cırıqlamaydurgan Tıllā* adlı metinde kullanılması dikkat çeken kelimeler (çeketkü 'çekirge', alvañ 'vergi', cık 'çok, fazla', dada 'baba', tögül 'değil', aka 'kardeş', yaraşa 'uygun, yaraşır', tos- 'kapatmak', ötne 'borç', olda- 'onarmak, tamir etmek') değerlendirilmiştir. Bu kelimelerin seçilmesindeki temel sebep, 19. yüzyıla kadar Doğu Türkistan'da kullanılan Çağatay yazı dilinde görülmeyip bölgesel ağızların etkisiyle Doğu Türkçesinde ses/anlam değişikliğiyle varlığını sürdürmesinin tespitine veri oluşturmalarıdır. Metinde kullanılan bu kelimeler değerlendirildiğinde bölgesel ağızların yazı diline etki ettiği görülmektedir. Ayrıca *Cırıqlamaydurgan Tıllā* adlı metinde kullanılan biçem özellikleri dikkate alındığında, kullanılan dilin okuyucu-dinleyicinin kolaylıkla anlayacağı sade bir dille yazıldığı ve metnin hedef kitlesi olan İslam diline inanan okuyucu-dinleyicinin mesajı reddedemeceği İslam dinine ait terminolojinin kullanıldığı görülmektedir.

Anahtar sözcükler: *Doğu Türkçesi, Doğu Türkistan, anlatı, İsveç Misyonu Matbaası, Kaşgar ağızı*

Introduction

The 19th century was a tumultuous period politically for the Uyghurs of East Turkistan. Although their political influence in the Central Asian region diminished during this period¹, their cultural contribution did not, and many Western travelers were attracted to the region by the dynamic cultural and social structure of the Uyghurs. These Western travelers, whose journeys often began in India and extended through East Turkistan, not only published accounts of their travels, but also conducted studies on various topics, including population, geography, and religion (see Shaw, 1869–1870; Hayward, 1869–1870).

The Swedish travelers are of particular importance among the Western travelers who visited East Turkestan due to their systematic diligence. Operating within the framework of the Swedish Mission (Svenska Missionsförbundet)², which they established in Kashgar, these travelers documented and carefully catalogued information and materials gathered from studies in regions such as Khotan, Yarkent, Yengihisar, Kashgar, Aksu, and Urumqi—collectively known as the Six Cities of East Turkestan. The Swedish Mission made these resources available for the benefit of scientists who would follow in their footsteps. Although the Swedish Mission's expeditions to East Turkestan were primarily aimed at spreading Christianity, the missionaries made significant contributions to uncovering and preserving the linguistic material of the region. In this endeavor, the printing press (Swedish Mission Press)³ established in Kashgar played a crucial role in allowing numerous works written in Eastern Turki to endure into the present day.

These missionaries and travelers, whose primary goal was to spread their Christian faith, also made significant discoveries related to the Turki language in the region known as Eastern Turkistan (Johanson, 2003: 257). Among this group, Gustaf Raquette (1871–1945) and Gunnar Jarring (1907–2002) are notable for their contributions to the study of the linguistic material of East Turkistan. In particular, Gunnar Jarring's work in the Tarim Basin resulted in the documentation of numerous works in Chagatai Turkish and post-19th-century New Uyghur Turkish. These materials are preserved in The Jarring Collection at Lund University Library (see Berbercan, 2017).

The Uyghurs, like other Turkic communities in Central Asia, used the standardized Chagatai written language from the 15th to the 19th centuries. Chagatai Turkish served as the *lingua franca* during this period across a broad geographic and societal spectrum. However, various factors after the 19th century, such as the evolving cultural, social, and commercial landscape in East Turkestan, led to the development of Eastern Turki from the Chagatai written language. Although Eastern Turki retained the orthographic characteristics of Chagatai, it incorporated words and structures reflecting the dialectal features of East Turkestan society (Erbay, 2023a: 437–438). Wei attributes the rapid transition of Chagatai Turkish to Eastern Turki to two factors which occurred simultaneously: the development of a standardized written language from numerous regional dialects, and the replacement of the Chagatai language, which had been in use since the 15th century, with a newly agreed-upon written language (Wei, 1989: 235–236). As a result, a new written language, Eastern Turki⁴, emerged, which was rooted in Chagatai but also enriched with numerous elements of the spoken language.

1. The role of storytelling in spreading the word

Storytelling, or narration, is one of the methods frequently employed by missionaries to spread religious teachings. It is well established that sacred texts believed to be divinely inspired contain stories, through which their messages are conveyed. For these parables to be successful it is, of course, essential that the audience fully comprehends these messages. As such, storytelling, recognized as one of the most effective methods for enhancing comprehensibility, holds significant importance in religious studies (Erbay, 2023b: 472).

The tradition of storytelling undoubtedly predates the advent of writing. In ancient cultures, oral traditions was the fundamental means of communication and the preservation of cultural memory. Sharing both personal and communal stories provides opportunities to convey, understand, and interpret experiences. Furthermore, storytelling can be a powerful tool for teaching ethics, values, and cultural norms, as well as highlighting the differences between cultures (Kollontai, 2015: 217–218).

The Uyghurs are known to possess a rich storytelling tradition which is deeply rooted in their culture. This narrative tradition is evident not only in folk tales, but also permeates nearly every aspect of their oral culture. In East Turkestan, particularly in the context of the Swedish Mission, this oral culture has been preserved to some extent through the efforts of missionaries and voyagers⁵, as well as the activities of the Swedish Mission Press established in Kashgar.

It is clear from the works published by the Kashgar printing press that the Swedish Mission frequently employed storytelling in their activities in the region. These texts, designed for individuals with basic literacy skills (or intended to be read aloud by someone literate), were crafted as concise narratives which were accompanied by explanations of the stories.⁶

2. *Cırıqlamaydurgan Tıllā* and stylistic features of the narrative

If one views a text as a set of codes for communication, it can be argued that a literary texts is comprised of unique codes, with the aesthetic code being the most prominent. This ‘aesthetic code’ consists of linguistic, rhetorical, stylistic, historical, sociocultural, and other elements. In the deciphering of a text to understand these embedded codes, the reader undergoes a cryptological process, and if a code is missing then this leads to an incomplete decoding. Thus, if the reader lacks fundamental knowledge, such as cultural context or vocabulary, the communication—and by extension, the analysis—of the text cannot be fully realized (Talun İnce, 2011: 114).

The dissemination of a written work across cultures is achieved through translation. This process involves transferring the artistic expression of experiences and narratives, conveyed through language, from one linguistic, cultural, and intellectual system to another. Authors encode the multifaceted messages and meanings of literary texts using stylistic devices which are then presented to their readers. Consequently, when transferring a literary text from its source language to a target language, special attention must be given to preserving the style (Talun İnce, 2011: 105).

Most of the works published by the Swedish Mission Press in Kashgar were translations from Swedish and English into Eastern Turki. Examples include ‘*Şahrā-yı Kebīrde Azıkkān İki Birtogkannıñ Hikāyesi*’ (1913), ‘*Barasıdın Muqaddes Kitāblarda Kelgen Peyğamberlik*

Sözler' (1931), and 'Kitāb-ı Muḳaddesniñ Beyānı' (1931), all of which were translated from English, and 'Sādhū Sundar Singhniñ Bir Neçe Va'zları' (1933), which was translated from Swedish (Erbay, 2024: 89). While there is no explicit record of the source language for the translation of other stories, it is believed that the narrative portion of *Cırıñlamaydurğan Tıllā* was translated from English.

The artifacts acquired by Gunnar Jarring from East Turkestan were initially taken to Sweden, and then later transferred to the Swedish Research Institute in Istanbul in 2012. This collection, which subsequently became known as the Jarring Collection, was digitized and made available online as *The Gunnar Jarring Digital Library*⁷. One of the earliest stories printed by the Swedish Mission Press at their Kashgar printing house in 1913 is *Cırıñlamaydurğan Tıllā*. This story is cataloged in the Jarring Collection with the reference number 1913-2. The text spans eight pages, including the cover and, like other religious narratives printed by the Swedish Mission Press, the story is structured into two sections. The first section presents the story itself, while the second, entitled *Kışşadın Hışşe*, provides the main message and explains the parables within the narrative. The language of the text is intentionally simple and accessible, and has clearly been designed to be instructional and easily comprehensible for readers.

The choice of names for main and supporting characters in the texts produced for the Muslim Uyghur community in East Turkestan as part of missionary activities is particularly notable. For instance, in the story *Hasannıñ Öyi* (1913), the narrative revolves around the events experienced by a father's two sons, named Hasan and Mübarek in which Hasan symbolizes an Islamic/Muslim identity, while Mübarek represents a Christian identity (see Erbay, 2023b). Similarly, *Cırıñlamaydurğan Tıllā* recounts the experiences of a character named Abdullah.

In the narrative part of the text, metaphors are extensively used to help the reader better relate to the intended message. Every element in the narrative—such as characters, places, and objects—is presented as a religious simile: the Sultan symbolizes God, Abdullah's friend represents the missionary, Abdullah stands for the Muslim, tax signifies sacrifices, money that is not pure gold represents Islam, money that is pure gold signifies Christianity, a letter written on white paper symbolizes one's conscience, a letter written on blue paper represents the Torah and the Bible, and a letter written on red paper symbolizes death. In the *Kışşadın Hışşe* (The Moral of the Story) section, which provides an explanation of the narrative, the language is straightforward and avoids marginalization, which is in harmony with the general tone of religious discourse. The recurring addresses, such as "O my brother, O brother," in this section should be interpreted within this inclusive and explanatory framework.

The text demonstrates that Christianity is explained using the terminology of Islam. For the concept of "God," expressions borrowed from Arabic and Persian are used: *Allāh te 'ālā* (CT 5/17), *Hudā* (CT 5/19; 7/5), and *Hudāy te 'ālā* (CT 7/10). The Arabic phrase *bāreke'llāh* (بَارِكْ لِلَّهِ), meaning "Well done, congratulations, may God bless it," is also included in the text: *bāreka'llāh dēgen dēk bolup köñlüñga hōşluq keltüre-dür* ('Well done, congratulations' 'It brings joy to the heart as soon as you say it') (CT 6/4). Similarly, terms well-known in Islamic terminology, such as *günah* (sin), *itikāt* (faith), *riyazet* (spiritual discipline), *nefis* (self), and *haram* (forbidden [by Islamic law]), are used in the text to ensure full comprehension of

the text by the reader. Examples of this include: *hâliş bolmağan günāh bilen aralaş* ‘ibādetler ‘ibādetler ‘Insincere worship mixed with sin’ (CT 7/21); *şundağ i ‘tikādiynı hem taḥkiklep kaylağıl* ‘Thus, examine and reflect on your faith’ (CT 7/16); *nefsiñge riyāzet tartdurmak* ‘Disciplining one’s self’ (CT 7/12); *ağzıñdın ḥarām ve nā-meşrū ‘sözler çıkmadı mu* ‘Did forbidden and unlawful words escape your mouth?’ (CT 7/13).

3. Eastern Turki words used in the text

The text *Cırıqlamaydurgan Tıllā*, written in Eastern Turki, was generally composed within the framework of the Chagatai literary language and influenced by the dialects of East Turkestan. Therefore, in recognition of previous studies, words that exhibit the orthographic and semantic characteristics of the Chagatai literary language have not been evaluated here to avoid repetition. The selection of the words *çeketkü*, *alvañ*, *cık*, *dada*, *tögül*, *aka*, *yaraşa*, *tos-*, *ötne*, *olda-* for this study was primarily based on the fact that these words were either absent from the Chagatai literary language used in East Turkestan until the 19th century, or they have continued to exist in Eastern Turki following phonetic or semantic changes made under the influence of regional dialects. The following words in the text are notable in terms of archaism:

çeketkü⁸ وکتکچ ‘grasshopper’: The word for “grasshopper,” identified in early Middle Turki⁹ and Chagatai Turki¹⁰ with various phonetic correspondences, appears in the text as *çeketkü*. In Eastern Turki, the term *malaḥ* (ملاخ), borrowed from Persian, is frequently used in texts for the concept of “grasshopper” (see Jarring, 1964). However, in texts collected from the East Turkestan region, the form *çörtkä* is also encountered (see Katanov, 1976).

The word can be found in contemporary Uyghur Turkish as *çeketke* (see Necipoviç Necip, 1995). Considering this usage, it can be observed that the final rounded vowel in the word *çeketkü* in the text has expanded in the transition from Eastern Turki to contemporary Uyghur Turkish: *çeketkü* > *çeketke*. In the narrative, it appears as follows: *Anıñ üstige gāzab-ı ilāhīniñ numūnesi bolğan çeketküler qara bulut dek künniñ nūrını tosıp kelip ot-yaşlarını yep ḥarāb kıldı. Çeketkülerdin qalğan ot-yaş satmaq tögül yegeli hem yetmedi* “After that, as a sign of divine wrath, the *çeketküler* came like dark clouds, blocking the sunlight and destroying the plants by eating them. The vegetables left over from the *grasshoppers* were not enough to eat, let alone sell” (CT 2/22 and 3/1); *Hem-sāyesidin ötna alıp berey dēse anıñ hem zirā ‘atlarını çeketkü yep-dür* “When he says, ‘I’ll borrow and pay my neighbor,’ it’s because his crops have been eaten by the *grasshoppers*.” (CT 3/5).

alvañ لڧانول ‘tax’: It is known that Turkish borrowed this word from Mongolian¹¹, and it has been attested in many historical Turkic dialects (Old Uyghur Turkic *alban*; Chagatai Turkish *alban*). Radloff (1960) also included the word *alban* in his dictionary, noting its presence in Siberian Turkic dialects (such as Chulim, Shor, and Altai). While the Persian words *bāc* (جواب) [‘tax’] and *bāc-gīr* (ریجگجواب) [‘tax collector’] are commonly used in Modern Uyghur Turkish to refer to ‘tax’ or ‘tribute’ (see Tuzgen, 1989: 991) in Eastern Turki, the Mongolian word *alban* has evolved into *alvañ*, *alban* > *alvañ*. It appears in the text as follows: *pādişāh alvañ salıp her kişidin bir miqdār pul almaqçı bolup aq kâğızğa pitülgen ḥaṭlar çıkardı* “The sultan sent letters written on white paper with the intention of imposing a *tax* and collecting some money from

each person.” (CT 2/2); *alvay* *dék artuq çıkımlarnı bermek nihāyet ziyāde ağır iş édi* “Paying excessive expenses, such as *taxes*, was ultimately a very burdensome task.” (CT 2/14).

cık¹² قىچ ‘a lot, much’: The word and its derivatives are not found in historical Turkic dialects. In his dictionary, Gunnar Jarring assigns the meaning ‘much’ or ‘a lot’ to the word *cık* [dʒiq/dʒiy] (1964: 95). It is also known to be used as *cık* (‘much’) in contemporary Uyghur Turkish (Necipovic Necip, 1995: 62). In the Eastern Turki text *Cırıqlamaydurğan Tıllā*, published in 1913, it is found for the first time with the +rAK strengthening suffix: *pulnı vaktide bermegen üçün cerimānesini evvelkı pulğa koşup cıkırak kılıp ikinçi mertebede kök kâğızğa pitülgen haqlar çıkardı* “For those who did not pay the money on time, he increased their penalty by adding it to the previous fee and sent letters written on blue paper for the second time” (CT 2/5).

dada اداد ‘father’: The word’s usage in the sense of ‘father’ or ‘grandfather’ is attested from the Old Turki period. In *Dîvânu Lugâti t-Türk*, the word *dada* is given the meaning of ‘grandfather’ (Ercilasun-Ziyat, 2014: 631). In the *et-Tuhfetü’z-Zekiyye fi’l-Lugati t-Türkiyye*, belonging to the Mamluk Kipchak dialect, it is used as ‘grandfather’ (Boeschoten, 2023: 121), while in the Chagatai Turkish texts, *dada* is used to mean ‘father’ (Şeyh Süleyman Efendî, 1882; Radloff, 1960/III: 1640) and ‘uncle’ (mother’s brother) (Courteille, 1870: 315). In contemporary Uyghur Turkish, the word *dada* retains its meaning as ‘father’ (Necipovic Necip, 1995: 92). In the text, it is used in the sense of ‘father’ as follows: *bu maña dadamdın qalğan émes mü* “Isn’t this an heirloom from my *father*?” (CT 3/24); *sen neme işka dadalarımğa düşnām kılur-sen oylap baq dadalarım yahşı bilen yamannı bilmes mü dedi* “He said: ‘Why do you curse my fathers? Think about it, don’t my *fathers* know good from bad?’” (CT 4/4-5); *ey aka dadalarımın işini men bilmey-men* “O brother, I do not know the business of your *fathers*.” (CT 4/6); *ol könlide dadalarım neme işka äväre bolup ötmeydurğan nemeni kömüp qoyadur menin hiç qorqadurğan yerim yok dep hayāl kılur édi* “In his heart; ‘Why do my *fathers* bury things that have not passed by,’ he thought, ‘I have nothing to fear.’” (CT 4/13).

tögül¹³ لوكوت ‘not’: The first mention of the word expressing negativity appears in *Dîvânu Lugâti t-Türk*. Kâshgarlı Mahmud indicates that the word is of Oghuz origin (Ercilasun-Ziyat, 2014: 631). In contemporary Turki dialects of the Kipchak group, words such as *emes/èmes/imes*¹⁴ are mostly used for ‘not’ (with variations like *degül/ dëgül/ dögül/ dügöl*) to express negation. In contemporary Uyghur Turkish, which is one of the Karluk group dialects, *ämäs* is used for negation (Nadzhip, 1971: 71). However, the form *tögül* is also attested (UTIL 1991: 5/404). In the East Turki text, the word ‘not’ appears only once in the form *tögül*: *çeketkülerdin qalğan ot-yaş satmaq tögül yegeli hem yetmedi* “There was *not* enough to eat, let alone sell, the vegetables left over from the grasshoppers.” (CT 3/2).

In the text *Cırıqlamaydurğan Tıllā* –following the Chagatai writing tradition– the use of the word *emes* is more frequent: *bu maña dadamdın qalğan émes mü neme işka sen yahşı émes dër-sen dedi*, “He said: ‘Isn’t this an heirloom from my father, why do you say it is *not* good?’” (CT 4/1); *bilgil ki her bir parqıraydurğan nerse altun émes*, “Know that *not* everything that glitters is gold.” (CT 6/23); *bilür-sen ki aralaş tıllā maqbül émes-dür*, “You know that mixed gold coins are *not* acceptable.” (CT 7/9).

aka اكا ‘brother/sister’: In the *Etymological Dictionary of Altaic Languages*, Tungusic *akā* and Mongolian *kakā* are used in the sense of ‘brother/sister’ (Starostin et al., 2003: 281). In the first known Turkish dictionary, *Dîvânü Lugâti t-Türk*, the word *eke* is used to mean ‘older sister’ (Ercilasun-Ziyat, 2014: 635). Sheikh Suleyman Efendi included the words *ağa* (‘great master, elder brother’), *ake/eke* (‘elder brother, agha, big brother’), and *ekçi/ekçe* (‘elder sister’) in his dictionary (LÇ 1882). In contemporary Uyghur Turkish, the word *aka* is used to mean ‘elder son’ (UTIL 1990: 1/143). In the text, the word is used in the sense of ‘brother’: *beg yumşak söz birle ayttı ey aka dadalarıñnıñ işini men bilmey-men lîkin bir işni bile-men ki bu tîllâ cırıñlamaydurğan hem ötmeydür* “He spoke softly: ‘O brother, I do not know the business of your fathers, but I know one thing: this coin neither jingles nor holds value.’” (CT 4/6).

yaraşa اش ارای ‘suitable, worthy’: The word is attested as *yaraşı* ‘suitable’ (Gabain, 1950: 352) from the Old Turki period. In Chagatai Turkish, it appears with sound changes as *yaraşa* and *yaraşu* (/ı/ > /u/ and /ı/ > /a/), as seen in phrases such as *yaraşa yarak kılıp* ‘to provide suitable equipment’ (Courteille, 1870: 520) and *yaraşu libās* ‘suitable clothing, appropriate dress’ (Berbercan, 2011: 161). Contemporary Uyghur Turkish uses *yarişa* ‘worthy, suitable, appropriate’ (UTIL 1998: 6/441). In Eastern Turki, the word appears as *yaraşa*: *bu yıl bî-çäre iğbālî kaçқан ‘Abdu’llāhnıñ bahtıge yaraşa yağın az boldı anıñ üçün ot-yaşlar oğşamadı* “This year, the unfortunate Abdullah’s bad fortune seemed reflected in the lack of rainfall, and as a result, the vegetables did not grow well.” (CT 2/20).

tos سوت ‘to close’: The verb *tu-*, the root of this word, has been attested since the Old Turki period with the meaning ‘to close, shut’ (see Gabain, 1950: 344; Ercilasun-Ziyat, 2014: 898). In Chagatai Turkish, it appears as *tos-* with the expanded meaning ‘to block the way,’ formed with a verb-verb suffix (LÇ 1882). In Eastern Turki and its descendant, contemporary Uyghur Turkish, the word *tos-* retains the meanings ‘to close, to block, to hinder’ (UTIL 1991: 5/243). It is used in the text as follows: *çeketküler kara bulut dek künniñ nūrını tosıp* ‘Grasshoppers blocked the light of the sun like a black cloud.’ (CT 2/22).

ötne ئوتنا ‘debt’: The concept of ‘debt’ is expressed in Old Uyghur Turkish with the word *ötäg/ötäk* (‘debt’) (Gabain, 1950: 324), derived from the verb *öte-* (‘to pay’). In *Dîvânü Lugâti t-Türk*, the term appears as *ötnü* (‘loan, debt’) (Ercilasun-Ziyat, 2014: 793). In Chagatai Turkish, the concept is conveyed by the word *ötünç* (‘debt’) (Courteille, 1870: 46). In both Eastern Turki and contemporary Uyghur Turkish, the word appears as *ötne* (‘debt’) [derived from *öt(e)-n-e*] (UTIL 1995: 3/795). Examples from the text include: *Hem-sāyesidin ötne alıp berey dēse anıñ hem zirā ‘atlarını çeketkü yep-dürææ*, “If he said, ‘I will borrow and lend from his neighbor,’ grasshoppers ate what he sowed” (CT 3/5) and *kişidin pul hem ötne almay bölek yol bilen hem pul rāstlamay tamakusını tartıp tinç yattı* “Without borrowing money from anyone (for tax payment) or arranging funds in another way, he smoked his tobacco and rested” (CT 3/16).

olda- اولدا ‘to mend, to repair’: The word appears to have been derived from the Old Turkic noun *oñ* (‘right side; right’) with the noun-to-verb-forming suffix *-A* (cf. *oñal-* / *oñul-* / *oñar-*; Gabain, 1950: 321). The verb *oña-* (‘to correct’) is also attested in *Dîvânü Lugâti t-Türk* (Ercilasun-Ziyat, 2014: 776). In Eastern Turki, the verb appears with various phonetic

changes, such as *oqla-* /*oqla-* /*oqla-* /*oqla-* (‘to repair, to fix’; Maimaitaili, 2019: 311). In the text, the word is used in the form *olda-* with the meaning ‘to repair, to mend’: *ëmdi neme qılışını bilmey hayrân bolup turğan vaqtide öyni oldamak lâzım boldı* “Now, confused and not knowing what to do, he had to **repair** his house.” (CT 3/7).

Conclusion

The Swedish Mission Press, established by Swedish missionaries working in East Turkestan, has produced numerous publications in Eastern Turki. A substantial portion of these works are religious texts aimed at influencing the Muslim Uyghur community toward Christianity. *Cırıqlamaydurgan Tıllā* (1913), or *The Gold Coin That Doesn't Jingle*, is one such text.

The text employs a simple and accessible language to ensure that its message is easily understood by readers. Additionally, the text incorporates terms familiar to the East Turkestan Uyghur community —its intended audience— that are traditionally used to reference Islamic religious concepts, such as *Allāh te ‘ālā*, *Hudā*, *Hudāy te ‘ālā*, and *bāreke ‘llāh*. Religious ideas are also expressed using Arabic and Persian terms widely recognized within the society, such *günah* (sin), *itikāt* (faith), *riyazet* (spiritual discipline), *nefis* (self), and *haram* (forbidden [by Islamic law]).

The Eastern Turki words identified in the text (*çeketkü* ‘grasshopper,’ *alvañ* ‘tax,’ *cık* ‘a lot, much,’ *dada* ‘father,’ *tögül* ‘not,’ *aka* ‘brother/sister,’ *yaraşa* ‘suitable, worthy,’ *tos-* ‘to close,’ *ötne* ‘debt,’ *olda-* ‘to mend, to repair’) were analyzed in terms of their historical progression from Old Uyghur Turkish to contemporary Uyghur Turkish. It has been observed that these words are used in Eastern Turki with phonetic changes, and that these sound changes are attributed to the influence of East Turkestan dialects.

Endnotes

- 1 The main causes of this decline of this influence were the entry of the British and Russians into the region through trade agreements, as well as the oppressive policies of China. For detailed accounts of British and Russian activities in the region, see Morris (1977) and Vernadsky (1936).
- 2 For detailed information on the Swedish Mission (Svenska Missionsförbundet), see Erbay (2023b).
- 3 For detailed information on the printing press (Swedish Mission Press) established by the Swedish Mission, see Süleyman (2013).
- 4 While the written language used in the East Turkestan region from the late 19th century to the mid-20th century as part of the Chagatai orthographic tradition was referred to by various names, the term ‘Eastern Turki’ has been adopted in this study. For further information on the term Eastern Turki, see Erbay (2023c: 4).
- 5 These works can be examined in two ways: first, through the acquisition (including the purchase) of linguistic material collected by travelers and missionaries in the region; and second, through the transcription of these materials by Eastern Turki literates, often in collaboration with the missionaries themselves.
- 6 For narratives written in Eastern Turki and previously published in scholarly form, see: ‘*Hasannıñ Öyi*’ and ‘*Bülbülñ Hıkāyesi*’ (Erbay 2023b); ‘*Şahrā-yı Kebürde Azıkkān İki Bırtoğkannıñ Hıkāyesi*’ (Erbay, 2024).
- 7 <http://www.jarringcollection.se> (accessed 01.10.2023).
- 8 Demir (2014) documented the word *çekirge* in its various forms across historical Turkic dialects (*sekirge/sekirtge* > *çekirge*). However, his study did not consider the Mongolian terms *çiki-* [*çihēh*] [to eat to excess, overeat], *çikiçe-* [*çihēh*] [to be gathered or clenched], *çikigür* [*çihūr*] [greedy, gluttonous], and *çikilçe-* [*çihēh*] [to swarm, flock] (Lessing, 2003: 290–291).
- 9 For attestations, see: *çäkürgä* / *çekürgä* / *çökürgä* / *çäkürtgä* / *çäkürtgä* / *çökürtgä* / *çäkürtigä* (Boeschoten, 2023).
- 10 In particular, Chagatai Turki utilized numerous terms for “grasshopper,” including *çiyürtke*, *civirtke*, *cörtge*, *cöyürtge*, *cöyürtke*, *cörtge*, *cöyürtke*, *çavurtgä*, *çekürge*, *çevürtke*, *çikürtgey*, and *çavurıtқан*. The form *şağırtқа*, which is mentioned in Şeyh Süleyman Efendi’s (1882) dictionary, is of particular note.

¹¹ For further information see: *alba[n]* ‘tax’ (Buell, 2003: 103; Lessing, 2003: 45).

¹² For the word *çık* in Old Turki texts, see: *çiq* (< Chinese *ch’i* < *tš’iäk*) meaning ‘(Foot) measure of length’ (Gabain, 1950: 307).

¹³ For more information on the word “not” see: (Özmen, 2012).

¹⁴ For the word ‘not’ used as an Oghuz element in Kipchak group Turki dialects, see Omuralieva (2022).

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The author has adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors’ contributions: The article is authored solely by one individual.

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal verilere dayanan özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce yayınlanmamış ve başka bir yerde yayınlanmak üzere sunulmamıştır. Yazar, araştırma süreci boyunca etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkıları: Makale tek bir kişi tarafından yazılmıştır.

Etik kurul onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Maddi destek: Bu araştırma için herhangi bir mali destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

References

- Aksaamai, O. (2022). Kıpçak grubu lehçelerinde (Kırgız, Kazak, Tatar ve Başkurt Türkçesinde) ‘değil’ kelimesinin kullanımı üzerine. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*. 74, 51-68. doi:10.32925/tday.2022.85
- Atalay, B. (1945). *Ettuhfet-üz-zekiyye fil-lügat-it-Türkiyye*. Türk Dil Kurumu.
- Berbercan, M. T. (2011). *Çağatayca Gülistan tercümesi (gramer-metin-dizin)* [Yayınlanmamış doktora tezi] İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berbercan, M. T. (2017). Two scholars from the Swedish Turcology: Gustaf Raquette & Gunnar Jarring. *International Journal of Uyghur Studies*, 10, 42-54.
- Boeschoten, H. (2023). *A Dictionary of early middle Turkic*. Brill.
- Buell, P. D. (2003). *Historical dictionary of the Mongol world empire*. The Scarecrow Press.
- Caferoğlu, A. (1968). *Eski Uyğur Türkçesi sözlüğü*. Edebiyat Fakültesi Basımevi.
- Courteille, P. de (1870). *Dictionnaire Turc Oriental*. A L’imprimerie Impériale.
- CT *Cırıqlamaydurgan tıllā* (1913). Swedish Mission Press.
- Demir, İ. (2014). Çekirge kelimesi üzerine. *Dil Araştırmaları*, 14, 189-200.
- Drevnetyurkskiy slovar*’ (1969). Nauka.
- Erbay, F. (2023a). A Treatise on commerce written in Eastern Turki: Risâle-i sevdâgerçilik. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 63 (2), 435-447. doi: 10.26650/TUDED2023-1280703
- Erbay, F. (2023b). Two stories written in Eastern Turki as part of the Swedish missionary work (Svenska Missionsförbundet) in East Turkistan. *Acta Orientalia Hung*, 76 (3), 469–486. doi: 10.1556/062.2023.00331
- Erbay, F. (2023c). *Doğu Türkçesiyle yazılmış Tahir ile Zühre hikâyesi*. Paradigma.

- Erbay, F. (2024). Hristiyanlık inancına ait bir Doğu Türkçesi metni: Şahrā-yı kebîrde azıkkān iki birtogkannıñ hikāyesi. *UBAK 20th International Scientific Research Congress- Full Text Book* (29-30 July 2024), 88-95, Asos.
- Ercilasun, A. B. – Akkoyunlu, Ziyat (2014). *Kâşgarlı Mahmud- Dîvânı Lugâti t-Türk giriş-metin-çeviri-notlar-dizin*. Türk Dil Kurumu.
- Gabain, A. Von (1945). *Çaştani Bey hikâyesi*. (Çev. S. Himran) Bûrhaneddin Erenler Basımevi.
- Gabain, A. Von (1950). *Alttürkische grammatik- mit bibliographie, lesestücken und wörterverzeichnis, auch neutürkisch*. Otto Harrassowitz.
- Hayward, G. W. (1869-1870). Journey from Leh to Yarkand and Kashgar, and exploration of the sources of the Yarkand river, *Proceedings of the Royal Geographical Society of London*, 14 (1), 41-74.
- Jarring, G. (1964). *An Eastern Turki-English dictionary*. Lund.
- Johanson, L. (2003). Old Uyghur, Eastern Turki, Modern Uyghur, *Orientalia Suecana*, LI-LII, 257-266.
- Katanov, N. F. (1976). *Volkskundliche texte aus Ost-Türkistan* (Ed. K. H. Menges.) Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik.
- Kollontai, P. (2015). Storytelling in religious education. *The Contested Role of Education in Conflict and Fragility* (Eds. Z. Gross-L. Davies). Rotterdam: The World Council of Comparative Education Societies. 217-233.
- LÇ Şeyh Süleyman Efendi-yi Buhari (1882). *Lugât-ı Çağatay ve Türki-yi 'Osmānī*. İstanbul.
- Lessing, F. D. (2003). *Moğolca-Türkçe sözlük*. (Çev. G. Karaağaç) Türk Dil Kurumu.
- Maimaitiaili, N. (2019). *Çağdaş Uygurcanın ağızları ve söz varlığı* [Yayımlanmamış doktora tezi] İstanbul Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Morris, L. P. (1977). British secret missions in Turkestan 1918-19. *Journal of Contemporary History*, 12, 363-379.
- Nadzhip, E. N. (1971). *Modern Uigur*. Nauka Oublishing House.
- Necipoviç Necip, E. (1995). *Yeni Uygur Türkçesi sözlüğü*. (Çev. İ. Kurban) Türk Dil Kurumu.
- Özmen, M. (2012). Türkçede değil kelimesi ve kullanımları. *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, 29, 189-44.
- Radloff, W. (1960). *Versuch eines wörterbuches der Türk-Dialecte*, I-IV, Mouton&Co.
- Shaw, R. B. (1869-1870). A Visit to Yarkand and Kashgar. *Proceedings of the Royal Geographical Society of London*, 14 (2), 124-137.
- Starostin, S.- Dybo, A.- Mudrak, O. (2003). *The etymological dictionary of the Altaic languages*. Brill.
- Sülayman, E. (2013). A Study on 'Kashgar Prints': 'Eastern Turki' printed materials published by the Swedish Mission Press in Kashgar (1892-1938). *International Journal of Uyghur Studies*, 1 (1), 75-108.
- Talun İnce, A. (2011). Yazınsal çeviride biçem aktarımı sorunu, *Folklor/Edebiyat*, 17 (66), 105-120.
- Tuzgen, M. A. (1989). *Türkçe-Uygurçe lugat*. Milletler Neşriyatı.
- UTIL *Uygur tilinin izahlık lugatı* (1990-1998). 6 cilt. Pekin: Millerler Neşriyatı.
- Vernadsky, G. (1936). Notes on the history of the Uigurs in the late middle ages. *Journal of the American Oriental Society*, 56 (4): 453-461.
- Wei C. (1989). An Introduction to the Modern Uyghur literary language and its dialects. *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes*, 79, 235-249.
- <http://www.jarringcollection.se> (Erişim tarihi 10.01.2023).

EK:

Çeviriyazı Metni

[1] ¹ Cırıñlamaydurğan Tıllā

² Kāşğar şehride basıldı

[2] ¹ Cırıñlamaydurğan Tıllā

² Bir vaktde el-Cezîre değen vilâyetde pâdişâh alvañ salıp her ³ kişidin bir miqdâr pul almaqçı bolup aq kâğızğa pitülgen hañlar ⁴ çıkardı. Halk pulnı vaktide bermegen üçün cerimânesini evvelki ⁵ pulğa koşup cıkrañ kılıp ikinçi mertebede kök kâğızğa pitülgen ⁶ hañlar çıkardı. Munıñ bilen hem pat tügetmegen üçün üçünçi ⁷ mertebe her kişi derhâl bermese zindāñga salınur dep kıızıl kâğızğa ⁸ pitülgen hañlar çıkardı.

⁹ Ol zamānda bir şehрге yaqın kiçikkine bir öyde oluruğluq ¹⁰ ‘Abdu’llāh değen bir kişi bar edi. Ol ot-yaş tarıp çıqğan huşulını ¹¹ bāzārga alıp barıp satıp şunıñ bilen tirigçilik kılur edi. ¹² Bî-çäre ‘Abdu’llāhñın eki oğlu yaş vaktide vefāt bolğan ve özi ¹³ qarığan üçün ot-yaş tarımaq müşkil edi. Tapışı bolmağandın ¹⁴ kin öz qarzını bermek hem müşkil edi ve alvañ dek artuq çıkım- ¹⁵ larnı bermek nihāyet ziyāde ağır iş edi. Bir küni beg ‘Abdu’llāhğa ¹⁶ aq kâğızğa pitülgen bir hañ berdi ol hañda üç yarım tıllā ¹⁷ bersün dep pitülgen edi. Anı alıp okup körüp beredurğan vakti ¹⁸ üçün eken ot-yaş yañşı bolsa satıp berür-men dep hayāl ¹⁹ kılıp hıç ansıramay hañnı bir yerde koydı. Ammā bu yıl bî-çäre ²⁰ ikbālî kaçқан ‘Abdu’llāhñın bahtige yaraşa yağın az boldı anıñ ²¹ üçün ot-yaşlar oñşamadı. Anıñ üstige ğazab-ı İllāhñın numū- ²² nesi bolğan çeketküler kara bulut dek künniñ nūrını tosıp [3] ¹ kelip ot-yaşlarnı yep harāb kıldı. Çeketkülerdin kalğan ² ot-yaş satmaq töğül yegeli hem yetmedi. Şu künlerde beg aña kök ³ kâğızğa pitülgen yana bir hañ berdi. Anı okup körüp pul beredur- ⁴ ğan vakt yaqın bolğan sebebdin endişege tüşti. Hem-sāyesidin ⁵ ötnе alıp berey dese anıñ hem zirā’atlarını çeketkü yep-dür ve özi ⁶ kem-bağıl bolup kalğan üçün qarz sorağalı bolmadı. Ėmdi neme ⁷ kılışını bilmey hayrān bolup turğan vaktide öyni oldamak ⁸ lāzım boldı. Tamnıñ ba’zı yerlerini tüşürgende arka tamdın bir ⁹ tüşük çıktı. Qaylasa tüşükniñ içide bir sıfāl qaça tura- ¹⁰ dur. Anı alıp aldırıp neme bar eken dep tüküp baksa ağızı ¹¹ azğına lata andın kin ança munça hañ pitülgen bir köhne kâğız ¹² ve anıñ astıda kararıp kalğan tıllāğa oñşa bir pul çıktı. Anı ¹³ alıp sürüp edi altun dek parqıradı teñlikdin başı ılangan ¹⁴ kem-bağıl ‘Abdu’llāh munıñğa tola hoş bolup ėmdi kaçan sorap ¹⁵ kelse berür-men dep qolıdaki ötnes tıllāğa işandı. Hıç ¹⁶ nersedin pervāyı yok boldı. Kişidin pul hem ötnе almay bölek yol ¹⁷ bilen hem pul rāstlamay tamakusını tartıp tinç yattı. Bir kün ¹⁸ beg keldi bu beg anıñ dōstı bolğan üçün hāl aħvāl sordı ¹⁹ kıızıl kâğıznıñ çıkadurğan vakti hem yaqın edi. Bir dem gepleşip ²⁰ olтурğandın kin ‘Abdu’llāh tıllā tapıp alğanını aytıp mına ėmdi ²¹ ārām alıp tinç uñlay-men dedi. Beg munı anıñ tıllānı alıp ²² kel men körey dedi. Alıp kelgende beg tıllānı taşka urup ²³ bakıp qolıga alıp sınçılap qaylap ey dōstum bu tıllā cırıñla- ²⁴ maydur eken dedi. ‘Abdu’llāhñın açığı keldi. Bu maña dadamdın [4] ¹ kalğan ėmes mü neme işka sen yañşı ėmes dēr-sen dedi. Beg ² yana qolıga alıp obdan qaylap ayttı tıllānıñ içide yañşısı ³ hem bar yamanı hem bar sen haraqlagende kişi almas dedi. ‘Abdu’llāhñın ⁴ açığı teñ ziyāde boldı. Sen neme işka dadalarımğa düşnām ⁵ kılur-sen oylap bak dadalarım yañşı bilen yamanı bilmes mü ⁶ dedi. Beg yumşaq söz birle ayttı ey aka

dadalarının işini ⁷ men bilmey-men lîkin bir işni bile-men ki bu tıllā cırıqlamaydurgan ⁸ hem ötmeydür. Men saña munı aytmısam seniñ yalğan döstün ⁹ bolur-men. ‘Abdu’llāhnıñ açığı ziyāde bolğan üçün söz hem ¹⁰ kılmadı. Andın beg kopup hoşlaşıp kitti.

¹¹ ‘Abdu’llāhnıñ könlige gümān tüşti ve endişe kılıp ol ¹² kēce ārāmıda uhlalaymadı ammā cırıqlamamdur dēp özi körüp ¹³ sinap bakmadı. Ol könlide dadalarıñ neme işka āvāre bolup ¹⁴ ötmeydurgan nemeni kömüp koyadur meniñ hıç qorqadurgan yerim ¹⁵ yok dēp hayāl kılur edi. Bu hayāl bilen özige tesellî berip ¹⁶ ārām taptı ve evvelkî dēk hıç neme bilen kārı bolmadı. Bir künni ¹⁷ kızıl kâğız keldi. Munı körüp pul beredurgan vaktıni yād kılıp ¹⁸ qorqup kitti. Nā-çār tıllānı alıp hem-yānga salıp ordağa bardı. ¹⁹ Nevbeti kelgende kızıl kâğız bilen tıllānı hazineçiniñ kolığa berdi. ²⁰ Hazineçi tıllānı kolığa alıp begke oħşa urup çürüp körüp ²¹ taşka urup baqtı. Āvāzı yahşı çıkmagan üçün kolığa alıp ²² şāndūkğa salmay ‘Abdu’llāhnıñ özige yandurup berdi. Ey birāder ²³ bu tıllā ötmeydür bölekni bergil dēdi. Bî-çāre ‘Abdu’llāhnıñ qor- ²⁴ kuncıdın rengi rüyı bozuldı. Miñ meşakkat bilen mende bölek [5] ¹ tıllā yok dēdi. Hazineçi cevāb berip ayttı ey ādem öziñ ² bilür-sen ki bu pādīşāhnıñ hükmi-dür anı tutmasañ seni zindānga ³ saladur. Pādīşāh iltifāt kılıp üç kün mühlet berdi. Barıp ⁴ rāstlap kel dēdi. ‘Abdu’llāh ayttı takşır üç künniñ içide ⁵ tört tıllānı ne yerdin tapa-men bu kaçça bolsa şunçağa hisāblap ⁶ alğıl şāf altun bolmasa hem arasıda rāstı bar-dur. Hazineçi ⁷ cevāb berip ayttı içide azrak şāf altun barlıkı rāst-dur ⁸ lîkin mıs aralaşkan-dur. Hālîş bolmay aralaş bolğan nerseni ⁹ munda almaydur. Pādīşāhnıñ hazinesige salgalı şāf altun kerek ¹⁰ saña üç kün mühlet bergen-dür barıp öziñ cāylap kel dēdi ¹¹ ‘Abdu’llāh kitti. Bu toğrada hıç ğam kılmadı. ‘Aybnı hem özige almadı ¹² üç kün hem toşı dēk ötüp kitti. Üç künden kin mîr-şebler ¹³ zindānga salmak üçün anı alğalı kelgende hüşığa kelip yalguz ¹⁴ bir ağız gep kıldı bu işlerniñ hemmesi maña özüm din boldı ¹⁵ neme işka men anı diğkat kılıp körüp taşka urup bakmadım.

¹⁶ Kışadın Hışse

¹⁷ Allāh te‘ālā insānnı üç tarıka bilen özige kışkıradur. Biz ¹⁸ kıyāmet küni şeksiz anıñ aldığa bara-miz. Hudānıñ birinci ¹⁹ kışkırganı evvel inşāf vāsıtası birle özige kışkıradur ya‘nī Hudā ²⁰ her ādemniñ könlide inşāf (vücūdān) dēgen bir nerse hālk kılıp- ²¹ dur. Bu inşāf nefis bilen şeytānnıñ hilāfıda bolup ādemni ²² Hudā tarafıge kışkıradur. Meşelen sen bir yaman işni kılsañ seniñ [6] ¹ könlünde bir nerse neme işka bu yaramas işni kıldıñ mundağ ² iş bolmaydur dēp melāmet kılğan dēk bolup könlüñni ³ bî-ārām kıladur eger yahşı bir iş kılsañ yana könlünde ⁴ bir nerse bu yahşı-dur bāreka’llāh dēgen dēk bolup könlüñge ⁵ hoşluk keltüre-dür. Mına bu Hudā tarafıge başlaydurgan inşāf- ⁶ dur. Bu inşāfnıñ kışkıırışı aq kâğızğa pitülüp kelgen hatge ⁷ oħşaydur.

⁸ Kin Hudānıñ emri pitülüp keldi. Ol Tevrāt ve İncil-dür. ⁹ Bu kitāblar tañı rüşenrek kılıp insān ölgendin kin tirilmek- ¹⁰ niñ barlıkını ve kıyāmet küni hüküm boladurganını yahşı ve yaman ¹¹ ¹² kişiler her kıysı öz ‘amelleriniñ cezalarını köredurganını bildir- ¹³ edür. Bu kök kâğızğa pitülüp kelgen hatge oħşaydur. Ėmdi ¹⁴ ahırkı kışkıırış kaldı. Ol ölüm-dür. Kaçan ki ecel yağanı ¹⁵ tutsa ol saña hıç fırsat bermey-dür ve kaçkalı hem koymaydur. Bu ¹⁶ kızıl kâğızğa pitülüp kelgen hatge oħşaydur.

¹⁷ Ey birâder fikr kılğıl evvelkı kıçkırguçı keldi aña ança ¹⁸ kulağ salmadıñ ikinçisi hem keldi anı kördün endişe kıldın ¹⁹ İkin çoluñda ata babalarınñ ıalğan bir tıllâ bar. Aña işanur- ²⁰ sen hayâl kıılır-sen ki şâf altun-dur her yerge barsam ve her kim- ²¹ ge bersem öte-dür. Ammâ özün yahşı kaylap taşka urup sinap ²² bakmay-sen şâf altun mu bilmey-sen parkırağanığa kül bolur-sen. ²³ Bilgil ki her bir parkıraydurğan nerse altun emes. Bu toğrada ²⁴ sen neme ata babalarınğa i'timâd kıılır-sen aytur-sen ki ata babam neme ²⁵ işka ötmes nemeni saklap-dur. Bu ğalağ bir fikr-dür. Sen özün [7] ¹ yahşı körüp cırıñlatıp bağığ bolmasa kin 'Abdu'llâh dek ² tutulğanda özünñin bölek kişige melâmet kıılmas-sen.

³ 'İbâdetleriñge ya'nî oquğan namâzlarıñğa tutқан rüzeleriñğa ⁴ kılğan hayr-sehâvetleriñğa kaylağığ hâliş Hudâ için kıldın ⁵ mu yâ riyâ için mü. Şâf köñül bilen Hudâ için kılğan ⁶ bolsañ tara tıllâğa oğşa boladur. Eger riyâ için halknıñ ⁷ aldıda özünñi dîn-dâr ve taqvâyî körsetmek için kılğan bolsañ ⁸ aña ğalduğuş aralaşқан-dur. Bilür-sen ki aralaş tıllâ maqbûl ⁹ emes-dür.

¹⁰ Çoluñğa tesbîh tutup Hudây te'âlânıñ muqaddes ismlerini ¹¹ aytıp yâd kılğanda köñlünge dünyânıñ fikri tüşmedi mü ¹² nefsiñge riyâzet tartdurmak ve munıñ birle özünñi Hudâğa yakın ¹³ kılmak için rûze tutkanda ağızıñdın harâm ve nâ-meşrû' sözler ¹⁴ çıkmadı mu. Kişige âzâr bermediñ mü kişige hıyânet kılmadıñ mu ¹⁵ 'ibâdet niyeti bilen her bir kılğan 'amelleriñge diğkat kıılıp bağığ ¹⁶ hâliş mu-dur. Şundağ i'tikâdıñı hem tahkîklep kaylağığ. Şâyed ¹⁷ Hudânıñ 'inâyeti bilen haqîkatge vâkıf bolur-sen. Ata babalarım ¹⁸ mundağ kılğan êken dep taqlîd kıılıp 'ömrünñi zâyî' kıılıp ¹⁹ fırsatnı ötkermegil çünkü insânıñ hemmedin zarûr işi dîn işi- ²⁰ dür. Her birimizge âhırkı kıçkıırışı yakın-dur. Sen Hudây te'âlâ- ²¹ nıñ aldığa barganda hâliş bolmağan günâh bilen aralaş 'ibâdetler ²² birle barsañ vây seniñ hâliñğa çünkü pâdişâhnıñ hazînesige ²³ şâf bolmağan tıllâ kabûl kılınmağan dek günâh aralaş 'ibâdetler [8] ¹ kabûl kılınmas. Ol vağt ziyân-kârlarıñ ziyân-kârı bolur-sen. Andâ ² peşimân fayda bermes. Pâdişâh-ı Haqîkîniñ aldıda şermende bolup ³ ebedî cehennemde çalır-sen. Zinhâr ey birâder bu işler için fırsatnı ⁴ ötkermegil. 'Älemde fırsatdın kıymet nerse yok-dur.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Hayati Baki ve Octavio Paz'da Yaratıcı Yalnızlık

Creative Solitude in Hayati Baki and Octavio Paz

Türkân Yeşilyurt*

Öz

Bu yazıda Hayati Baki'nin “ev: yalnızlık senfonisi” ile Octavio Paz'ın “Toz Bulutu Sözcükler” başlıklı şiirleri yaratıcı yalnızlık bağlamında irdelenerek karşılaştırılmaya çalışılmıştır. Baki'nin ve Paz'ın şiirlerinin ortak paydası ev ve yalnızlıktır. Octavio Paz'ın “Toz Bulutu Sözcükler” ve Hayati Baki'nin “ev: yalnızlık senfonisi” adlı şiirlerinin ortak izleği yalnızlıktır. Onlar yalnızlıklarını şiirlerini meydana getirmek için bir güce dönüştürürler. Bu nedenle her iki şairin yalnızlığı da yaratıcı yalnızlıktır. Yalnızlığın yaşandığı yer evdir. Theodor Reik'e göre evin bilinçdışı anlamı “rahim”dir. Başka bir deyişle ev, kadını işaret eder. Ne var ki Otto Rank, zaman içerisinde ev simgesinin koruyucu kadından yaratıcı egoya dönüştüğünü belirtir. Hayati Baki'nin şiirinin biçimi simetrik, Octavio Paz'ın şiirinin biçimi hareketlidir. Yer, iki şiirde de evdir. Bu ev şiirin ortaya çıktığı yerdir. Ne var ki Baki'de şair, Paz'da şiir, öne çıkar. Paz'da pencere dışarıya kapalıyken, Baki'de açıktır. Açık olan davetkârdır. Paz'ın şiirinde yalnızlık sezdirilirken, Baki'nin şiirinde altı çizilerek belirginleştirilir. Her iki şairde de içsel yalnızlık söz konusudur. Paz yalnızlık bağlamında şiir oluşum

Geliş tarihi (Received): 18-12-2024 Kabul tarihi (Accepted): 10-07-2025

* Doç.Dr. Sinop Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölüm-. Sinop-Türkiye/ Assoc. Prof. Dr. Sinop University Faculty of Science and Letters, Department of Turkish Language and Literature. turkanyes@gmail.com. ORCID ID: 0000-0003-3138-1339

sürecini dile getirirken, Baki şiir yazmak için yalnızlığın gerekliliğine ve önemine dikkat çeker. Paz'ın şiirinde yalnızlıkta kadının rolü yokken, Baki'nin şiirinde kadının önemli bir rolü vardır. Şiirde farklılıkların yanı sıra ortaklıklar bulunmaktadır: Şiirlerin ortak sözcükleri ev, pencere, rüzgâr ve tozudur. Her iki şiirde de evde şairden başka kimseye rastlanmaz. Ev yaratıcı egoyu temsil eder. Evin dört yanını saran yalnızlık Baki'ye de, Paz'a da düş olanağı sunarak onları şiire götürür.

Anahtar sözcükler: *ev, Hayati Baki, Octavio Paz, yaratıcı ego, yaratıcı yalnızlık*

Abstract

In this article, Hayati Baki's "home: symphony of loneliness" and Octavio Paz's "Dust Cloud of Words" are analyzed and compared in the context of creative loneliness. The common denominator of Baki's and Paz's poems is home and loneliness. The common theme of Octavio Paz's "Dust Cloud of Words" and Hayati Baki's "home: symphony of loneliness" is loneliness. They transform their loneliness into a force to create their poems. Therefore, the loneliness of both poets is creative loneliness. Home is where loneliness is experienced. According to Theodor Reik, the unconscious meaning of home is "womb". In other words, the house signifies woman. However, Otto Rank states that over time the symbol of the house transforms from the protective woman to the creative ego. The form of Hayati Baki's poem is symmetrical, while Octavio Paz's poem is mobile. The place is the house in both poems. This house is the place where poetry emerges. However, the poet in Baki and the poem in Paz come to the fore. While in Paz the window is closed to the outside, in Baki it is open. The open one is inviting. While loneliness is intuited in Paz's poetry, in Baki's it is underlined and made explicit. Both poets have an inner loneliness. While Paz expresses the process of poetry formation in the context of solitude, Baki draws attention to the necessity and importance of solitude for writing poetry. While women play no role in loneliness in Paz's poetry, they play an important role in Baki's poetry. There are commonalities as well as differences in the poems: The common words of the poems are house, window, wind and dust. In both poems, there is no one in the house except the poet. The house represents the creative ego. The loneliness that surrounds the house offers both Baki and Paz the possibility of dreaming and leads them to poetry.

Keywords: *home, Hayati Baki, Octavio Paz, creative ego, creative solitude*

Extended summary

In this article, Hayati Baki's "home: symphony of loneliness" and Octavio Paz's "Dust Cloud of Words" are analyzed and compared in the context of creative loneliness. Baki's and Paz's poems rise on the common ground of home and solitude. Home and loneliness offer poets the opportunity to dream and lead them to write poetry.

Hayati Baki was born on August 17, 1949 in Tonya/Trabzon. After completing primary, secondary and high school in Tonya and Vakfikebir, he graduated from Ankara University, Faculty of Language and History Geography, Department of Turkish Language and Literature. He teaches Turkish Language as an instructor in various faculties of Ankara University. Baki publishes po-

ems, essays and interviews in many journals, including *Ankara Sanat Rehberi*, *Bireylikler*, *Edebiyat Nöbeti*, *Hayâl*, *İzlek*, *Kıyı*, *Kum*, *Kurgan*, *Kül*, *Ötügen*, *Promete*, *Sinope*, *Şiir Odası*, *Tonya Serenderi*, *Türk Dili* and *Türk Edebiyatı*. The poet's poetry books are listed as follows: *Sonrasız Dönüş Yalnızlığı* [*The Loneliness of Return Without Return*] (Promete Publications, 1992; Meda-Book, 2021); *Usulca ve Yeğnik* (Ekin Publications, 1996); *Harfler Kitabı* [*The Book of Letters*] (Ekin Publications, 2004) and *Patetik Senfoni* [*Pathetic Symphony*] (Artshop, 2020).

Octavio Paz was born in Mexico City in 1914. He is one of the most prominent poets not only in Mexico but also in Latin America and Europe. He joined the Republican side in the Spanish Civil War in 1937. Upon his return, he began publishing the magazine *Taller* in Mexico City. Due to his diplomatic duties, he lived in many countries. He resigned from his post as Mexican ambassador to India in 1968 due to the Mexican government's massacre of students. Paz taught at Cambridge University in 1970. Returning to Mexico in 1971, the poet began publishing *Plural*, an art, literature, criticism, and politics magazine that resonated in Latin American cultural life. Meanwhile, he translated many world poets into Spanish. Due to government pressure, Paz withdrew from *Plural* and, together with his friends on the editorial board, launched the magazine *Vuelta*. He later edited *Revista Vuelta*, the successor to this magazine. He passed away in Mexico City in 1998. His poetry books include *Luna Silvestre* (1933) [*Wild Moon*], *Bajo tu Clara y Otras Poemas sobre España* (1937) [*Under Your Clara and Other Poems about Spain*], *Raíz de Hombre* (1937), *Entre la Piedra y la Flor* (1941) [*Between Stone and Flower*], *A I Orilla del Mundo* (1942) [*At the Edge of the World*], *Libertad bajo Palabra* (1949) [*Parole*], *Aguila o Sol?* (1951), *Seminna Para un Himno* (1956) [*Seminna for a Hymn*], *Piedra de Sol* (1957) [*Sun Stone*], *La Estacion Violenta* (1958) [*Violent Station*], *Salamandra* (1962), *Viento Ladera Este Entero* (1965) [*Full Wind*], *Blanco* (1967) [*White*], *Discos Visuales* (1968) [*Visual Discs*], (1969) [*East Slope*], *La Centena* (1969) [*One Hundred*], *Topoemas* (1971), *Renga* (1971), *Passado en Claro* (1975) [*Past in Claro*], *Vuelta* (1976) [*Return*] are included.

Wherever there are human beings, there is loneliness. Loneliness is still not included in the basic emotions of disgust, sadness, happiness, fear, anger and bewilderment. In other words, it is a neglected emotion. It would be more accurate to consider loneliness not as a single emotional state but as a mixture of different emotions ranging from resentment, anger and sadness to shame, jealousy and self-pity. Loneliness is not simple and monotonous; it is a state of many contrasts, many facets, many layers.

The common theme of Octavio Paz's "Dust Cloud of Words" and Hayati Baki's "home: symphony of loneliness" is loneliness. They transform their loneliness into a force to create their poems. For this reason, the loneliness of both poets is creative loneliness. The poet needs loneliness to break free from the bonds of everyday and ordinary life. He can only reach the endless horizons of meaning through poems born from the traces of an exuberant and ardent loneliness.

Home is where loneliness is experienced. According to Theodor Reik, the unconscious meaning of home is "womb". In other words, the house signifies woman. However, Otto Rank states that over time, the symbol of home transforms from the protective woman to the creative ego. In this respect, solitude is necessary for a high concentration. It is in this concentration that the poet reaches poetry.

The title of Octavio Paz's poem "Dust Cloud of Words" reveals the connection between words and poetry. Hayati Baki's poem "home: symphony of loneliness" in his book *Pathetic Symphony* recalls Piyotr Ilyich Tchaikovsky's Symphony: "B minor", No. 6, Op.74. The former refers to the material of the poem, the latter to its rhythm.

The form of Hayati Baki's poem is symmetrical, while Octavio Paz's poem is mobile. The place is the house in both poems. This house is the place where poetry emerges. However, the poet in Baki and the poem in Paz come to the fore. While in Paz the window is closed to the outside, in Baki it is open. The open one is inviting. While loneliness is intuited in Paz's poetry, in Baki's it is underlined and made explicit. Both poets have an inner loneliness. While Paz expresses the process of poetry formation in the context of solitude, Baki draws attention to the necessity and importance of solitude for writing poetry. While women play no role in loneliness in Paz's poetry, they play an important role in Baki's poetry.

There are commonalities as well as differences in the poems: The common words of the poems are house, window, wind and dust. In both poems, there is no one in the house except the poet. The house represents the creative ego. The loneliness surrounding the house, on the other hand, offers both Baki and Paz the possibility of dreaming and leads them to poetry.

Giriş

Hayati Baki'nin şiirlerinde işlediği temel izleklerinden biri yalnızlıktır. Octavio Paz'ın yapıtlarında da yalnızlık konusu önemli bir yer tutar. Baki de Paz'ın *Yalnızlık Dolambacı* adlı yapıtında köklerindeki yalnızlığa gittiğini ifade eder (2015: 153). Bozkurt Güvenç ise yazarın bu yapıtında "İnsan yalnızlığının evrensel gizini" araştırdığını belirtir (1990: XII).

Bu çalışmanın odağı Hayati Baki'nin "ev: yalnızlık senfonisi" ile Octavio Paz'ın "Toz Bulutu Sözcükler" başlıklı şiirlerinin "yaratıcı yalnızlık" bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmesidir. Yaratıcı kişi üzerine çalışan psikanalistlerden Otto Rank'a göre sanat yapıtı sanatçı ile algılayan kişiler arasında ruhsal birlik hâlini öngörür. Böylece sanatçı, sanat yapıtı aracılığıyla diğer insanlara ulaşır:

Psikolojik meseleyi estetik etkisinin gücü üzerinden tek taraflı incelemekten ve böylece sanatçıdaki asli ifade dürtüsünü ihmal etmekten kaçınmak zorundayız. Burada her iki vecheyi aynı anda sunarak açıklamamız gereken dualizm, sanatçının psikolojisinde tezahür eden dinamik ifade ile alımlayıcının psikolojisinde tezahür eden estetik haz düalizmidir. (2022: 96)

Makalede de "ev: yalnızlık senfonisi" ve "Toz Bulutu Sözcükler" şiirleri üzerinden şairlerin psikolojilerinde ortaya çıkan dinamik ve bunu alımlama deneyimi sunulmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda şiirlerin izleksel dokusunda yer alan "yaratıcı ego", "yaratıcı yalnızlık" ve "ev" kavramları sanatçılara dönük psikanalitik yaklaşım ışığında yorumlanmıştır. Ancak daha önce Otto Rank'ın eleştirdiği ve geliştirdiği Sigmund Freud'un yaratıcı kişi ile ilgili düşüncelerine bakmak gerekir.

Freud'un "Yaratıcı Yazarlar ve Gündüz Düşleri" adlı yazısında ortaya koyduğu üzere imgelemisel etkinliğin ilk izlerini çocuklukta bulmak mümkündür: "Yaratıcı yazar oyun oynayan çocuğun yaptığıнын aynısını yapar. Bir yandan keskin bir biçimde gerçeklikten ayrılırken öte

yandan çok ciddiye aldığı -yani büyük ölçekte duyguyla donattığı- bir düşlem dünyası yaratır” (2016: 126). Freud gerçekte vazgeçmenin bir vazgeçme olmadığını onu bir başkasıyla değiş-tirdiğini ifade eder: “Büyüyen çocuk oynamayı bıraktığında hiçbir şeyden değil ama gerçek nesnelerle oyun arasında bağ kurmaktan vazgeçer; oynamak yerine artık düşlemeye başlar. Gökyüzünde kaleler inşa eder ve gündüz-düşleri olarak adlandırılan şeyleri yaratır” (2016: 127). Freud, mutlu kişinin değil, yalnızca doyumsuz kişinin düşlem kurduğunu ileri sürer:

Düşlemlerin güdü güçleri doyurulmamış istekleridir ve her bir düşlem bir istek doyurma, doyurucu olmayan gerçekliğin bir düzeltmesidir. Bu güdüleyici güçler düşlem kuran insanın cinsiyetine, kişiliğine ve koşullarına bağlı olarak farklılık gösterir; ama doğal olarak iki ana gruba ayrılırlar. Bunlar öznenin kişiliğini yüceltmeye hizmet eden hırslı istekler ya da erotik isteklerdir. (2016: 128)

Otto Rank’a göre yaratıcı kişi, kendini yaşadığı toplumdan ayırıp soyutlayarak varlığının özüne, deha kavramındaki üretici dürtüye yoğunlaştırır (2022: 49). Rank, yaratıcı dürtünün Freud’un sandığı gibi cinsellik değil, bireysel iradeye hizmet eden yaşam dürtüsü olduğunu ifade eder. Yaratıcı kişide irade baskın çıkarak içgüdüler üzerinde kontrol uygular. Yaratıcı kişi, ideolojik olarak inşa edilmiş bir ego ile sonuçlanan kendini yeniden yaratma ile işe başlar. Bu ego, yaratıcı irade gücünü kendi kişiliğinden o kişinin ideolojik temsillerine kaydırarak onu nesnelleştirecek konumdadır (2022: 57-59).

Rank’a göre Freud’un sanat hakkında söylediği az şey, şiirsel imgelem ile oyunun ve arzunun tatmin edilmesi kuramının ötesine geçemez. Bu nedenle sanat yapıtının özgül anlamını anlamak için yaratıcı düş gücünün bir açıklamasını ararken, yalnızca arzunun giderilmesi kuramından değil, aynı zamanda nevrotiğin korku sorunundaki ölümsüzlük ideolojisinin olumsuz yanına bakmak gerekir. Sanatçı, kişisel ölümsüzlük sembolizmi için toplumun onayını alarak ölüm korkusunu aşar; oysa nevroitik ölüm korkusunun üstesinden gelemmez. Bu bakımdan nevroitik başarısız bir sanatçıdır. Yüksek bir düş gücüne sahip olan sanatçı ise düş düzleminde aynı anda hem görünüm hem gerçeklik, hem bir parça hem bir bütün olan temel insani düalizmi yaratıcı bir biçimde aşma ve bundan haz alma imkânını bulur (2022: 192-103, 110).

Sanatçı da nevroitik de ortalama insandan daha çok “dünya acısı”nı paylaşır. Ne var ki sanatçı bu acıyı sanat yapıtı içinde eritir:

Sanatçı bu içe dönük dünyayı yalnızca bir koruma olarak değil, bir malzeme olarak da kullanabilir; bu nedenle hiçbir zaman onun tarafından tamamen baskı altına alınmaz, çoğu zaman yeterince derin bir depresyona girse de; yine de kendi kişiliğiyle ona nüfuz edebilir ve sonra onu tekrar kendinden uzaklaştırıp yeniden yaratabilir. Bu dışa atma hem doğum hem de doğurma sürecidir. (2022: 335)

Şerife Çağın’a göre “Âdeta sanatın doğması ve sanatçının var olması için ‘korku’, ‘yalnızlık’, ‘can sıkıntısı’ ve buna imkân tanıyan mekânlara ihtiyaç vardır” (2017: 23). Baki’nin ve Paz’ın şiirlerinde de yer evdir. Gaston Bachelard’a göre “İnsanın yalnız kaldığı ev, oda, tavanarası ona, sonu gelmez bir düşlemenin çerçevesini sunar ve kurulan bu düşü yalnızca şiir, ortaya koyduğu yapıtla bitirebilir” (2014: 46). Başka bir deyişle ev ve yalnızlık düş olanağı sunarak şiirin doğmasına yol açar.

Hayati Baki, 17 Ağustos 1949 tarihinde Tonya/Trabzon’da doğar. İlkokul, ortaokul ve liseyi Tonya ve Vakfıkebir’de tamamlayarak Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fa-

költesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünü bitirir. Ankara Üniversitesi'nin çeşitli fakültelerin- de okutman olarak Türk Dili dersleri verir. Baki, başta *Ankara Sanat Rehberi*, *Bireylikler*, *Edebiyat Nöbeti*, *Hayâl*, *İzlek*, *Kıyı*, *Kum*, *Kurgan*, *Kül*, *Ötüken*, *Promete*, *Sinope*, *Şiir Odası*, *Tonya Serenderi*, *Türk Dili ve Türk Edebiyatı* olmak üzere birçok dergide şiir, deneme ve röportaj yayımlar. Şairin *Sonrasız Dönüş Yalnızlığı* (şiir, Promete Yayınları, 1992; MedaKi- tap, 2021); *Usulca ve Yeğnik* (şiir, Ekin Yayınları, 1996); *Harfler Kitabı* (şiir, Ekin Yayınları, 2004); *Patetik Senfoni* (şiir, Artshop, 2020); *Şair ve Otorite Şiir ve Yanılsama* (deneme, Sute- ni Yayınları, 1996; İkaros Yayınları, 2008); *Şiir ve Hakikat: Şairin Zihin Temrinleri* (deneme, Yazılı Kâğıt Yayınları, 2015); *Tanzimat Edebiyatında Roman ve İnsan* (inceleme, Promete Yayınları, 1993); *Şiirin Kesik Damarları 1: İntihar Eden Şairler Kitabı* (biyografi, Promete Yayınları, 1994; Artshop, 2021) ve *Şiirin Kesik Damarları 2: Öldürülen Şairler Kitabı* (bi- yografi, Promete Yayınları, 1994; Artshop, 2022) adlı kitapları vardır.

Octavio Paz, 1914 yılında doğar. O, yalnız Meksika'nın değil, aynı zamanda Latin Ameri- ka ve Avrupa'nın da sayılı şairlerinden biridir. İç savaştaki İspanya'nın Cumhuriyetçi kesimi- ne 1937'de katılır. Meksika'ya dönünce *Taller* dergisini çıkarmaya başlar. Diplomatik görevi nedeniyle birçok ülkede bulunur. Meksika hükümetinin öğrenci katliamı nedeniyle 1968'de Hindistan Büyükelçiliği görevinden istifa eder. Paz, 1970'de Cambridge Üniversitesi'nde ders verir. Meksika'ya 1971'de dönen şair, Latin Amerika'nın kültürel yaşamında yankılar uyandı- ran sanat, edebiyat, eleştiri, politika dergisi *Plural*'i yayınlamaya başlar. Bu arada birçok dünya şairini İspanyolcaya çevirir. Hükümetin baskısı nedeniyle *Plural*'den çekilen Paz, yazı kuru- lundaki arkadaşlarıyla birlikte *Vuelta* adlı dergiyi çıkarır. Daha sonra bu derginin devamı olan *Revista Vuelta*'yı yönetir. 1998 yılında hayata veda eder. Şiir kitapları arasında *Luna Silvestre* (1933) [*Vahşi Ay*], *Bajo tu Clara y Otras Poemas sobre Espaná* (1937) [*Senin Altında Clara ve İspanya Hakkında Diğer Şiirler*], *Raiz de Hombre* (1937), *Entre la Piedra y la Flor* (1941) [*Taş ve Çiçek Arasında*], *A I Orilla del Mundo* (1942) [*Dünyanın Kıyısında*], *Libertad bajo Palabra* (1949) [*Şartlı Tahlile*], *Aguila o Sol?* (1951) [*Kartal mı Güneş mi?*], *Seminas Para un Himno* (1956) [*Bir Marş için Seminas*], *Piedra de Sol* (1957) [*Güneş Taşı*], *La Estacion Violenta* (1958) [*Şiddet Dolu İstasyon*], *Salamandra* (1962), *Viento Entero* (1965) [*Tam Rüzgâr*], *Blanco* (1967) [*Beyaz*], *Discos Visuales* (1968) [*Görsel Diskler*], *Ladera Este* (1969) [*Doğu Yamacı*], *La Centena* (1969) [*Yüz*], *Topoemas* (1971), *Renga* (1971), *Passado en Claro* (1975) [*Geçmişte Claro'da*], *Vuelta* (1976) [*Dönüş*] yer alır. Deneme-eleştiri kitapları arasında *El Labirento de la Soledad* (1950) [*Yalnızlık Dolambacı*], *El Arco y la Lira* (1956) [*Yay ve Lir*], *Las Peras del Olmo* (1957) [*Elma Ağacındaki Armutlar*], *Cuadrivio* (1965) [*Dörtlül*], *Los Signos en Rotacion* (1965) [*Dönen İşaretler*], *Piertas al Campo* (1966) [*Kır Kapıları*], *Corriente Alterna* (1967) [*Alternatif Akım*], *Claude Levi-Strauss o el Nuevo Festin de Esopo* (1967) [*Claude Levi-Stra- uss veya Esopo'nun Yeni Ziyafeti*], *Marcel Duchamp o el Castillo de la Pureza* (1968) [*Marcel Duchamp veya Saflık Kalesi*], *Conjunciones y Disyunciones* (1969), *Postdata* (1970) [*Not*], *El Mono Gramtico* (1971) [*Gramer Maymunu*], *El Signo y el Garabato* (1973) [*İşaret ve Kara- lama*] *Los Hijos del Limo* (1973) [*Çamurun Çocukları*], *Marcel Duchamp: Aparencia Desun- da* (1978) [*Marcel Duchamp: Desunda Görünümü*], *Xavier Villarrutia en Persona y en Obra* (1978) [*Xavier Villarrutia: Kişiliği ve Eserleri*], *El Obro Filantropico* (1979) [*Hayırseverlik Çalışmaları*], *In Mediaciones* (1979) [*Arabuluculuk*] sayılabilir (Paz, 1984: 9-10).

Octavio Paz, yaşamı söze, imgeye, sese, ritme ve anlama dönüştürürken dil üzerine çalışır. Bilinenin dışına ve ötesine geçmek ve yaratıcılığın öznel deneyimini yaşamak için yalnızlığı yer edinir.

Hayati Baki’de ev

Hayati Baki, *Patetik Senfoni* adlı kitabında yer alan “ev: yalnızlık senfonisi” şiiriyle Piyotr İlyiç Çaykovski’nin Senfoni: “Si minör”, No. 6, Op.74’ünü anımsatır. Çaykovski, bu senfonisini ilk kez 16 Ekim 1893’te Petersburg’da kendi yönetiminde çaldırttıktan yirmi bir gün sonra koleradan ölür (Yener, 1981: 85).

Şiirdeki yer evdir. Çimen Günay-Erkol’a göre; “Mekân, farkında olmadan bırakılan birçok izi bugüne ulaştıran, içinden geçilen zamanlara dair ipuçlarını biriktiren geniş bir albüm gibidir” (2023: 169). Şiirdeki evde de zamanın izleri vardır. Zamanın izleri daha çok yalnızlıkla ilgilidir.

Yalnızlık insana dairdir. İnsan nerede ise yalnızlık oradadır. “ev: yalnızlık senfonisi” şiirinde de şair, evde yalnızdır. Fay Bound Alberti’nin belirttiği gibi yalnızlık, bugün hâlâ temel duygular olarak görülen tiksinti, üzüntü, mutluluk, korku, öfke ve şaşkınlık içinde yer almamaktadır. Yalnızlık ihmal edilmiş hâllerden biridir (2022: 25-26). Alberti, yalnızlığı tek bir duygu durumu olarak değil; içerleme, öfke üzüntüden utanç, kıskançlık, kendi kendine acımaya uzanan farklı duyguların bir karışımı olarak değerlendirir (2022: 23).

Şair âdeta yalnızlığını çoğaltmak için evde beklemektedir. Beklemek bakmak, ötekine bakmak ve bakılmayı beklemek demektir. Türkçede beklemek ve bakmak, umutsuzluk ve mutsuzluk örneğinde olduğu gibi, yalnızca bir harf değişikliğiyle ortaya çıkan ritmi ve prozidisi benzer iki sözcüktür (Göka, 2020: 125). “ev bomboş: burda yalnızlık bekler.” dizesindeki bomboş pekiştirme sözcüğüyle şair, yalnızlığa vurgu yapar. Yalnızlık, sessizlik ile ilişkilidir. Jean Baudrillard, sessizliğin her türlü gürültüden arındırılabilir bir şey olmadığına dikkat çeker (2013: 83). Şiirde de sessizliğe rağmen yalnızlığın yaralı bir geyik gibi iniltisi, karlı akşamın fısıltısı duyulur. Atmosfere güven değil, güvensizlik hâkimdir. Güven ile hem itimat ve emanet hem asayiş ve emniyet kastedilir (Göka, 2020: 184). Güvenli olmayan yer tekinsizdir.

Ev tekinsiz bir yer olarak yabancıla bağlantılıdır. Halim Şafak’a göre Baki’nin şiirlerine bakıldığında ormana yakın, etrafında hayvanların, içinde birçok kitap ve derginin olduğu ev, yalnızlığın yaşandığı ve yabancıla ilişkinin kurulduğu yerdir (2022: 76). Yabancı, insan yaşamayan ıssız yerdir. Burada öpüşme olmayan aşk, yuva olmayan ev söz konusudur. Adriane Blue’ya göre “Öpüşmenin paradigması karşılıklı ilişkilidir, kaynaşma, içine almadır. Mükemmel öpüşmede, arzu bedensel ve duygusal olarak karşılıklıdır” (2015: 47). Bu nedenle öpüşsüz aşk kanatan bir yalnızlıktır:

ev bomboş: burda yalnızlık bekler: / ısıltı ve gölge; sesin gizlendiği / sinip sığındığı kapı arkası. odada / sessizliğinden korkan sessizlik, / burada bekler: boşlukta tutunan körlüğü. ev bomboş: burda yalnızlık bekler: / yaralı bir geyik gibi: inilti / balkon bekler soluk soluğa kuşların: / orman ne yapar?: eşikte biriken / tozlu ışık ne yapar?: çıplak ellerini. ev bomboş: burda yalnızlık bekler: / rüzgâr öylesine tuhaf, kaygısız geçerken / kanayan karlı akşamın fısıltısı, öpüşsüz: / kalır kederden sıırlıklam aşk; / körelir bakmanın bekleyişi, pencere. ev bomboş: burda yalnızlık bekler. (Baki, 2020: 14)

Necati Nesimi, Hayati Baki'nin takma adıdır. Evde şair Hayati Baki yani yalnızlık oturur. İnsan, yalnız doğar; yalnız ölür. Ömrü boyunca da ölümle iç içedir. Sevdiklerinin ölümlerine tanıklık etmek zorunda kalır. Başka bir deyişle yaşamın özünde yalnızlık vardır. Bu öz, sevginin değerini fark ettirir. Erich Fromm'a göre yalnızlığın farkındalığı sevgi arayışına yol açar: "Sevgi, sevdiğimiz şeyin yaşaması, gelişmesi için duyduğumuz etkin ilgidir" (1995: 32). Şair de sevgisini doğa, hayvan ve akrabada görünür kılar. Ne var ki bu durum yalnızlığın eve egemen olduğu gerçeğini değiştirmez. Evde şairin sözüne ve bakışına karşılık verecek kimse yoktur:

burda yalnızlık oturur: kitap tozları. / burda yalnızlık oturur: salıncakta gece. / burda yalnızlık oturur: ince öfke, hüzn. / burda yalnızlık oturur: emicem, kediler. / burda yalnızlık oturur: duvarlar, palto. / burda yalnızlık oturur: yılık atları. / burda yalnızlık oturur: cesaret ve korku. / burda yalnızlık oturur: deniz ve derinlik. / burda yalnızlık oturur: günaydın öteki. / burda yalnızlık oturur: hayâlin hâlleri. / burda yalnızlık oturur: körlük, sağırılık. / burda yalnızlık oturur: sade yalnızlık. / burda yalnızlık oturur: içinde ateş. / burda yalnızlık oturur: dikkat, dikkat et. burda yalnızlık oturur: necati nesimi, iyilik. (Baki, 2020: 15)

Şair geçmişinin bir yanılsama olduğunu hatırlar. O, artık genç değildir; yaşam yorgunudur ve yalnızlığıyla baş başadır. "Ev bomboş" ifadesi Behçet Necatigil'in "Evin Halleri" şiirindeki "Bomboş, ev" dizesini anımsatır: "Evin yalın hali / İster cüce ister dev / Camlarında perde yok / Bomboş, ev" (2012: 85). Baki'nin şiirinde de ev bomboştur, çünkü erkek kadında, kadın erkekte var olamamıştır. Onların çocukları yoktur. Aşk kadına ve erkeğe yalnızlık olmuştur. Başka bir deyişle yalnızlığı paylaşmışlardır. Frédéric Gros'un belirttiği gibi "Çünkü yalnızlık da tıpkı ekmek ve gün ışığı gibi paylaşılır" (2017: 54). Yalnızlık onları giderek birbirinden uzaklaştırmıştır. Lars Svendsen, yalnız kişinin kendi değerine ilişkin başkalarından beklediği tanınmayı elde edemediğine, en azından istediği ölçüde alamadığına dikkat çeker (2021: 177). Şiirde de erkek ve kadın kendi değerlerine ilişkin birbirlerinden bekledikleri tanınmayı gerçekleştirememiş; iki yabancıya dönüşmüşlerdir:

yalnızlık neyi besler?: ev bomboş. / saksıların toprağını suyun dilini. / altıçizili beynin magmasını. / aşk yalnızlıktır, onu: kimsesiz olmayı, / şarap vaktini sevişme zamanını. yalnızlık neyi besler?: ev bomboş. / duyulmayan sesi besler, çıt yok. / metal yorgunluğunu kardeş kireçlenmeyi. / uzak ağlamayı çocukları: iğrenmeyi / borsadan silahlardan: ebleh duygudan. yalnızlık neyi besler?: ev bomboş. / bellek yenilenir: unutmaz, anımsar. / bu harika, diyen sesi: yanılsamayı. / yoğunlaşır akıl, düşlem ve ufukla. / kiraz çiçeklerini severim: gençleşirim. yalnızlık bu: bomboş evi besler.-- (Baki, 2020: 16)

Aynı evde yaşasalar da şairle kadının arasına mesafe vardır. Henry David Thoreau'ya göre kişi, ne kadar uğraşırsa uğraşsın başka biriyle arasındaki uzaklığı ona yaklaşıp kapatamaz (2023: 12). Bu nedenle şair, kadınla aşkı değil, yalnızlığı paylaşır. Yalnız şairin ilişki kurduğu kişi kendisi olur. Adam Phillips'e göre de "Sanatçı, asli ilişkiyi kendisiyle kuran biri olarak düşünülebilir" (2021: 67).

Yalnızlığın yaşandığı yer evdir. Sigmund Freud'a göre düşte görülen ev, insan bedenidir: "Bir bütün olarak insan bedeni, düş imgelemi tarafından bir ev olarak, bedeninin ayrı ayrı organları da bir evin kesimleri olarak resimlenir" (2001: 274). Theodor Reik, evin bilinçdışı anlamının "rahim" olduğunu ifade eder (2009: 132-133). Başka bir deyişle ev, kadını imler. Ancak Otto Rank, zaman içerisinde ev simgesinin koruyucu kadından yaratıcı egoya dönüştüğünü ifade eder: "Ev, tüm cismani sembolizmine rağmen anaç korumanın doğasının salt kopyasını

dan çok daha fazlasıdır; bunun çok ötesine geçmiştir ve anaç koruyucu örtüden özgürleşmiş ve kendi bağımsızlığına kavuşmuş yaratıcı egonun simgesi haline gelmiştir” (2022: 180). Bu bakımdan ev yaratıcı egoyken, yalnızlık onu besleyen bir kaynaktır. Rainer Maria Rilke, boşuna “Yalnızlığınızı sevin” (2019: 28) dememiştir. Şair, yalnızlığın en derin yerinde şiire ulaşır.

Octavio Paz’da ev

Octavia Paz’ın “Toz Bulutu Sözcükler”inde Hayati Baki’nin “ev: yalnızlık senfonisi”nde olduğu gibi yer evdir. Başlangıçta karanlık vardır. Evin penceresi dışa değil içe doğru açılır. Pencereyi göz olarak düşünürsek göz evin dışına değil, içine bakar:

Açıyorum pencereyi
bakmıyor
hiçbir yere
pencere
içe doğru açılır (1991: 18)

Ev yaratıcı egoyu temsil eder. Yaratıcı ego şiiri doğurmak için en derinindeki yalnızlığa dokunur. Paz’ın belirttiği gibi “Yalnızlık, insan duygusunun en derindeki gerçeğidir” (1990: 215).

Eugenio Borgna, şiirin gerçek yalnızlıktan doğduğunu düşünür. Borgna’ya göre gündelik ve sıradan yaşamın bağlarından kurtulmak için şair yalnızlığa ihtiyaç duyar. Ayrıca uçsuz bucaksız anlam ufuklarına da ancak coşkun ve ateşli bir yalnızlığın izinden doğan şiirlerle ulaşılabilir:

Her şiirsel yaratı -öyle düzyazı metinler vardır ki onlara şiirsel dememek mümkün değildir- ancak, düşünmeyi ve içe bakışı çoraklaştıran günlük ve bilindik meşgalelerden esaslı şekilde kopma kaydıyla içsel olarak yeniden yaşanacak bir yalnızlıktan doğabilir; ayrıca öyle şiirsel deneyimler vardır ki, onlarda öne çıkan tema yalnızlıktır. Coşkun ve ateşli bir yalnızlığın izinden doğan şiirsel yaratıları yeniden okumazsak, yalnızlığın, ruhun yalnızlığının uçsuz bucaksız anlam ufuklarına yaklaşmamız, bana kalırsa mümkün değildir. (2019: 215)

Gaston Bachelard, düş kuran yalnız kişinin tek başına olmadığına, kendini ikiye böldüğüne dikkat çeker: “Yalnız başıyım, öyleyse yalnızlığıma derman olmuş varlığı, yalnızlıklarıma derman olabilecek varlığı düşünüyorum. Yaşamıyla yaşamın idealleştirmelerini getiriyordu bana, yaşamı ikiye katlayan, yaşamı kendi doruklarına doğru sürükleyen, düş kuranın da, kendini ikiye bölerek yaşamasına yol açan idealleştirmeleri getiriyordu” (2012, s. 88). Paz da şairin yalnızlığında kendisinden imge doğurduğunu ifade eder. Ona göre şair ve imge iki varlık olur. Onlar yabancı ve eştir. Paz’a göre şair imgeye yaslanırken, imge ondan kaçır. Yüzü de adı da olmayan imge, şairin yanında olduğu hâlde ondan gizlenir. Gece şaire birkaç saatliğine gelse bile sabahleyin gider. Şair imgenin oyuğu, boşluğunun izidir:

Kendisiyle gerçekten yalnız kalan kişi, kendi yalnızlığı içinde kendisine yeten kişi bir başına değildir. Gerçek yalnızlık insanın kendi varlığından ayrılması, iki varlık olmasıdır. Yabancı olan, öteki bizim eşimizdir. Sürekli olarak ona dayanmaya çalışırız. O da sürekli olarak bizden kaçır. Onun ne bir yüzü, ne bir ismi vardır, fakat her zaman orada saklanmaktadır. Her gece birkaç saatliğine bize karışır sabah olunca da çekip gider. (2024: 142)

Paz’ın şairin yalnızlığında eşini doğurması durumu, Bachelard’ın ikizini doğurması ile benzerlik gösterir: “Ontolojik paradoksların ilki şu değil midir: düşleme, düş kuranı başka bir dünyaya taşıırken, onu kendisinden başka biri kılar. Ne var ki yine de kendisidir bu öteki, kendisinin ikizidir” (Bachelard, 2012, s. 86).

Gerçek yalnızlık basit bir şey değildir. Eugenio Borgna'nın belirttiği gibi "Görünürde basit ve tekdüze duran yalnızlıkta, pek çok tezat, pek çok karşıtlık, pek çok yön, pek çok da katman vardır" (2019: 216).

Şiirde yel sözcüğüyle ifade edilen esinin şairi harekete geçirmesiyle yaratıcı egodan toz bulutu hâlinde dağılan sözcükler, imge olma yolunda hareket eder. Sözcükler imge olmak için şiirde ait olduğu yeri bulmalıdır. Octavio Paz'ın belirttiğine göre "Şiirin içinde iki karşıt güç bir arada yaşar. Birincisi sözcüğü köklerinden kopartıp yükselten güç, ikincisi de onu gerisingeri yere indiren yerçekimi gücü" (2024: 41). Paz'ın görselleştirdiği şiirin biçiminde yükselen, düşen, dağılan sözcükler bir araya gelir:

Yel
kaldırır
hafif apansızlıkları
döner toz kuleleri
daha
yükselir bu evden
Sığarlar
bir yaprağa
Bir düşer bir kalkarlar
Söylemeden önce
bir şey
kırılınca yaprak
dağılırlar
Yankı kasırgaları
solunan esinlenen
kendi dönüşüyle (1991: 18)

Paz'ın belirttiği gibi "Şiir bu söylenmemiş ve belki de söylenemez sözün peşindedir" (2024: 171). Daha önce hiç söylenmemiş olanı söyleyebilmek, bir imge meydana getirmektir. Paz da "İmge bir yaratıştır, asli bir duyguda bulunmayan bir şey, adlandırılmaz olanı adlandırmak ve söylenemez olanı söylemek için yaratmış olduğumuz bir şey" demektedir (2024: 180). Sıradan ve günlük dilin var olan düzenini bozan şair, bu dili aşan yeni bir düzen kurar. Dil alanındaki sonu, sınırı yıkmaya çalışarak sonsuzluğu yoklama olanaklarını dener:

Şimdi
açılmaktalar başka bir uzayda
Diyorlar ki
söylemedik biz onu
başka şey hep başka
hep aynı şey
Şiirin sözcükleri
hiç söylemedik onları
Şiir söylüyor bize (1991: 18)

Şair, “yalnızlık hâli”nde bir anlamda bu dünyanın gerçekliğinden şiir dünyasının gerçekliğine geçer. Şiir dünyasının gerçekliğinde kendisinden başka kimsenin tanık olamayacağı özgünlüğe ulaşır. Bu özgünlük deneyiminde Gaston Bachelard’ın ifadesiyle söylersek “poetik esrliklik” (2012: 186) içinde varlığından şiir doğurur. Paz, “Toz Bulutu Sözcükler”de âdeta şairin şiir doğurma hâlini yani bir şiirin oluşunu gözler önüne serer. Böylece yalnızlığı yaratıcı güce dönüştürmüş olur.

Sonuç

Hayati Baki’nin “ev: yalnızlık senfonisi” ve Octavio Paz’ın “Toz Bulutu Sözcükler” adlı şiirinin izleği yalnızlıktır. Şairler yalnızlıklarını şiirlerini meydana getirmek için bir güce dönüştürürler. Bu bakımdan onların yalnızlıkları yaratıcı bir yalnızlıktır.

Octavio Paz’ın şiirinin “Toz Bulutu Sözcükler” adı sözcük ile şiir arasındaki bağı ortaya koyar. Hayati Baki, *Patetik Senfoni* adlı kitabında yer alan “ev: yalnızlık senfonisi” şiiriyle Piyotr İlyiç Çaykovski’nin Senfoni: “Si minör”, No. 6, Op.74’ünü anımsatır. Birincisi şiirin malzemesine, ikincisi ahengine işaret eder.

Octavio Paz’ın şiirinin biçimi hareketli, Hayati Baki’nin şiirinin biçimi simetrik. İki şiirde de yer evdir. Bu ev şiirin ortaya çıktığı yerdir. Ne var ki Paz’da şiir, Baki’de şair öne çıkar. Paz’da pencere dışarıya kapalıyken, Baki’de açıktır. Açık olan davetkârdır. Paz’ın şiirinde yalnızlık sezdirilirken, Baki’nin şiirinde belirginleştirilir. Her iki şairde de içsel yalnızlık söz konusudur. Paz yalnızlık bağlamında şiir oluşum sürecini dile getirirken, Baki şiir yazmak için yalnızlığın gerekliliğini ve önemini gösterir. Baki’nin şiirinde yalnızlıkta kadın önemli bir rol oynarken, Paz’da kadın yoktur.

Şiirde yalnızca farklılıklar değil, aynı zamanda ortaklıklar bulunmaktadır: Şiirlerin ortak sözcükleri ev, pencere, rüzgâr ve tozdur. Her iki şiirde de evde şairden başka kimse yoktur. Ev yaratıcı egoyu temsil eder. Evin dört yanını saran yalnızlıksa iki şaire de düş olanağı sunarak onları şiire götürür.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %100.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: Research it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process.

Contribution rates of authors to the article: First author %100.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (optional): No financial support was received for the study. Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Alberti, F. B. (2022). *Yalnızlığın biyografisi: Bir duygunun tarihi* (E. Kılıç, Çev.) Albaraka.
- Bachelard, G. (2012). *Düşlemenin poetikası* (A. Tümerterkin, Çev.) İthaki.
- Bachelard, G. (2014). *Mekânın poetikası* (A. Tümerterkin, Çev.) İthaki.
- Baki, H. (2020). *Patetik senfoni*. Artshop.
- Baki, H. (2015). *Şair ve hakikat (şairin zihin temrinleri)* Yazılı Kâğıt.
- Baudrillard, J. (2013). *Amerika* (Y. Avunç, Çev.) Ayrıntı.
- Blue, A. (2015). *Öpüşme: Metafizikten erotiğe* (İ. Sağlamer, Çev.) Ayrıntı.
- Borgna, E. (2019). *Ruhun yalnızlığı*. (M. M. Çilingiroğlu, Çev.)Yapı Kredi.
- Çağın, Ş. (2017). Necip Fazıl'ın "tekinsiz ev"leri. *Yeni Türk Edebiyatı*, 15, 19-32.
- Freud, Sigmund (2001). *Düşlerin Yorumu I*. (E. Kapkın) Payel.
- Freud, Sigmund (2016). *Sanat ve edebiyat* (E. Kapkın ve A. Tekşen) Payel.
- Fromm, E. (1995). *Sevme sanatı* (Y. Salman, Çev.) Payel.
- Göka, E. (2020). *Yalnızlık ve umut: Günümüzde varoluşsal çaresizlikler ve çıkış*. Kapı.
- Gros, F. (2017). *Yürümenin felsefesi* (A. Ulutaşlı, Çev.) Kolektif Kitap.
- Günay-Erkol, Ç. (2023). "Travmatik bellek ve mekân: Eve ait olmanın zorlukları", *Ev: tarihsel, toplumsal ve sembolik bir mekân olarak anlamı ve dönüşümü*, Parmaksız, P.M. (Ed.) içinde (ss. 159-171) Nika.
- Güvenç, Bozkurt (1990). "Çevirmen'in önsözü". *Yalnızlık dolambacı* içinde (ss. IX-XX) (B. Güvenç, Çev.) Cem.
- Necatigil, B. (2012). *Şiirler* (A. Tanyeri, H. Yavuz, Haz.) Yapı Kredi.
- Paz, O. (1984). "Octavio Paz". *Kartal mı, güneş mi? (Seçme Şiirler)* içinde (ss. 9-10) (A. Cengizkan, Çev.) Kuzey.
- Çev. Paz, O. (1990). *Yalnızlık dolambacı*. (B. Güvenç, Çev.) Cem.
- Paz, O. (1991). *Dönüş* (Y. E. Canpolat, Çev.) Gölge.
- Paz, O. (2024). *Yay ve lir* (Ö. Saruhanlıoğlu, Çev.) Ketebe.
- Phillips, A. (2021). *Öpüşme, gıdıklanma ve sıkılma üzerine: Hayatın didiklenmemiş yanlarına dair psikanalitik denemeler*. (F. Taşkent, Çev.) Ayrıntı.
- Rank, O (2022). *Sanat ve sanatçı*. (O. Düz, Çev.) Albaraka.
- Reik, T. (2009) *Aşk ve şehvet üzerine: Cnslerin duygusal farklılıkları* (A. Kılıçlıoğlu, Çev.) Say.
- Rilke, R. M. (2019). *Genç bir şaire mektuplar* (K. Şipal, Çev.) Cem.
- Svendsen, L. (2021). *Yalnızlığın felsefesi* (M. Erşen, Çev.) Redingot.
- Şafak, H. (2022). Hayati Baki'nin 'Türk mitolojisi' ile bugün arasında kalan şiiri. *Edebiyat Nöbeti*, 39, 75-79 (Hayati Baki/Şiirde 50. Yıl).
- Thoreau, H. D. (2023). *Yalnızlık* (E. C. Ercan, Çev.) Zeplin.
- Yener, F. (1981). *Müzik kılavuzu*. Karacan.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Karşı-özyaşamöyküsünden Özyaşamöyküsüne: Patrick Modiano Örneği

From Anti-Autobiography to Autobiography:
The Case of Patrick Modiano

Hasibe Meltem Akın*

Öz

Fransız Edebiyatı'nın Nobel Ödüllü yazarlarından Patrick Modiano, yapıtlarında yaşamışlıklarını konu edinir ve daha çok özkurmaca türünde örnekler verir. Günümüze gelinceye değin otuzdan fazla roman yazan Modiano'nun bu romanlarından sadece biri, 2005 yılında yayınlanan *Bir Şecere* (fr: *Un pedigree*) özyaşamöyküsü türünün özelliklerini taşımaktadır. Ancak yazarın tüm romanları göz önünde bulundurulduğunda, 1998'de yayınladığı *Babam ve Ben* (fr: *Catherine Certitude*) isimli yapıtının bir karşı-özyaşamöyküsü (fr: anti-autobiographie) türünde olduğu görülmektedir. Modiano'nun önce bir karşı-özyaşamöyküsü yazması ve ilerleyen yıllarda bir özyaşamöyküsü yazması bu yapıtlar arasında böyle bir karşılaştırma yapabilmeyi olanaklı kılar. Yazarın yazdığı tüm romanlarında kimlik, anne-baba sorunsalı ve savaş gibi temalar belirgin bir biçimde karşımıza çıkar. Yazarın ailesi, onun hayatındaki en travmatik durumları yaşamasına neden olmuştur. Bu durum onun tüm eserlerinde

Geliş tarihi: 21-11-2024 Kabul tarihi: 24-04-2025

* Arş. Gör. Dr., Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Fransız Dili ve Edebiyatı Bölümü Konya-Türkiye/PhD Research Assistant, Selçuk University Faculty of Letters, Department of French Language and Literature meltemakinfr@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6900-0955

ortak bir zemin olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında çocuk edebiyatının bir örnekleme olarak kabul edilen *Babam ve Ben*'i, özyaşamöyküsel tek romanı *Bir Şecere*'nin tam karşısına konumlanır. *Babam ve Ben* bu durumda ideal bir çocukluğa sahip bir özyaşamöyküsü hayal eden bir çocuk romanı olarak, *Bir Şecere*'nin karşısında anlam kazanır. Makalemizde yazarın karşı-özyaşamöyküsü olarak ele alacağımız *Babam ve Ben* isimli yapıtıyla klasik bir özyaşamöyküsü tanımına uyan *Bir Şecere*'yi karşılaştırarak, yazarın hayatındaki travmatik olayların iki farklı açıdan ele alınmasını ve bir anlamda bunların öz-göndergeler aracılığıyla yeniden yazılmasını irdedeceğiz.

Anahtar sözcükler: *Patrick Modiano, özyaşamöyküsü, karşı-özyaşam öyküsü, çocukluk dönemi travma, yeniden yazma*

Abstract

Patrick Modiano, one of the Nobel Prize-winning writers of French literature, constantly focuses on his personal experiences in his works and mostly gives examples in the genre of autofiction. Having written more than thirty novels up to the present day, only one of these novels, *Pedigree: A Memoir* (fr: Un pedigree), published in 2005, has the characteristics of the genre of autobiography. However, when all of the author's novels are considered, it is seen that his work *Catherine Certitude* published in 1998, is a anti-autobiography (fr. anti-autobiographie). The fact that Modiano first wrote an anti-autobiography and then wrote an autobiography in the upcoming years makes it possible to make such a comparison between these works. In all of the author's novels, themes such as identity, the problematic of parents and war appear significantly. The author's family caused him to experience the most traumatic situations in his life. This situation appears as a common background in all his works. In fact, *Catherine Certitude*, which is accepted as an example of children's literature, is directly opposite to his only autobiographical novel, *Pedigree: A Memoir*. In this case, *Catherine Certitude*, as a children's novel that imagines an autobiography with an ideal childhood, finds meaning in the opposite of *Pedigree: A Memoir*. In this article, we will compare the author's work *Catherine Certitude*, which we will consider as an anti-autobiography, with *Pedigree: A Memoir* which is a classic autobiography, and we will analyse the traumatic events in the author's life from two different perspectives and, in a sense, their re-writing through auto-reference.

Keywords: *Patrick Modiano, autobiography, anti-autobiography, childhood trauma, re-writing*

Extended summary

Patrick Modiano's *Catherine Certitude* and *Pedigree: A Memoir* are two works that focus on how the author reflects himself and his experiences from different perspectives through the genres of autobiography and anti-autobiography. These two works of Modiano represent a genre called anti-autobiography in literary theories, which offers a critical perspective on the traditional autobiography. In this genre, the author presents his life by presenting it as an ideal or an imaginary fiction and challenges the reality presented in the autobiography.

Catherine Certitude is Modiano's only work in which he contributes to children's literature. In this work, the author, through a character named 'Catherine', idealises his childhood through happy, warm, and nostalgic memories of the time he spent with his father in Paris. The details, such as the scenes in which 'Catherine' takes off her spectacles and dances, create a world that passes between fantasy and reality. In this narrative, the father figure is tender, protective and caring for his child. However, when we look at the biographical reality of the author, we see that his real father was a cold and indifferent person who was engaged in illegal activities. At this point, *Catherine Certitude* is a fictionalized version of a happy childhood that the author imagines making up for his childhood traumas.

Pedigree: A Memoir, on the other hand, is Modiano's classic autobiography, in which the real, suffering and traumatising details of his childhood are simply narrated. The author describes the first twenty-one years of his life in chronological order, in an objective and neutral language. The book focuses on his family origins and the traumas of his childhood, particularly his father's illegal activities, his mother's indifference and the death of his younger brother. Modiano looks at his past from a distance and this distance gives the narrative a sense of authenticity.

One of the most obvious differences between the autobiography and the anti-autobiography can be seen in the structure of the texts. While the classical autobiography presents the experiences in a chronological and coherent way, the anti-autobiography is narrated in a fragmentary and fictionalised style. The difference between these structures is connected by the concept of intertextuality. In Modiano's works, the autobiography and the anti-autobiography are in a sense rewritten with references to the author's own life. The fact that these two works refer to each other enables the author to present different perspectives on his own past.

Modiano's character Catherine in *Catherine Certitude* represents the author's own childhood imagination. This character reflects a warm father-child relationship and a peaceful childhood that was deficient in the author's own life. Thus, Modiano transforms his childhood traumas in a positive way through an imaginary autobiography. On the other hand, 'A Genealogy' reveals the realities and traumas that Modiano had to accept.

The different narrative styles in these two works of Modiano can also be analysed in a psychoanalytic context. The ideal father figure created in *Catherine Certitude* appears as a defence mechanism against the author's childhood traumas. In psychoanalysis, idealisation is seen as an action of self-protection by distancing oneself from painful realities. Instead of confronting the traumas of his childhood, Modiano overcomes this deficiency with an idealised father figure and an optimistic childhood fiction. The imaginary childhood presented through the character of Catherine can be considered as an expression of the author's effort to find peace in his internal world. In this respect, the optimistic father-child relationship presented in the author's anti-autobiography aims to compensate for the painful past in real life.

Patrick Modiano's *Pedigree: A Memoir* and *Catherine Certitude* tell the story of how the author comes to terms with his past, how he deals with his traumas and how he tries to

express his search for identity through the genres of autobiography and anti-autobiography. While ‘A Genealogy’ deals with the author’s life from a realistic point of view, ‘My Father and I’ presents an idealised childhood and a loving father figure, offering an alternative perspective to the traumas the author experienced. These two works are different genres that show the author’s internal conflicts, his desire for a happy childhood and his search for compensation for his childhood traumas.

In this perspective, Modiano’s works appear as a fictional recreation of the traces of the author’s life, while questioning the truth of the classical autobiography. The opposition between these two works of Modiano invites the reader to a dynamic reading experience by exploring the fine line between reality and fiction regarding the author’s life.

Giriş

Patrick Modiano “yaşanmışlıklarını” (fr. le vécu) genellikle özkurmaca türünde okuyucuya aktaran bir yazar olarak bilinmektedir. Romanlarında hafıza sanatını ustaca kullanması nedeniyle 2014 yılında Nobel Edebiyat ödülüne layık görülen Modiano’nun, roman yazmaktan başka şarkı sözü yazarlığından film senaristliğine kadar uzanan gerçekten de geniş bir yelpazede üretken bir yazar olduğunu belirtmek gerekir. Yazar, 1998 yılında yayınladığı *Babam ve Ben* (fr: *Catherine Certitude*) isimli yapıtıyla gençlik yazın dünyasına da katkı sağlamıştır. Yazarın gençlik yazını için kaleme aldığı ilk ve tek yapıtıdır *Babam ve Ben*. Bu yapıtı diğerlerinden ayıran özellik, yazarın ilk defa kendi yaşamını gerçekliğin tam karşısına konumlandırarak kendi özyaşamöyküsünden izleri iyimser bir kurguyla okuyucuya aktarmasıdır. Ancak söz konusu yapıtta, yazarın aslında tam olarak bir karşı-özyaşamöyküsü (fr: anti-autobiographie) örneği verdiğini de söylemek mümkündür. Yazar, 2005 yılına geldiğimizde ise *Bir şecere* (fr: *Un pedigree*) isimli özyaşamöyküsünü yayınlamıştır. Modiano, bu yapıtında ise yaşamının ilk yirmi bir yılını daha çok klasik bir özyaşamöyküsü şeklinde kaleme alır. Okuyucu, ilk defa bu romanında yazarın kurgudan ayrılmış saf bir özyaşamöyküsü ile karşılaşır. *Bir şecere*’de de tıpkı diğer romanlarında olduğu gibi yalın, minimalist bir yazın tutumu sergileyerek gerçek anlamda herhangi bir kurguya yer vermeden yaşamının ilk yirmi bir yılını, yani çocukluğunu ve benliğinin oluşumunu anlatır. Söz konusu bu romanda kökenlerini, anne-baba sorunlarını, travmalarını ele alan yazar aslında diğer romanlarındaki kurgu ve gerçeklik arasında kalan tüm boşlukların da dolmasını sağlar. Dolayısıyla, söz konusu çalışmamızda yazarın özyaşamöyküsüne olan iki farklı bakış açısını *Babam ve Ben* ve *Bir Şecere* isimli yapıtları üzerinden karşılaştırmalı bir bakış açısı ile analiz etmeye çalışacağız.

1. Özyaşamöyküsü ve karşı-özyaşamöyküsü üzerine

Özyaşamöyküsü kökenleri çok eskiye dayanan yazınsal bir türdür ve yüzyıllar boyunca birçok değişime maruz kalmıştır. Yazın tarihinde, yazarların yaşanmışlıklarını mitsel bir anlatım tarzıyla kendi “ben”ini ve kimliğini oluşturan unsurları anlatmanın bir yolu olarak kabul görmüştür. IX. yüzyılda Aziz Augustinus’un *İtirafı*’ndan (fr: *Les confessions*) modern özyaşamöykülerine gelinceye değin “ben” algısına ve “gerçeğe” olan yaklaşımlar yazarlar aracılığıyla sürekli olarak dönüşmüştür. XX. yüzyıla geldiğimizde, Philippe Lejeune tarafından ku-

ramsal tanımları yapılan özyaşamöyküsü, yazarın hayatındaki olayları gerçekleri çarpıtmadan, şeffaf bir şekilde anlatıldığına dair okuyucu ve yazar arasındaki bir anlaşmaya dayanan bir türdür. (Lejeune, 1996, sy: 9) Zaman içinde çeşitliğe uğrayan özyaşamöyküsü, gerçekliğe kurgu karıştırılarak özkurmaca türünün oluşmasına olanak sağlamıştır. (Gasparini, 2004:15) Bundan böyle, özyaşamöyküleri yazarların basit bir şekilde kendi yaşamışlıklarını ya da itiraflarını anlatmaktan öteye geçer. Kurgunun bu türe dahil edilmesiyle yazarların öznelliklerinin, kendi içsel çelişkilerinin ve hatta varoluşsal durumlarını sorgulayan ve söyleşimsele (Gasparini, 2008, sy:56) kapı aralayan bir tür olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Serge Doubrovsky tarafından 1977’de ortaya atılan bir terim olan özkurmaca türünün en belirgin özelliği gerçeklik ve kurgu arasındaki sınırların bulanıklaşması hatta ortadan kalmasıdır. (Gasparini, 2008: 17) Bu tür, özyaşamöyküsel unsurları kurgunun anlatı araçlarıyla harmanlayarak yazarın kendini yeniden keşfetmesine ve geleneksel özyaşamöyküsünün kısıtlamalarından kurtulmasına olanak sağlar. Özkurmaca türü, böylece yazarın kendi hayatından unsurları kullandığı, ancak hayal gücüne de yer açarak, gerçek ve kurgunun birbirine karıştığı ve bununla birlikte aslında bir anlamda “sınırlı” diyebileceğimiz özyaşamöyküsüne yaratıcı bir kapı aralar. Bu durumun sonucunda da ortaya gerçek ve kurgu karışımı melez (fr: hybride) bir anlatı biçimi ortaya çıkar. (Gasparini, 2008, sy:34) Özkurmaca türüne evrilen özyaşamöyküsüne, daha sonraları Roland Barthes’ın aynı isme sahip özyaşamöyküsü üzerinden bir tanım daha eklenerek “karşı-özyaşamöyküsü” kavramı ortaya çıkar. Ancak, klasik özyaşamöyküsü geleneklerine bir tepki olarak ortaya çıkan karşı-özyaşamöyküsüne net bir tanımlama yapılmamıştır. Dolayısıyla, karşı-özyaşamöyküsünün tanımlamaları özyaşamöyküsü türünden hareketle ortaya çıktığı için öncelikle özyaşamöyküsü türünün tanımını yapmak kanımızca daha doğru olacaktır.

Özyaşamöyküsü, yazarın kendi hayatını okuyucuya aktarmak için yola çıktığı, kendi kişisel anılarını, düşüncelerini ve onun varlığını şekillendiren önemli olayları ya da bir başka söylemle “yaşamışlıklarını” (fr: le vécu) bir araya getirerek yazıya döktüğü yazınsal bir türdür. Özyaşamöyküsünün tanımlamaları Fransa’da Philippe Lejeune tarafından yapılmıştır. Lejeune’ün tanımına göre, özyaşamöyküsü “*gerçek bir kişinin kendi varoluşuna dair geriye dönük düzyazı anlatımı, bireysel yaşamına, özellikle de kişiliğinin tarihine ve oluşumuna*” odaklanır. (Lejeune, 1996: 14) Lejeune, böyle bir durumda okuyucu ve yazar arasında bir özyaşamöyküsel anlaşmanın (fr: le pacte autobiographique) olması gerektiğini de dile getirir. Bu anlaşmada yazar, anlatıcı ve roman ana karakteri aynı kimliğe sahip olmalıdır ve okuyucuya bunu açıkça belirtmelidir. (Lejeune, 1996:15) Bir yazarın, özyaşamöyküsünü anlatması genellikle kişinin bellek, öznellik ve benliğinin oluşumu gibi konuları gündeme getirir. Bu gibi konular kronolojik bir sırayla ya da bir başka şekilde söyleyecek olursak çizgisel olarak aktarıldığında ve yazar ile okuyucu arasında bir “anlaşma” olduğu durumda, ortaya klasik bir özyaşamöyküsü ortaya çıkar. Ancak, postmodernizmle birlikte birçok özyaşamöyküsü bu klasik özelliklerin dışına çıkarak parçalı bir biçimde kronolojik sıraya uymadan, okuyucu ve yazar arasında bir anlaşma olmadan ve aktarılan olayların gerçekliği sorgulanarak da yazılmaktadır. Bu durumun doğal bir sonucu olarak karşı-özyaşamöyküsü (fr: anti-autobiographie) tanımlamaları yapılmıştır. Bu kavramı daha iyi konumlandırmak adına ilk önce anti- önekini ne ifade ettiğini söylemek doğru olacaktır. Larousse sözlüğüne göre Yunanca anti’den gelen ön ek, “önünde, karşı, birçok kelimenin bi-

leşiminde muhalefet, düşmanlık, karşı savunma fikrini” ifade etmek için kullanılır (Larousse). Dolayısıyla, klasik özyaşamöyküsüne bir anlamda bir başkaldırı ya da eleştirel bir bakış açısı sonucunda karşı-özyaşamöyküsünün temelleri atılmıştır. Karşı-özyaşamöyküsü tanımlamaları araştırıldığında önümüze Roland Barthes aynı isme sahip yapıtı çıkmaktadır. (Whiteside, 1981:174) Barthes’ın söz konusu yapıtından hareketle diyebiliriz ki karşı-özyaşamöykülerinde olayların sıklıkla çizgisel (fr: linéaire) olarak değil parçalı (fr: fragmentaire) olarak karşımıza çıktığı görülür. Aktulum’a göre, parça yazı kurgu aracılığıyla parçalı bir görünümle aktarılabilir. Bu durumda, zaman, uzam bakış açıları gibi birçok şey parçalanabilir. Dolayısıyla da anlatıda bir süreksizlik durumu ortaya çıkar. (Aktulum, 2023a:46) Ancak bu durumda, süreksizlik de bir anlam taşımaktadır. Metnin süreksiz özelliği ise bir metnin yerleşik düzene karşı çıkmasıdır. Parçalılık yapısı metne bilmecemsi ya da simgesel bir görünüm de kazandırır. Bu türden bir oyun, metne anlamsal zenginlik katacağı gibi bir çoksesli ve çokanlamlı boyut da katar. Dolayısıyla, süreksizlik özelliğine sahip bir karşı-özyaşamöyküsü ideolojiye ve anlamlamaya karşı çıkar ve bir anlamda tutarlılık çabasına bir tepki koyar. Süreksizlik ya da parçalılık normları yıkması nedeniyle bir olumsuzlamadır. Anlaşılmazlığa kapı aralasa da aslında amacı bu değildir. Alıcıdan, dolayısıyla okuyucudan bir kültürel ve düşünsel bir birikim bekler (Aktulum, 2023a: 47-48). Kısacası, bir karşı-özyaşamöyküsünde parçalılık ve süreksizlik esastır ve yazarın içsel karmaşıklığını, çoksesliliğini ve belirsizliğini ortaya çıkarır. Özyaşamöyküsündeki mutlak doğruluk kurgunun dahil olmasıyla karşı-özyaşamöyküsünde yıkılır ve birtakım gerçekliklerin parçalı ve süreksiz olarak verilmesi sonucunda öz-göndergelerin takibi zorlaşır ve yapıt bilmecemsi bir havaya bürünür. Bu noktada, özne de bütünsellikten çıkarak, tam olmayan kurgusal yönü ağır basan bir yazın oluşturur. Bu bağlamda, parçalı yazı karşı-özyaşamöyküsünün bir temel bileşenidir, çünkü klasik özyaşamöyküsünün bütünselliğine karşı çıkar.

Klasik özyaşamöyküsünün en temel özelliği olan “gerçeklik” olgusu karşı-özyaşamöyküsünde ortadan kalkar. Kurgusal sözceler üreten özyaşamöyküsel romanlar olarak bir tanımın yapılabileceği karşı-özyaşamöyküsü, okurla hiçbir sözleşme yapmaz ve herhangi bir göndergesellik kaygısı taşımaz. Ancak bunlardan bazıları, bir dizi göndergeler içerebilir ve romansal söylemden ayrılabilir. (Tilbe, 2017:62) Yazar, okurla bir sözleşme yapsa da bu sözde ya da bir başka ifadeyle sahte bir sözleşmedir (fr: pseudo-autobiographie). (Whiteside, 1981:173) Dolayısıyla, bir karşı-özyaşamöyküsünde yazar, kendi anlatısının doğruluğunu okuyucuya sorgulatır. Yazar, bu sorgulamayı genellikle kendi yaşamıyla ilgili gerçekleri çarpıtarak, kimlik algısını bozarak, kendini kurmaca bir karakterin yerine koyarak okuyucunun güvenini kazanma amacıyla olmaz. Bununla birlikte, yazar kendisini kurmaca karakterlerle ilişkilendirebilir ya da özyaşamöyküsel unsurları sadece satır aralarında okuyucuya sunarak gerçeklik ve kurgu arasında keskin bir çizgi çekebilir. Bu noktada, özkurmaca türünü karşı-özyaşamöyküsünden ayıran unsurlar vardır. Bu iki tür birbiriyle benzeşen yönlere sahip olsa da amaçları ve anlatı stratejileri bakımından farklılık gösterirler. Özkurmaca, otobiyografik unsurları kurgusal olanlarla karıştırır. Yazarın hayali ya da kurgusal unsurlar ekleyerek kendini tasvir ettiği yazıları ifade eder. Yazar kendisi hakkında yazmasına rağmen, yaşanmışlıklarının belirli yönlerini ve aşamalarını dönüştürerek, büyüterek ve hatta yeniden kurgulama özgürlüğüne sahiptir. Bu nedenle özkurmaca türü, okuyucuya belirsiz bir “gerçek” anlatı

alanı sunar: okuyucu söz konusu yapıtın yazarın hayatının sadık bir versiyonu mu yoksa kurgusal bir üretim mi olduğunu sorgular durur. Oysaki, karşı-özyaşamöyküsünde biçimsel karşılıklardan başka bir de kurgunun ağır basan yazarın yaşanmışlıklarının “gerçekliğinin” tam karşılığını anlatan bir durum söz konusu olabilir. Bu durumda, bir yazarın yapıtının karşı-özyaşamöyküsü olup olmadığını anlamak için okuyucu, yazar hakkında bir kültürel birikime sahip olmalıdır. Okuyucu yazarın hayatını bilmek durumunda olup, yine yazarın satır aralarında bir “iz” olarak bıraktığı öz-göndergeleri takip etmelidir.

Karşı-özyaşamöyküsünde bir “tersine çevirebilirlik” (fr. réversibilité) durumundan bahsedilebilir. Bir karşı-özyaşamöyküsünde yazarın gerçek özyaşamöyküsünün bir anlamda “tersi” yazılabileceği durumlarda oluşabilir. Bu “tersine çevirme” olayı zamansal, uzamsal, yapısal olabileceği gibi “yaşanmış” olanın kurgu yoluyla “tersine” çevirebilirliği olarak yorumlanabilir. Maurice Merleau-Ponty’e göre, tersine çevirebilirlik kişinin psikolojisindeki algı hareketinden ortaya çıkabilir. Merleau-Ponty’de tersine çevirebilirlik kavramı, algının genel yapısını belirtir. (Laouyen, 2002: 4) Burada söz konusu olan sadece gerçek ve hayali olanın sembolik bir ilişki aracılığıyla farklılaştığını söylemek değil, aynı zamanda birbirlerinin tersi olduklarını söylemektir. Böylelikle, bu dolaysız sembolizm özneyi kendi fantezilerine geri götürür ve onu ötekiliğe açar.

Biz bu çalışmada, karşı-özyaşamöyküsü kavramını yapısal olarak ele almaktan öte, “Ben” ve “Öteki” arasında ontolojik bir tersine çevirebilirlikten bahsetmek istiyoruz. (Laouyen, 2002: 4) Bu durumu, “ben”de eksik olanı “öteki” ile anlatma, açıklama ya da tamamlama olarak anlamak da mümkündür. “Öteki” “ben”in kimliğinde eksik olanı anlatabilir, bu durumda “ben” özyaşamöyküsünü, “öteki” de karşı-özyaşamöyküsünü imler. Söyleyebiliriz ki, karşı-özyaşamöyküsüne kurgu dahil olduğunda özne tek bir anlama saplanıp kalmaz, sürekli bir değişim içinde olur. (Aktulum, 2023b:13) Bu noktada, söylemin yananamları aranır. Bu duruma “batmoloji” diyen Barthes’a göre, sözcüklerin yananamları sorgulanır. Bu karşılık kavramında doğal olarak bir paradoks vardır. Batmolojide bir söylem, ötekinin yerini alır dolayısıyla biçim gibi içerik de bu yolla yenilenebilir. (Aktulum, 2023b: 14)

Karşı-özyaşamöyküsü denince akla gelen ilk örnek Fransız yazar Roland Barthes aynı isme sahip özyaşamöyküsünde böyle bir tutum sergilemiştir. Özyaşamöykülerinin temelinde kurgusalılık bulunmaz, yazarın yaşamına doğrudan göndermede bulunur. Ancak karşı-özyaşamöyküsünde bu durumun ortadan kalktığını belirtmiştik. Roland Barthes, bu yapıtlarında kimliğini sabit bir gerçeklik olarak ele almaktansa yaşamını “parçalı” (fr: fragmentaire) yazımı kullanarak dinamik ve çelişkili bir yapı olarak göstermeyi hedefler. Kubilay Aktulum, Roland Barthes & Parça Yazı isimli yapıtında bu durumla ilgili olarak şöyle aktarır:

“Parça”, yalın bir yazı biçimi olarak kalmayıp sanki tüm yaşamın en belirgin özelliği durumuna gelmiştir. Kanımızca Roland Barthes’da parça, hem bir yazı biçimi, hem bir izlek, hem bir metaforudur. Yazın ve yöntem konusundaki yaklaşımı ancak onunla yeterince kavranabilecektir. Barthes, “kapalılığa, “dizgeleştirme” çabasına, “düzgüleştirmelere” karşı çıkan “açık” söylemini metinlerarası göndermelerle, anırtımlarla dol-duran, benzeşiklik karşısında ayrışıklığa bağlanan, metin karşısında okuru her adımda dikkatli olmaya zorlayan çoğul, çok sesli bir yazardır. (Aktulum, 2023b: 8)

Karşı-özyaşamöyküsü kavramı aslında özyaşamöyküsü kavramına karşıt bir biçimde konumlandırılır. Karşı-özyaşamöyküsü geleneksel özyaşamöyküsünün yapılarını bozarak gerçekliği kurgunun gücüyle yıkar, yazar ile anlatıcı arasındaki ilişkiyi dolayısıyla kimlik oluşumunu belirsiz hale getirir. Karşı-özyaşamöyküsü, bu çerçevede, hayali özyaşamöyküsü olarak tanımlanabilir. Modiano yazdığı yapıtları *Bir şecere* hariç hayali özyaşamöyküsü (fr: autobiographie rêvée ou imaginaire) olarak tanımlamıştır. (Modiano, 2013:9) Dolayısıyla karşı-özyaşamöyküsü bir anlamda yapıbozuma uğrayarak kişinin yaşamını zıt bir anlamda anlatmasına olanak sağlar. Geleneksel özyaşamöyküsüne karşıt bir konumda tanımlanır. Öyleyse, karşı-özyaşamöyküsünde yazar, anlatıcı ve ana kahraman arasında bir gerçeklik vardır fakat bu gerçeklik bir kurguyla, yaşanmışlıklara gönderilen örtük göndergelerle ortaya çıkabilir. Dolayısıyla, Patrick Modiano'nun *Babam ve Ben* (Catherine Certitude) ve *Bir şecere* (Un pedigree) isimli yapıtlarında karşı-özyaşamöyküsü ve özyaşamöyküsü türlerinin farklılıklarını bu çerçevede ele almak mümkündür.

2. Babam ve Ben ve karşı-özyaşamöyküsü üzerine

Modiano bu yapıtını 1988 yılında gençlik yazını kategorisinde yayınlamıştır. Yazarın bu anlamda ilki olan *Babam ve Ben* ilk bakışta kurgusal bir yapıt özelliklerini taşıdığı görülmektedir. Ancak Modiano'nun diğer kitaplarını okuyan ve onun özyaşamöyküsü bilgisine biraz tanıdık olan okuyucu, bu kitabın aslında basit bir kurgu olmadığını, ancak yazarın hayali ya da bir karşı-özyaşamöyküsü olduğu kanısına varabilir. Modiano, bu yapıtında New York'ta yaşayan ve kendi dans okulunda öğretmen olan *Catherine Certitude* isimli ana karakterin çocukluk anıları üzerine yoğunlaşır. Catherine, bir gün geçmişe doğru yolculuk yapar ve Paris'in nostaljik sokaklarında babasıyla beraber geçirdiği samimi ve sıcak ilişkisini anlatır. Çocukken gözlük takmak zorunda olan Catherine, dans ederken gözlüklerini çıkarmasıyla yaşadığı dünyayı daha hayalperest bir biçimde görür. Gerçeklik ve hayal arasında bu ince çizginin ayrımı Catherine'in gözlüğüyle ifade edilir. Anılarında babasıyla beraber Paris'te sade ve sevgi dolu bir yaşamları vardır. Catherine, babasının ne işle uğraştığını hiçbir zaman tam olarak anlamaz ve babasının sürekli olarak gizemli arkadaşlarıyla buluşması onda hep bir merak uyandırır. Ancak bu durumdan şikayetçi değildir. Catherine bu süreçteki en büyük tutkusu bale olur ve bale ona hayalperest bir dünyanın kapısını aralar. Hikâyenin sonunda 'Catherine' ve babası, işleri nedeniyle New York'ta bulunan annesinin yanına giderek mutlu yaşamlarını orada devam ettirirler.

Modiano'nun bu yapıtını diğerlerinden ayıran en önemli özellik hayali bir özyaşamöyküsü olmasıdır. Ancak bu hayali özyaşamöyküsü, yazarın 2005 yılında yayımladığı *Bir Şecere* (Un pedigree) isimli gerçek ve klasik tür özellikleri taşıyan özyaşamöyküsünün tam olarak "tersini" yansıtmaktadır. Modiano özyaşamöyküsü *Bir Şecere*'de yapmadığını bir başka şekilde söyleyecek olursak geçmişe doğru samimi ve sıcak ideal çocukluk anılarını anlatamayışını hayali bir özyaşamöyküsü ile anlatmıştır. Bu nedenle, Modiano'nun kaleme aldığı bu hayali özyaşamöyküsü bir karşı-özyaşamöyküsü ya da başka bir şekilde ifade edecek olursak tersine bir yaşamöyküsü olarak düşünebilir. Yazar, oluşturduğu kurgusal düzen ile özyaşamöyküsünün gerçekliğini tamamen bir karşıtlık olarak aktarmıştır. Burada Philippe Lejeune'ün "Özyaşamöyküsel antlaşması" (fr: Le pacte autobiographique) yapıtında belirttiği gibi okuyucu ve yazar arasında herhangi bir gerçeklik sözleşmesi bulunmaz. Bu nedenle,

okuyucu yazarın anlattığı olayların hangisinin gerçek hangisinin kurgu olduğunu anlayamaz. Yazar, bu yapıtında kimliğine dair herhangi bir açık bilgi vermez, ancak satır aralarında okuyucu kültürel birikimi sayesinde Modiano'nun yaşanmışlıklarını izlerine rastlayacaktır. Yazar bu yapıtıyla bir karşı-özyaşamöyküsü örnekleme vererek kendi anlatı kimliğini bir anlamda yapısöküme uğratar ve klasik özyaşamöyküsündeki samimiyet ve süreklilik beklentilerini reddeder. Aslında karşı-özyaşamöyküsüyle, yazar tutarlı veya tek sesli bir yazın sergilemesinin ötesine geçerek genellikle kendisiyle arasına mesafe koyar, ironi yapabilir veya kendini inkâr etme tekniklerini kullanabilir. Patrick Modiano'da aslında *Babam ve Ben* yapıtında bir anlamda kendi çocukluğunu inkar ederek bir ironik tutum sergilemiştir.

3. *Bir Şecere* (fr: *Un pedigree*) ve özyaşamöyküsü üzerine

Patrick Modiano *Bir Şecere* isimli özyaşamöyküsünü 2005 yılında yayımlar. Söz konusu yapıt, doğrudan yazarın hayatının ilk yirmi bir yılına odaklanır. Modiano, çocukluğunun ve ilk dönem gençliğinin olaylarını ve yaşanmışlıklarını aktardığı bu yapıtında çoğunlukla kronolojik sıralamaya sadık kalmıştır. Yazar, özyaşamöyküsüne kendi kimlik bilgilerini vererek başlar: “30 Temmuz 1945'te Boulogne-Billancourt'da, 11 numara Marguerite'de, işgal sırasında Paris'te tanışan Yahudi bir adam ve Flaman bir kadının çocuğu olarak dünyaya geldim.” (Modiano, 2005: 7) Daha sonra anne ve babasının ve onların ailelerinin kimlik bilgileriyle devam eder. Modiano yaşanmışlıklarını “ben” öznesini kullanarak ve kurguya hiç yer vermeden anlatsa da kendi hayatını sanki bir başkası anlatıyormuş gibi mesafeli ve nötr bir şekilde aktarır okuyucuya. Yazarın özyaşamöyküsünü yazarken sergilediği soğukkanlı tutum ve minimalist yazım tarzı bu mesafeyi ya da bir başka şekilde söyleyecek olursak tarafsız yazımı daha da belirginleştirir.

Modiano hayatının aslında yaşamaktan hiç de zevk almadığı yirmi bir yılını okuyucuya aktarırken kendi kimliğinin arayışındadır. Yapıtın başlığı her ne kadar kökense bir anlam ifade etse de, bu daha çok ailesinin kökenlerine bir göndermedir. Aile geçmişini kökense bilgilerini paylaşıp da, kendisi bu kökeni sadece bir zorunluluk olarak taşımaktan ibaret olduğunu satır aralarında belirtir. Yazarın bu tutumu da onun kökenleriyle arasında olan mesafeyi imler.

Özyaşamöyküsünde genellikle kişinin bireysel ve entelektüel gelişimine ışık tutması beklenen yaşanmışlıklarının kişiliğin oluşumunda önemli rol oynaması, anılarında ve belleğinde idealize edilen çocukluk çağını kapsar. (Aksoy Alp, 2020: 238) Ancak Modiano'nun ortaya koymuş olduğu yaşanmışlıkları onun hayatının ilk yirmi bir yılını değersizleştiren tavrını bizlere gösterir. Hayal kırıklıkları ve değersizlikler ile dolu bu çocukluk ve ilk gençlik dönemini aktarırken, klasik özyaşamöykülerinde olan yaşamı yüceltme ve iyi anımsama gibi özelliklerinden yoksundur. Bu durum klasik özyaşamöykülerinde görülmesi de Modiano mesafeli bir şekilde kaleme aldığı ve seçmiş olduğu başlık itibarıyla kendi kimliğini bir anlamda aşağılamıştır. Modiano, söz konusu yapıtında yazar, anlatıcı ve roman kahramanı arasındaki kendi kimlik ilişkisini kurup olayları idealize etmeden yaşandığı gibi aktararak ortaya koyup, okuyucu ile arasında bir “özyaşamöyküsel anlaşma” yaptığını söylemek mümkündür. Yapıtın geriye kalan kısmında, yazar çocukluğunu, ilk dönem gençliğini, ailesini ve özellikle, öğrenci yurtlarında, okul pansiyonlarında geçen günlerini, babasıyla olan karmaşık ilişkisini detaylandırır. Özellikle babasının yasadışı işlere karışması, annesinin ve babasının

ona karşı ilgisizliği ve ailesinin dağınık yapısı, kardeşinin ölümü ve bu dönemde yaptığı okumaları, Modiano'nun yaşamında travmatik izler bırakan unsurlar olarak karşımıza çıkar.

4. Analiz: Karşı-özyaşamöyküsü ve özyaşamöyküsünde öz-metinlerarasılık ve yeniden yazma

Karşı-özyaşamöyküsü ve özyaşamöyküsü türlerinde, yazarın kendi yaşamışlıklarını anlatma ve onu yeniden kurgulama biçimleri olarak, öz-metinlerarasılık ve yeniden yazma kavramları arasında bir ilişki kurmak mümkündür. Metinlerarasılık Genette'in tanımına göre *"iki ya da daha fazla metin arasındaki ortakbirliklik ilişkisi, yani temel olarak ve çoğu zaman bir metnin başka bir metindeki somut varlığı"* olarak tanımlamıştır (Aktulum, 2007: 86). Ortakbirliklik ilişkisi aynı yazarın yapıtlarında söz konusu olduğunda bu durumda ortaya öz-metinlerarasılık kavramı çıkar.

Özyaşamöyküsünde öz-metinlerarasılığın ve yenidenyazmanın payı nedir diye düşünecek olursak, özyaşamöyküsünde yazarın kendi yaşamışlıkları yeniden yazılarak yani kurgulanarak süredizinsel olarak anlatının ayrılmaz bir parçası yapılır diyebiliriz. Söz konusu içerik, yaşamöyküsünün ana malzemesini oluşturur. Bu içerik, mantıksal bir yapı içerisinde yeniden kurgulanır. Karşı-özyaşamöyküsünde ise bu içerik, süredizinselliğin dışında rastlantısal olarak, bilinçaltı serbest bırakılarak, bir düzen kaygısı gözetilmeden aktarılır. Karşı-özyaşamöyküsünde parça yazı kullanılmasının nedeni budur. Kısacası özyaşamöyküsü mantıksal bir yapı üzerine oturtulurken, karşı-özyaşamöyküsü mantıksal yapıyı bir yana bırakarak gerçeküstücülerin uyguladıkları gibi serbest çağrışım ilkesine koşut bir anlatı biçimi benimseler. Böyle bir yazı biçimi parçalı bir yöntem üzerine oturtulduğundan, mantıksallık doğal olarak devre dışı bırakılır. O zaman karşımıza iki tür anlatım biçimi çıkar. Her ne kadar öz-metinlerarasılık her iki anlatım biçiminin özünü oluştursa da klasik düzen fikrinin karşısına bu düzeni tersyüz eden bir yazma biçimi çıkarılır. Böylelikle yaşamöyküsel içerik üzerinde iki farklı (ancak birbirinden kopuk olmayan) algı yaratılır.

Bir yazar yaşamını durmadan sürekli olarak yazabilir. Modiano bu duruma romanlarında sıklıkla başvurur. Yapıtlarında öncelik ya da sonralık sırası fark etmeksizin yazar, yaşamışlıklarını öz-göndergeler aracılığıyla (fr: auto-référence) sürekli olarak yeniden yazar. Modiano'nun bu tutumu bir öz-metinlerarasılık (fr:auto-textualité) ve öz-yenidenyazma (fr: auto-réécriture) örneklemleri olarak karşımıza çıkar. Aktulum'a göre, böylece yazarın yapıtları arasında bir bütünlük ve çizgisellik kısacası bir geçiş sağlanmış olur. (Aktulum, 2007: 237) Modiano'yu yeniden yazmaya iten neden çocukluk döneminde yaşamış olduğu travmalarıdır. Modiano'nun çocukluğundaki belirgin travmaların anne ve babasının ona karşı olan ilgisizliği, savaş sonrası dönem, kardeşinin ölümü, okul yatakhanelerinde geçen günleri ve yalnızlığı olduğunu bir kez daha yineleyelim. Yazar, çocukluk ve gençlik dönemlerini her zaman her romanında konu edinir, bunları parçalı bir şekilde serpiştirir ancak özyaşamöyküsü *Bir şecere* bu durumu göstermek için her zaman ilk başvuru kitabı niteliğinde olacaktır. Dolayısıyla, öz-göndergesellik bu durumda *"yapıtları arasındaki bir dizi unsurun yinelenmesine, bir metinden ötekine izleklerin, kişilerin, imgelerin vb. aktarımına dayanır."* (Aktulum, 2007:241) Modiano'nun kökenmetin olarak konumlandırabileceğimiz özyaşamöyküsü *Bir şecere*, yazarın her yapıtında özmetinlerarası ilişkiler açısından bir tamamlayıcılık rolüne sahiptir. Dolayısıyla, Modiano her ne kadar

karşı-özyaşamöyküsü olarak nitelendirdiğimiz yapıtı *Babam ve Ben* kurgusal bir özyaşamöyküsü örneği olsa da, satır aralarında okuyucunun yazarın hayatından unsurları bulabilmesi için özyaşamöyküsü *Bir Şecere*'ye metinlerarası referanslar aracılığıyla göndermelerde bulunur.

Modiano, *Babam ve Ben* isimli yapıtında anlatıcı ve ana karakter 'Catherine Certitude' isminde bir genç kız olsa da, yazar aslında gerçekte sahip olmadığı çocukluğunun ana kahramanı olarak 'Catherine Certitude'ü oluşturur. Çocukluğundaki küçük Patrick'in mutlu anıları olmadığı için, yazar yazmış olduğu bu hayali özyaşamöyküsünde annesi ve babasının ayrılmadığı bir hayatta Amerika'da mutlu olarak yaşamlarını devam ettirdikleri bir tabloda kendine "karşı" bir karakter olarak 'Catherine Certitude'ü oluşturur. Yapıtta 'Catherine' isimli ana karakterin Patrick Modiano'nun yaşamından izler taşıdığını, 30 yıl öncesinde Paris'in 10. bölgesinde babasıyla geçirmiş olduğu çocukluk dönemindeki yaşanmışlıklarına göndermede bulunmasıyla anlıyoruz.

Babamın tam olarak ne iş yaptığını hiçbir zaman çözemedim. Annemle birlikte, bugünlerde Amerika'daki küçük bir evde yaşıyor. Aslında bizimle ilgili söylenecek çok bir şey yok. New York'un sıradan insanlarıyız. Biraz tuhaf olan tek şey, Amerika'ya taşınmadan önce 10. bölgede geçirdiğim çocukluğum. Bundan neredeyse 30 yıl önceydi, babam ve ben... yalnızca ikimizdik. (Modiano, 2023:6)

Modiano *Bir şecere*'de ise babasının 10. bölgede geçen çocukluğundan ve babasının yaptığı işleri tam olarak bilememesinden şöyle bahseder: "*Hauteville semtinde, 10. bölgede geçen çocukluk.... On sekiz yaşındayken Paris otobanlarında benzin kaçakçılığı yapmaya başladı.*" (Modiano, 2005: 13) Eylül 1944'ün başında, Paris'te, babam polisin bu kez karaborsadaki yasadışı faaliyetleri nedeniyle kendisinden hesap soracağından korkarak hemen Conti rıhtımındaki eve dönmek istemedi." (Modiano, 2005: 29)

Burada görebileceğimiz gibi, Modiano *Babam ve Ben*'de kendi öz babasının hayatından birtakım ipuçları vererek kendi özyaşamöyküsüne göndermelerde bulunur. Söz konusu yapıtında 'Catherine' isimli küçük kız çocuğun annesi ile ilgili çok az bilgi bulunur. Annesinin turnelere katılan ve müzikhollerde gösteri yapan bir dansçı olduğu bilgisine yer verilir tıpkı Modiano'nun öz annesinin gerçekten de müzikhollerde dansçı olması gibi: "*Annem Amerika'lıdır. Yirmi yaşındayken, Paris'e turneye gelen bir dans topluluğunun üyesiymiş. Babamla tanışmışlar ve evlenmişler. Annem Paris'teki müzikhollerde dans etmeye devam etmiş: L'Empire, Le Tabarin, L'Alhambra... Bütün bu gösterilerin program broşürlerini sakladım.*" (Modiano, 2023:11).

Bir şecere'de de Modiano annesi hakkında aynı bilgileri vermektedir:

Annem 1918 yılında Antwerp'te doğmuş. Anvers ve Brüksel'de müzikhol gösterilerinde yer alan bir kızdı... Haziran 1941'de, Todt organizasyonundaki Flaman işçilere ve daha kuzeyde Hazebrouck'ta Alman havacılara gösteri yapmak için Atlantik ve Kanal limanlarını kapsayan bir turneye katıldı. Haziran 1942'de Paris'e vardı. Babam ve annem, Ekim 1942'de bir akşam "MmeSahuque" olarak bilinen Toddie Werner'in 16. bölgedeki 28 rue Scheffer'deki evinde tanıştılar. (Modiano, 2005: 8-19)

Patrick Modiano'nun annesi ile ilgili romanlarında verdiği bilgiler her zaman daha azdır. Genellikle annesinin tiyatro turnelerinde olmasından bahseder ve onun ilgisiz bir anne olduğunu sıklıkla belirtir. Yazarın diğer tüm romanlarında olduğu gibi, babası ile ilgili bilgi ve anılara daha çok yer vermiştir. Ancak Modiano'nun özyaşamöyküsünde bahsettiği kadarı ile babasıyla ilgili tüm anıları olumsuzdur, okuyucuya çocuğuyla ilgilenmeyen, sadece zorunlu

ihtiyaçlarını karşılayan bir baba figürü olarak aktarır. *Babam ve Ben* yapıtında ise yazar baba karakterini, çocuğuna mutlu anılar biriktirmek için çabalayan, komik, çocuğuyla oldukça ilgili bir karakter olarak yansıtır.

Babam tıraş olurken uyguladığımız bir ritüel vardı: Tıraş fırçasıyla yüzüme köpük bu-laştırmaya çalışarak, evin içinde beni kovalamak. Sonra da tıraş köpüğüyle lekelenen gözlük camlarımızı özenle temizlerdik. (Modiano, 2023: 32-33)

Dersler her Perşembe akşamıydı ve bana babam eşlik ediyordu. Dans stüdyosunun büyük pencerelerinden Kuzey Garı'na bakıyordu. Öğrencilerin anneleri kırmızı kadife kumaşla kaplı uzun bankta otururdu. Bütün bu kadınlar arasındaki tek erkek olan babam bankın ucunda, diğerlerinden uzakta dururdu. (Modiano, 2023: 42)

Modiano'nun babası Albert, *Bir şecere*'de çocuğuna herhangi bir sevgi göstermeyen bir baba figürü olarak karşımıza çıkarken, *Babam ve Ben*'de bunun tam tersi bir durum söz konusu olur. *Babam ve Ben*'de Catherine'in babası onu her perşembe günü bale derslerine götürüp dersin bitimine kadar kızını beklemektedir. Oysaki Modiano'nun gerçek hayatında babası onu ve kardeşini her zaman yalnız bıraktığından şöyle bahseder:

Onun sayesinde beni büyüleyen bir baleye katıldım: La Somnambule. Bir gün babama Hôtel Royal'in lobisine kadar eşlik ettim, orada bana bir yarış atları çiftliği sahibi olduğunu söylediği Bayan Stern ile randevusu vardı. Bu Bayan Stern'in onun için ne gibi bir faydası olabilirdi ki? Her perşembe, öğleden önce, kardeşimle birlikte kilisenin karşısındaki gazete bayiinden Tarzan almaya giderdik. Hava çok sıcaktı. Sokakta yalnızdık. Güneş ve gölge kaldırımda. (Modiano, 2005:41)

Bu iki yapıtta ortak olan bir diğer bilgi ise yazarın babasının sevgilisi olduğunu anladığımız 'hostes Nathalie' karakteridir. Yazar, *Babam ve Ben*'de babasının hostes sevgilisi ile ilgili detayı şu şekilde verir:

Eski dönemlerden kalma, Chevreau tarafından çekilmiş bir fotoğraf buldum. Bir Perşembe gününün öğleden sonrası, dans dersinin hemen öncesiydi. Dükkanın önünde babamla Bay Casterade'nin keyfi yerindeydi ve beni taklit etmek için bir dans adımı yapmaya girişmişti. Fotoğrafın sağ tarafında bende yavaş yavaş belirsiz bir anının uyanmasına neden olan bir kadın var. Bir akşam bu kadını babamın ofisinde görmüş, çıkmadan önce şöyle dediğini duymuştum: "Görüşürüz Georges." Babama onun kim olduğunu sorduğumda bu sorudan rahatsız olmuşa benziyordu: "Ah şey... O sadece bir hostes." Yirmi yıl sonra ona aynı soruyu sorduğumda gözlerini gökyüzüne dikti ve bana şöyle tekrar etti: "Ah şey, o sadece bir hostesti." (Modiano, 2023:46-47)

Yazar, özyaşamöyküsü *Bir şecere*'de de Hostes Nathalie'yi babasının sevgilisi olarak ve yazları beraber tatile gittikleri kişi olarak anlatmıştır: "*Babam zaman zaman arkadaşlarıyla ve Brazzaville'e yaptığı seyahatlerden birinde tanıştığı Nathalie adında genç ve sarışın tatlı bir hostesle birlikte bizi ziyaret ederdi.*" (Modiano, 2005:36).

Ancak yazar *Babam ve Ben* yapıtında babasıyla ilgili en açık bilgiyi yapıtın sonlarına doğru gerçek ismini kullanmasıyla verir: "*Artık zamanı geldi. Amerika'da birbirimize kavuşacağız. Annen bunların hepsini öngörmüştü. Tanıştığımız anda, senin doğumundan bile önce, bir bale grubunda dansçıyken, bana şöyle diyordu: Albert – o zamanlar adım Albert'ti- evleneceğiz, küçük bir kızımız olacak ve Amerika'da yaşayacağız.*" (Modiano, 2023:83).

Bir şecere'de ise yapıtın ilk başarında babasının kimlik bilgilerini okuyucuyla paylaşmaktadır: “*Adı Alberto’ydu, ama ona Aldo denirdi.*” (Modiano, 2005:13).

Dolayısıyla, yazar, iki yapıtı arasında öz-göndergeler aracılığıyla ortak bir zemin oluşturur. Bu ortak zemin yazarın yaşanmışlıklarından başka bir şey değildir. Yaşamını bir taraftan hayali ama aynı zamanda karşıt bir özyaşamöyküsünde satır aralarında okuyucuya aktarırken, diğer yandan da özyaşamöyküsünde yalın gerçekliği tarafsız anlatımıyla kaleme almıştır. Modiano kendi özyaşamöyküsünde çocukluğunu tüm gerçekleriyle anlatırken, karşı-özyaşamöyküsünde idealize edilmiş ve yüceltilmiş bir çocukluk ve baba figürünü imler. Psikanalizde idealize etmek, bir anlamda acı çekilmesine neden olan şeyin yerine kontrol edilmesi kolay ve gerçekliğin çarpıtılmış haline dönüştürülmesi ve bir tür savunma mekanizmasıdır. (Tomasella, 2015:25) Modiano, *Babam ve Ben* adlı yapıtında çocukluk travmalarına, yitirilmiş ve sorunlu bir baba figürüne karşılık, idealize edilmiş bir baba imgesini öne çıkarır. Bu ideal baba figürü, gerçekte yaşanmamış bir çocukluk hayalinin ve özleminin bir yansımasıdır. Böylelikle yazar, karşı-özyaşamöyküsü aracılığıyla yasını tuttuğu çocukluğunu kendince yeniden inşa eder. Bu idealize edilmiş anlatım biçimiyle Modiano, bir anlamda çocukluk acılarını hafifletme ve onları çocuk edebiyatına kazandırma yolunu seçmiştir.

Babam ve Ben karşı-özyaşamöyküsünün temel özelliklerini yansıtan parçalı (fr:fragmentaire) bir yapıya sahiptir. Kurgusal yönü ağır basan yapıtta, olaylar çizgisel bir zaman akışı içinde değil, belleğin parçalanmış doğasını yansıtan bir şekilde sunulur. Bu durumda, Aktulum’un tanımladığı gibi, metinde geçen “yaşanmışlıkların” süreksizliğini vurgular ve bu süreksizlik, metnin bütünlüğüne karşı bir duruş sergiler. Anlatıcının babasına dair kurguladığı iyimser hatıraları, yazarın gerçek hayatındaki ve *Bir şecere*'de karşımıza çıkan “yaşanmışlıklar” parçalı bir biçimde aktarılır. Bu parçalı yapı, anlatıyı hem bilmecemsi bir hale getirir hem de okura metni anlamlandırma sürecinde yazarın özyaşamöyküsünü düşünmesini sağlar. *Babam ve Ben*, öz-göndergelerin doğrudan takip edilemediği, aksine okuyucuyu bu göndergeleri zihninde düşünme sürecinden geçirdikten ve bu bilmecemsi durumun çözülebilmesinden sonra yazarın klasik özyaşamöyküsünü bilmeye ya da okumaya sevk ettiği bir yapı sunar. *Bir Şecere*'de karşılığını bulan öz-göndergeler sadece bir anlatı unsuru değil aynı zamanda bir yeniden yazma unsuru olarak karşımıza çıkar. Bu yeniden yazma süreci ile yazar metinleri aracılığıyla “gerçekliğini” yeniden yazar ve yapıtına parçalı bir boyut katar.

Patrick Modiano, karşı-özyaşamöyküsü olarak değerlendirdiğimiz *Babam ve Ben* adlı yapıtında, “tersine çevirebilirlik” (fr: réversibilité) kavramını gerek karakter seçimi gerek de kurgunun “iyimser” olması özelliğiyle yansıtmıştır. Yazar, mutsuz çocuk ‘Patrick’ için “mutlu bir kız çocuğu figürü olan ‘Catherine’i seçmiştir. Bununla birlikte, mutsuz çocukluğunu mutlu ve iyimser bir kurguyla ideal bir anlatı sunarak hem kendini hem de gerçek yaşanmışlıklarını, özellikle de babasıyla olan ilişkisini tersine çevirmiştir. Bu bağlamda, yazarın “gerçek” olarak kabul edilen yaşanmışlıklarını, kurgusal bir tersine çevirme aracılığıyla yeniden inşa ettiği söylememiz mümkündür. Bu tersine çevirilebilirlik, metni sabit bir anlamdan uzaklaştırarak, sürekli dönüşüm halinde olan bir yapı haline getirir ve okuyucuya, söylemin yananamlarını ve paradokslarını sorgulamasını sağlar.

Babam ve Ben'deki öz-göndergeler doğal olarak Modiano'nun özyaşamöyküsel anlatısı *Bir şecere*'yi karşı-özyaşamöyküsü bir parçası durumuna da getirmiş olur. Metinde, anlatıcının sevmediği geçmiş ile hesaplaşması, bir süreklilik içinde değil, parçalı bir anlatım üzerinden gerçekleşir. Bu durum metne bir çokseslilik kazandırır. Modiano'nun bu yapıtı, özneyi bütünsellikten uzaklaştırır ve sonuçta parçalı bir hale gelen ve kurgusal yönü ağır basan bir yazın örneği olarak değerlendirilebilir.

Modiano'nun karşı-özyaşamöyküsü, çocukluk anılarındaki acı ve travmalardan bir kaçış alanı sağlar. Yazar, kendi yaşamını yeniden yazarak, bu anıları aslında bir anlamda yeniden yaşar. Bastırılan, hatırlanmak istenmeyen anılar, yazma edimi ile bilinçle birlikte açığa hatta her defasında yeniden açığa çıkar. Yazarın, karşı-özyaşamöyküsünde ortaya koyduğu savunma mekanizması bile, onu hayatının gerçeklerinden bir yere kadar uzaklaştırabilecektir. Patrick Modiano bir anlamda *Babam ve Ben* isimli yapıtında yansıttığı hayali ideal çocuk ve ideal baba figürü ile yasını tuttuğu kendi çocukluğunu bir savunma mekanizması olarak karşı-özyaşamöyküsü örnekleme ile çocuk edebiyatına katkı sağlamıştır. İdeal baba figürü ve çocukluk, bu savunma mekanizmasındaki en güçlü unsurlardır diyebiliriz. Modiano'nun karşı-özyaşamöyküsü örneklemini çocuk yazını olarak sunmasındaki amacın belki de çocukluğun iyimser ve umut dolu doğasına yönelik bir saygı ifadesi olarak da gördüğünü söylemek de yanlış olmayacaktır.

Sonuç

Philippe Lejeune Arthur Rimbaud'nun şiirinden hareketle özyaşamöykülerinde kimi zaman “ben”in bir başkası (Je est un autre) ile anlatılabileceğini söyler. (Lejeune, 1996:7) Modiano analizini yaptığımız yapıtları aracılığıyla, yalnızca geçmişe bir bakış sunmakla kalmaz, aynı zamanda “ben”in eksikliklerini “öteki” üzerinden anlamlandırmaya çalışır. Philippe Lejeune'un özyaşamöykülerinde “ben”in bir başkasıyla anlatılabileceği fikri, Patrick Modiano'nun *Babam ve Ben* adlı yapıtında somut bir şekilde karşımıza çıkar. Modiano, kendi geçmişini aktarırken, sıklıkla gerçek ile hayal etrafında, “ben” ile “öteki” arasında bir tersine çevrilebilirlik ilişkisi kurar. Kısacası, özyaşamöyküsündeki eksik olan mutlu anları, karşı-özyaşamöyküsü aracılığıyla tamamlamaya çalışırken, kendi “ben”ini, idealize ettiği ve hayal ettiği bir “başka” ile yeniden yaratır. Modiano, *Babam ve Ben*'deki Catherine karakterinin gözlüğü gibi semboller aracılığıyla, gerçekliğin olduğu gibi kabul edilmek zorunda olmadığını ve kurgusal bir dünyada alternatif bir hayatın mümkün olduğunu anlatmaya çalışır. Böylelikle, yazar hem kendi yaşamışlıklarına hem de özyaşamöyküsel yazının klasik doğruluk özelliğine bir karşı duruş sergiler.

Kısacası, Modiano kendinin “başka” versiyonunu karşı-özyaşamöyküsü ile anlatmıştır. Buradaki “başka”lık aslında tam olarak “hayal” edilen bir başkalıktır. Bir anlamda ideal “ben”, ideal “çocukluk” döneminin anlatıldığı ideal bir “baba” figürünün olduğu hayattır. Yazar, *Babam ve Ben* yapıtında ‘Catherine’ karakterinin gözlüğü ile anlatmak istediği, hayatta gerçekliği temsil eden gözlüğü çıkardığımızda her şeyin daha farklı olabileceğini yani daha iyimser bir düş etrafında bir özyaşamöyküsü olabileceğini düşündürür okuyucuya. Yazar, *Babam ve Ben*'de bir karşıtlık kavramı etrafında konumlandığımız karşı-özyaşamöyküsünü bir anlamda kendi özyaşamöyküsünden hareketle “ideal” olan hayalini ele almıştır. *Bir*

şecere ise kabul etmekte zorlandığı, sorunsal ebeveynlerin olduğu, travmalarla dolu çocukluk dönemini ele almasıyla yaşanmışlıkları “gerçeklik” penceresinden ele alarak aktarmıştır. Modiano’nun *Babam ve Ben*’deki anlatısıyla aslında kendi özyaşamöyküsü “*Bir Şecere*” ye bir başkaldırıdır, bir ‘karşı’ harekettir.

Bu perspektifte, Modiano’nun karşı-özyaşamöyküsü anlatısı, yeniden yazma süreciyle yakından ilişkili olduğu sonucuna varabiliriz. Yazar, kendi yaşantılarını, idealize ettiği bir geçmiş ve arzuladığı aile ilişkilerini tamamen kurgu aracılığıyla anlatır ve kendine alternatif bir “ben” yaratır. Ancak satır aralarında kendi özyaşamöyküsüne yaptığı öz-göndermeleri yapıtları arasında bir öz-yeniden -yazma süreci olduğunu göstermiştir.

Kısacası, Aktulum’un Roland Barthes için söylediklerini Patrick Modiano için de söylemek mümkündür. Modiano yaşanmışlıklarını parçalı bir şekilde anlatarak, anlatısına kurguyu dahil ederek gerçeklik algısını yıkmaya çalışmasıyla, “açık” söylemini metinlerarası göndermelerle ve anıştırmalarla doldurarak, benzeşiklik karşısında ayrışıkla bağlayarak, okuyucuyu her daim dinamik tutan ve bunu özyaşamöyküsü ve karşı-özyaşamöyküsü anlatılarıyla yapan çok sesli bir yazardır. Yazarın, *Babam ve Ben* isimli yapıtında karşı-özyaşamöyküsü tanımına karşılık gelebilecek sözü ise şu şekildedir: “*İnsanlara hayallerindeki kişiyi yaşamaları için şans vermeliyiz.*” (Modiano, 2023:76)

Notlar

- 1 Patrick Modiano’nun *Un pedigree* isimli romanının başlığı ve metinde geçen diğer alıntılar makalenin yazarı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler temelinde hazırlanmış özgün bir araştırma makalesidir. Daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olup başka bir yere yayımlanmak üzere gönderilmemiştir. Yazar, araştırma sürecinde etik ilkelere ve kurallara uymuştur.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Etik komite onayı: Bu çalışma için etik kurul onayı gerekmemektedir.

Finansal destek: Bu araştırma için herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Bu çalışma ile ilgili herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This article constitutes an original research paper based on original data. It has neither been published previously nor submitted for publication elsewhere. The authors have adhered to ethical principles and guidelines throughout the research process.

Authors’ contributions: This is a single-authored article

Ethics committee approval: Ethical committee approval is not required for this study.

Financial support: No financial support was obtained for this research.

Conflict of interest: There are no potential conflicts of interest related to this study

Kaynakça

- Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası ilişkiler*. Öteki Yayınevi.
- Aktulum, K. (2023a). *Parça yazı çözümlemesine giriş*. Çizgi Yayınevi.
- Aktulum, K. (2023b). *Roland Barthes ve parça yazı*. Çizgi Yayınevi.
- Alp, E. A. (2020). Annie Ernaux'nun *Les Années Yıllar* adlı eserinde toplum, bellek ve yazın. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 60(1), 234-250. (Erişim tarihi: 22.10.2024)
- Carron, G. (2008). Imaginaire, symbolisme et réversibilité: Une approche singulière de l'inconscient chez Merleau-Ponty/Hayal gücü, sembolizm ve tersine çevrilebilirlik: Merleau-Ponty'nin bilinçaltına yönelik benzersiz bir yaklaşımı. *Revue philosophique de la France et de l'étranger*, 133(4), 443-464. <https://doi.org/10.3917/rphi.084.0443> (Erişim tarihi: 10.10.2024)
- Dictionnaire Larousse. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/> (Erişim tarihi: 01.11.2024).
- Gasparini, P. (2008). *Autofiction*. Editions du Seuil.
- Laouyen, M. (2002). Préface/Önsöz. *L'Esprit Créateur*, 42(4), 3-7. <http://www.jstor.org/stable/26288432> (Erişim tarihi :12.10.2024).
- Lejeune, P. (1980). *Je est un autre: L'autobiographie, de la littérature aux médias/Ben başka biriyim: Otobiyografi, edebiyattan medyaya*. Éditions du Seuil
- Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique/ Otobiyografik anlaşma* (Yeni baskı) Éditions du Seuil.
- Modiano, P. (2005). *Un pedigree/Soy ağacı*. Gallimard.
- Modiano, P. (2013). *Romans*. Gallimard.
- Modiano, P. (2023). *Babam ve Ben* (S. Çekmen, Çev.) Tüden Yayınları.
- Nobel Edebiyat Ödülü 2014. NobelPrize.org. Nobel Ödülü Tanıtımı AB <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2014/summary/> (Erişim tarihi: 13 Kas 2024).
- Philippe, G. (2004). *Est-il je/O mu?*. Éditions du Seuil.
- Tomasella, S. (2015). *La folie cachée: Survivre auprès d'une personne invivable/ Gizli delilik: Yaşamaz bir insanla birlikte hayatta kalmak*. Albin Michel.
- Tilbe, A. (2017). *Çağdaş Fransız özkurgu romanı*. Toprak Ofis ve Matbaacılık.
- Whiteside, A. (1981). Autobiographie ou anti-autobiographie? Le cas Barthes/ Otobiyografi mi, anti-otobiyografi mi? Barthes örneği. *Neophilologus*, 65, 173–184. <https://doi.org/10.1007/BF01512798> (Erişim tarihi: 10.10.2024)



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Doğu'dan Batı'ya Bir Anlatı Yolculuğu: Karayca Yazılmış *Bir Yedi Bilge Hikâyesi*

A Narrative Journey from East to West:
A Tale of the *Seven Sages* Written in Karaim Turkish

Gülçin Tanrıbuyurdu*
Tülay Çulha**
Şerife Hasanoglu***

Öz

Yaygın görüşe göre, kaynağını Sindbâd-nâmelerden alan *Yedi Bilge* hikâyeleri, dünya genelinde farklı kültürlerde manzum veya mensur biçimlerde ve çeşitli adlarla temsil edilen ortak bir anlatı geleneğini oluşturmaktadır. Bu makalede, Kırım Karaycası ile yazılmış ve İbrani harfleriyle kaleme alınmış özgün bir *Yedi Bilge* hikâyesi ilk kez bilim dünyasına tanıtılmaktadır. Söz konusu metin, Batı grubu anlatıları arasında yer alan ve *The Seven Sages of Rome* başlığıyla bilinen ana versiyonun Historia

Geliş tarihi (Received): 28-08-2024 Kabul tarihi (Accepted): 20-03-2025

* Doç. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kocaeli-Türkiye/ Kocaeli University Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature. gulcin.tanribuyurdu@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-9962-5171

** Prof. Dr., Kocaeli Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü. Kocaeli-Türkiye/ Kocaeli University Faculty of Arts and Sciences, Department of Turkish Language and Literature. culhatulay@gmail.com. ORCID ID: 0000-0002-8376-0982

***Öğr. Gör., Sağlık Bilimleri Üniversitesi Türk Dili Bölümü. İstanbul-Türkiye/ University of Health Science, Department of Turkish Language. serife.hasanoglu@sbu.edu.tr. ORCID ID: 0000 0002 2033 4126

Septem Sapientum adlı alt versiyonuna dâhil bir örnektir. Çalışmamızda, *Yedi Bilge* hikâyelerinin kökenleri ve tarihsel gelişimi hakkında literatürdeki çeşitli görüşler tartışılmış; Karay Türkçesiyle yazılmış versiyonun bu gelenek içindeki yeri belirlenmiştir. Helezonik (dönüşlü) bir olay örgüsüne sahip olduğu tespit edilen hikâyenin çerçeve anlatısı ve iç hikâyeleri, diğer *Yedi Bilge* versiyonlarıyla karşılaştırmalı olarak analiz edilmiştir. Ayrıca anlatıya yön veren yedi sembolizmi, sayı ve bilge motifi bağlamında değerlendirilmiştir. Karay Türkçesiyle yazılmış bu versiyonun içerdiği dilsel ve kültürel unsurlar, hem bu dilin söz varlığına katkıda bulunmakta hem de Karay toplumunun kolektif hafızasında yer eden değer ve sembollerin çözümlemesine olanak tanımaktadır. Bu çalışmada veri toplama tekniği olarak doküman analizi kullanılmış, metin odaklı incelemede ise betimsel içerik analizi yöntemi tercih edilmiştir. Elde edilen bulgular, hikâyenin hem anlatı geleneği içindeki konumunu hem de Karay toplumu özelinde taşıdığı anlamları ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Anahtar sözcükler: *anlatı, Sindbâd-nâme, Yedi Bilge Hikâyesi, Yedi İlimdar, Karayca*

Abstract

According to a widely accepted view, the *Seven Sages* tales, which originate from the *Sindbâd-nâmes*, constitute a shared narrative tradition represented in various cultures around the world in both verse and prose forms under different titles. This article introduces, for the first time, an original version of a *Seven Sages* tale written in Crimean Karaim and transcribed in Hebrew script to the academic world. The examined text is a representative of the *Historia Septem Sapientum*, a sub-version of the main Western group narrative known as *The Seven Sages of Rome*. In this study, various scholarly opinions on the origins and historical development of the *Seven Sages* tradition are discussed, and the position of the version written in Karaim Turkish within this tradition is identified. The tale, which is found to have a helical (recursive) narrative structure, is analysed comparatively in terms of its frame story and embedded tales in relation to other versions of the *Seven Sages* narratives. Furthermore, the symbolic significance of the number seven, as well as the motif of the sage, are examined. The linguistic and cultural elements in the Karaim Turkish version not only contribute to the lexicon of the language but also help uncover reflections of the collective memory of the Karaim community. In this study, document analysis was used as the data collection technique, and descriptive content analysis was employed as the main methodological approach. The findings aim to reveal the tale's position within the broader narrative tradition as well as its particular cultural significance for the Karaim community.

Keywords: *narrative, Sindbâd-nâme, the tale of the Seven Sages, Seven Scholars, Karaim Turkish*

Extended summary

The *Seven Sages* stories, known by various names around the world such as *Sendebad*, *Sindibad*, *Sendebar*, *Seven Sages*, *Seven Wise Men*, and *Seven Viziers*, are a narrative found in both poetic and prose forms. There are various views supported by justifications regarding

the source of these tales, and it is known that the oldest form of these stories is the *Sindbâd-nâmes*. Due to the unavailability of the original text, the origins of these stories have been attempted to be identified by tracing the frame narrative tradition. In this context, three hypotheses have been put forward: one from India, one from Persian, and one from Hebrew. Since the original text is not available, the findings in studies regarding the source of these tales remain mere claims.

When evaluating the changes in the frame narrative, such as whether the names of the sages are included, the number of internal tales, or the absence of certain stories, it is found that there are two main variants of the *Seven Sages* tales: Eastern and Western. There are eight versions of the Eastern variant, while approximately forty versions of the Western variant exist. The Western variant is much larger and more complex. Among the researchers who claim that the Western variant is derived from the East, the debate continues over which Eastern version the Western variant is based on.

This article aims to introduce a *Seven Sages* story written in Crimean Karaim language and Hebrew alphabeth to the academic world. The *Seven Sages* narrative, which is the subject of the article, is included in the *Historia Septem Sapientum* sub-version of *The Seven Sages of Rome*, one of the main versions in the Western group. This version is the version that has been translated into many languages around the world and appears in many geographies.

What makes our study unique is its focus on how this *Seven Sages* story has been processed in the Karaim Turks and the Karaim language. The Karaims are a Turkish community that has adopted the Karaim sect of Judaism, from which they derive their name. The Karaim language is classified by researchers of Turkic languages as belonging to the Western, Northwestern, and Kipchak group. The language spoken by the Karaims is crucial, as it is classified by UNESCO as an endangered language and is under protection. Furthermore, the Karaim language contains archaic words not found in other Turkic languages, which further increases its importance.

Karaim literature consists of religious texts such as Torah translations, folk literature products found in *Mecumalar* (collections), works in the *seğirnâme* genre, dowry documents known as *Şettar*, and various literary products written in journals. The Karaim *Seven Sages* story, which is the subject of our paper, is a version of a tale that has become global and whose original dates back to ancient times, now written in the Karaim language. The Karaim *Seven Sages* story consists of seventy-six pages, with thirty-two lines on each page except for the first pages where the stories begin. It is written in Hebrew alphabeth. The authorship and the date of writing are not specified in the text. Our research reveals that this text constitutes the third section, *Meşalim u Ma'asiyot*, of a book called *Chuf Dewash*, which was published in 1835 by M. Kazaz in Hebrew alphabeth.

In our study, we discuss various views and justifications about the origins and versions of the tales. We reveal the place of the Karaim Turkish version among these tales. The main narrative, created using the frame story technique involving embedded tales, is structured with a perfect helical plot. This helical structure is built with internal tales that provide moral lessons

and give rise to new developments. The internal stories are predominantly constructed with a single chain of events. Within the frame story, there are fifteen internal tales, narrated by seven queens, seven sages, and one prince. The sequence of the stories is as follows: *Arbor*, *Canis*, *Aper*, *Puteus*, *Gaza*, *Avis*, *Sapientes*, *Tentamina*, *Virgilius*, *Medicus*, *Senescalcus* + *Roma*, *Amatores*, *Inclusa*, *Vidua*, *Vaticinum* + *Amici*. We compare the frame story and internal stories of the Karaim *Seven Sages* tale with those of other versions of the *Seven Sages* tales.

We believe that the number seven in the *Seven Sages* narrative is not randomly constructed. We evaluate the symbolism of the number seven and the motif of wisdom in the story. The presence and adoption of these narratives in both the East and West suggest that the *Seven Sages* and the number seven symbolism have found counterparts in all cultures and beliefs. In the frame story, we see the number seven used as a reflection of collective consciousness, attributed with sanctity, and symbolizing perfection and completeness. In the internal stories, however, the number seven is used in a negative sense, associated with magic, deceit, trickery, and evil, as the narrators change.

The identification of the source on which the Karaim Turkish version is based and the motifs in the narrative are valuable not only in terms of contributing to the vocabulary of Karaim Turkish but also for understanding the reflections of the collective memory of the community in the tale.

Giriş

İnsanoğlu, dünyanın neresinde olursa olsun var olduğu günden bugüne dile gelme, anlatma, bir araya getirme, anlattıklarını biriktirme ve biriktirdikleriyle kültürü inşa etme çabası içerisinde olmuştur. Dilin sunduğu imkânlar, metaforlar dünyası ve zengin çağrışımlar, büyü anlatılara hayat verirken insana da kadim bir bilgelik bahsetmiştir. Çünkü dil, hikâye anlatmayı zorunlu kılmış, böylece insan hem evrendeki yaşamını anlamlandırmış hem de kültürel miras, anlatılar yoluyla gelecek nesillere aktarılmıştır.

Doğası gereği deneyimlerinden, ilişkilerinden, kendinden anlam çıkaran bir varlık olan insan, anlattığı hikâyelere kendi benini ötekenden ayıran bilgeliğini kodlamak üzerine bir deneyimin öznesidir (Randall, 2014: 15). Bu bağlamda insan yaşamının manasının gizlendiği ve bütün kimlik referanslarının kodlandığı anlatılar, canlı olmanın köklerinden gelen bir bilgeliği de taşımaktadır çünkü onlar aynı zamanda insan oluşun, kültürün DNA'sıdır (Gezgin, 2020: 58).

Anlatı metinlerindeki serüven, Joseph Campbell'in (2012) *monomit* olarak kavramlaştırdığı kahramanlık mitosu ve kahramana sunulan arayış-buluş-çıkış yolları insanın tamamlanmasına yönelik bir çabanın ürünüdür. Hem ağır bir yük hem ödül hem başarıdır. Bu bağlamda hikâye anlatmak, evrensel bir olgudur ve varlık için gereklidir. Dünya edebiyatına mal olmuş, manzum veya mensur formlarda değişik isimlerde temsilleri bulunan Yedi Bilge anlatıları da bu geleneğin ürünlerinden biri olarak vücuda getirilmiştir.

Yedi Bilge anlatıları yaygın görüşe göre Hindistan'da doğan, dünyanın farklı yerlerine ve dillerine yayılan, çerçeve hikâye formunda şekillenmiş hikâyeler toplamıdır. Yedi Bilge anlatısı; çeşitli coğrafya ve dillerde *Sendebed*, *Sindibad*, *Sendebar*, *Yedi Bilge*, *Yedi Âlimler*,

Yedi Vezir gibi değişik isimlerle anılmaktadır. Anlatı çerçevesi neredeyse tüm kadim toplumlarda izleri sürülebilen tarihî, mitolojik ve edebî hafızadaki yedi sembolizmi ve yedi sayısı üzerine kurulan metaforlarla şekillenmiştir. Zira yedi sayısına sembolik değer atfedilmesi, milattan önceki dönemlere dayanmaktadır. Yedi Bilge kültürünün toplumların kültürel belleğine kazıdığı manevi güç yanında yedi sayısının ruhen arınmayı, zihinsel aydınlanmayı, bilgelik bilincini, tamamlanmayı, yaşantısal geçişlerde ulaşılması istenen manevi seviye gibi sembolik değerleri taşıması (Şentürk, 2020: 81) Yedi Bilge anlatılarının da bu sembolizmden etkilenecek oluşturulduğunu ortaya koymaktadır.

Anlatıların ortaya çıkmasında toplumların ortak hafızası, mitler, semboller büyük paya sahip olsa da William Randall'ın ifadesiyle “Her dilin, hikâye için elbette kendi sözü vardır” (2014: 37). Bu noktada hikâyeler; benlik, öz yaratım ve öz bilinç açısından içerisinde oluşturulan topluma özgün duyular, ifadeler, kodlar ve deneyimler içerir. Söz konusu deneyimler hiç şüphesiz psikolojiden sosyolojiye, antropolojiden siyasete, felsefeden dine uzanan hemen her alana ilişkin veriler sunar. Bu bakımdan değerlendirildiğinde makaleye konu edilen Yedi Bilge Hikâyesi, Kırım Karaycası ve İbrani alfabesiyle kaleme alınmış olmasından dolayı UNESCO tarafından koruma altına alınmış ve tehlikedeki diller arasında sınıflandırılmış Karayca için dil, söz varlığına katkı ve kültürel kodların anlatıya yansımalarının tespiti açısından son derece önemlidir. Zira söz konusu edilen Yedi Bilge Hikâyesi, diğer bütün toplumlar gibi Karayların kimlik referanslarını, hikâyeler anlatarak ortaya koyma ve bu yolla yaşamın sonraki süreçlerinde karşılaşılabilecek zorluklara karşı iyi ve güçlü bir hikâye bırakmak çabasını özetleyen bir anlatıdır.

Hazarların varisleri olarak görülen Karay Türkleri, Museviliğin Karaim mezhebini benimsemiş ve bu mezhepten ismini almış bir Türk topluluğudur. Bu Türk topluluğu günümüzde Kırım, Litvanya, Polonya, Ukrayna, Türkiye (İstanbul), Amerika gibi çeşitli ülkelerde dağınık ve küçük gruplar hâlinde yaşamaktadır (Kuzgun, 2015: 232-267: 305-307).

Karayların kullandıkları dil (Karayca) UNESCO tarafından tehlike altındaki diller arasında sınıflandırılması ve koruma altında olması açısından oldukça mühimdir. Karay Türkçesinin bir diğer önemi ise bünyesinde eskicil özelliklere sahip sözcükleri bulundurmasıdır (Çulha, 2015: s. 17-18). Araştırmacılar, Karayca'yı Türk dilleri arasında *Batı*, *Kuzey Batı*, *Kıpçak* grubu içerisinde sınıflandırır (Aktaran: Tekin, 1989). Tekin ise Karaycanın iki diyalektine göre bir tasnif yapmıştır: Karaycanın Haliç diyalektine *tawlı* grubunun *kos-* alt grubundaki *yıl* alt bölümünün *its* bölümünde yer vermiştir. Trakay diyalektini ise *tawlı* grubunun *kos-* alt grubunun altındaki *kel-* bölümünün *toğuz* alt bölümünde sınıflandırmıştır (Tekin, 1989: 168). Jankowski, Tekin'in sınıflandırmasını temelde doğru bulmakla birlikte Karayca söz konusu olduğunda, yalnızca fonolojik ölçütlere dayalı bir sınıflandırmanın yetersiz kaldığını, bu nedenle morfolojik ölçütler uygulanarak geleneksel sınıflandırmanın yeniden değerlendirilmesi gerektiğini vurgular (Jankowski, 2003: 136-137).

Karay edebiyatının içeriğini; Tevrat çevirileri, *Koltcha* adı verilen dua kitapları gibi dinî metinler, bünyesinde halk edebiyatı ürünlerini barındıran *Mecumalar*, *Seğirnâme* türünden eserler, *Şettar* adı verilen çeyiz belgeleri ve çeşitli dergilerde yazılmış olan edebiyat ürünleri oluşturmaktadır. Bunlardan en önemlisi gerek içinde çeşitli halk edebiyatı ürünlerinin

bulunması gerek söz varlığına daha çok katkıda bulunması açısından cönk mahiyetindeki mecmualardır (Çulha, 2010: 36).

Karayca Yedi Bilge Hikâyesi, Prof. Dr. Henryk Jankowski tarafından fotoğraflandırılmış olan matbu bir ilmiyhâl kitabının¹ içinde yer almaktadır. Jankowski'nin Kırım'dan temin ettiği bu eser, *Çuf Devaş* isimli ilmiyhâl kitabının üçüncü bölümünü oluşturmaktadır. Siyasetname türü içerisinde değerlendirilebilecek hikâyeler; iyi bir devlet adamı olmanın yolunu erdem, fazilet ve bilgelik üzerinden inşa ederken anlatının dönüştürücü gücüyle toplumsal bilinci yükseltmeyi hedeflemektedir. Hikâyelerdeki yaşlı bilge motifi; modern psikolojinin en önemli isimlerinden Jung'un insanlığa ait ortak sembol yahut imgeler barındıran ve zihnin en karanlık ve derin bölgesi olarak nitelendirdiği kolektif bilinç dışıyla bağlantılı olarak ortaya koyduğu arketipler açısından da son derece önemli olup bu arketipin Karay toplum hafızasındaki görünümünü ortaya koymaktadır.

1. Yedi Bilge anlatılarının kökeni

Yedi Bilge hikâyelerinin kökeni Doğu'dur ve bu hikâyelerin Doğu'dan Batı'ya göçünü metinler üzerinden izlemek mümkündür. Hikâyelerin kaynağı hakkında gerekçelerle desteklenen çeşitli görüşler bulunmakta ve Yedi Bilge hikâyelerinin en eski biçiminin Sindbâd-nâmeler olduğu bilinmektedir. Söz konusu hikâyelerin kökeni ilk eserin elde olmaması sebebiyle çerçeve hikâye geleneğinden yola çıkılarak tespit edilmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda Hint, İran ve İbrani kökenli olmak üzere üç varsayım ortaya atılmıştır. Orijinal metnin yokluğundan dolayı bu hikâyelerin kaynağına yönelik çalışmalarda bulgular birer iddiadan ibarettir. *Yedi Bilge* hikâyelerinin Doğu varyantı sekiz versiyondan oluşurken Batı varyantı yaklaşık kırk versiyondan oluşmaktadır. Bugüne kadar Yedi Bilge hikâyelerinin versiyonlarına dair yapılan hiçbir çalışmada söz edilmeyen Karayca yazılmış *Yedi Bilge Hikâyesi*, bu geleneğin *The Seven Sages of Rome*'un *Historia Septem Sapientum* versiyonuna dâhildir.

Sindbâd-nâmelerin kaynağı üzerine araştırma yapan Theodor Benfey (1866: 177), bu hikâyelerin Hint hikâyelerinin çerçevesiyle benzerliklerine değinen ilk araştırmacıdır. Thomas Wright (1845: I-II), Yedi Bilge hikâyelerinin doğuş kaynağı bilinmeyen çok eski bir zamanda yazıldığı düşünülen *Sendebad* isimli Hint hikâyesi olduğunu ve Yedi Bilge hikâyesinin Hindistan'dan Batı Avrupa'ya olan göçünü izleyebilecek materyallere sahip olduğunu belirtmiştir. *Yedi Bilge* hikâyesinin İngilizce şiir versiyonunu yayımlayan Wright, farklı versiyonlara ait hikâye özetlerine ve değerlendirmelerine de yer vermiştir.

Arap tarihçisi Mesudî (1841: 175), bu kitabı Kuruş/Kuş isimli Hindistan'daki bir kralın çağdaşı olan Sendebad adlı bir Hint filozofunun yazdığını ve söz konusu eserin kralın kütüphanesinde bulunduğunu ifade etmiştir.

Araştırmacı Clouston (1884: XXI), Sanskritçe ilk nüshası elde olmayan *Kitab-ı Sindbâd*'ın Hint masallarından en eskisi 6. yüzyıla dayanan ünlü Pança Tantra'nın hikâye çerçevesiyle benzerliklerinin tesadüfi olamayacağını göstererek Sindbâd-nâmelerin Hint kökenli olduğunu savunmuştur. Bu görüşü destekleyen başka bir Hint hikâyesi ise Budizm'in büyük savunucusu Asoka'nın hayatını anlatan hikâyenin çerçevesiyle Sindbâd-nâmelerin hikâye çerçevesinin benzer oluşudur (Clouston, 1884: XXIX).

B. E. Perry, “The Origin of the Book of Sindbad” adlı makalesinde bu hikâyelerin Hint kökenli olduğunu reddetmiş ve kökeninin Farsçaya dayandığını iddia etmiştir. Gerek hikâye içeriği çerçevesi gerek Pança Tantra, Kelile ve Dimne hikâyeleriyle zıt olan biçim kalıpları gerek en eski versiyonlardaki ana karakterlerin isimleri ve gerekse Hintli isimlerin yokluğu gibi bulgulardan yola çıkarak Sindbâd-nâme’nin Hint kökenli olmadığını kanıtlamaya çalışır (1960: 84). Bu iddiasını desteklemek için Hamza-i İsfahanî, Musa, Semerkandî gibi yazarların tanıklığına başvurarak hikâyenin Farsçaya dayanabileceğine yönelik alıntılar yapmış ve özellikle de Semerkandî’nin Farsça *Sindbâd-nâme* eserinin ön sözüyle Yunanca Syntipas’ın ön sözünde hikâyelerin Farsça olduğunun söylenildiğini belirtmiştir (1960: 27-28).

Stephen Belcher, 1987’de yayımladığı “The Diffusion of The Book of Sindbâd” adlı makalesinde Perry’nin geniş kapsamlı araştırmasına katılmakla birlikte Perry’nin cevap veremediği bazı açıkları olduğunu iddia etmiştir (1987: 34). Sindbâd-nâme’nin gerek eski İran dini olan Zerdüştlük ile ilişkisi gerek İran’ın tarihi ve felsefi malzemesinin bir karışımını yansıtmaları gerekse Sindbâd-nâme anlatısıyla İranlıların anlatı geleneğinin arasındaki benzerliklerden yola çıkarak Sindbâd-nâmelerin İran kaynaklı olma ihtimalini gözler önüne sermiştir (Belcher, 1987: 34-58).

Morris Epstein, *Tales of Sendebâr* adlı kitabında, Sindbâd-nâmenin İbrani kökenli olduğunu iddia etmiştir (1967: 35). Özellikle “A Hypothesis” bölümünde bu iddiasını güçlendirmek için birçok defa İbrani literatürüne ait eserlerin binlerce yıl sonra İbrani kökenli olduğunun ortaya çıkması gibi bir durumun mevcut *Sindbâd-nâme* için de geçerli olabileceği; *Ester Kitabı* ile paralelliklerin olması, eski devirlerde İbrani şair ve yazarların aşk, methiye vb. konularda kutsal kitabın dilini kullanmakta tereddüt ettikleri için çoğu eserlerin günümüze İbranice orijinal hâliyle gelememesi dolayısıyla da eldeki metinlerin iddiasını desteklemek için yetersiz oluşu, İbranice dil ve anlatım özellikleriyle Sindbâd-nâme’nin dilinin, ifade biçiminin uygunluğu gibi örnekler vermiştir (1967: 31-37).

Goedeke, “Liber de Septem Sapientibus” isimli yazısında hem Latince Liber de Septem Sapientibus’u yayımlamış hem de bu çalışmasında *Yedi Bilge* hikâyelerinin ilk tasniflerinden birini oluşturmuştur (1866). Hikâyelere vermiş olduğu Latince isimler, *Yedi Bilge* hakkındaki literatürde genel bir geçerlilik kazanmıştır.

Yedi Bilge hikâyelerine yönelik en detaylı çalışma, Killis Campbell’a aittir. Campbell (1907), İngilizce versiyonlarını çok daha detaylı bir şekilde ele aldığı *The Seven Sages of Rome* isimli kitabında *Yedi Bilge* hikâyelerinin kaynağına, Doğu ve Batı versiyonlarına da yer vermiştir.

Batı’da *Yedi Bilge* hikâyeleri, kaynakları ve versiyonları üzerine pek çok çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalarda yalnızca Batı varyantıyla sınırlı kalınmamış, Doğu varyantına da mutlaka yer verilmiştir. Batı’daki çalışmalarda İstanbul’da basılan Ermenice *Yedi Bilge* hikâyelerine yer verilmesine rağmen Türkçe *Yedi Âlimler Hikâyesi* ve Karayca *Yedi Bilge Hikâyesi*’nden bahsedilmemiştir.

Türkiye’de *Yedi Bilge* hikâyeleri üzerine yapılan tek inceleme, Ermeni harfli Türkçe *Yedi Âlimler Hikâyesi*’nin çeviri yazısının ve dil incelemesinin yapıldığı Seda Kaya’nın (2021) çalışması olup burada *Yedi Bilge* hikâyesinin kaynağına, versiyonlarına ve bu konuda yapılan çalışmalara yer verilmemiştir.

2. Yedi Bilge anlatılarının varyantları

Çerçeve hikâyedeki değişiklikler, bilge isimlerine yer verilip verilmemesi, iç hikâyelerin sayıları, bazı iç hikâyelerin bulunmayışı gibi açılardan değerlendirildiğinde *Yedi Bilge* hikâyelerinin Doğu ve Batı olmak üzere iki varyantı bulunmaktadır. Batı varyantında *Sindbâd*'dan hiç bahsedilmezken Doğu varyantında *Sindbâd*, merkezdeki karakterdir. Batı varyantında bilgiler yalnızca her biri tek bir hikâye anlatırken (toplamda on beş iç hikâye) Doğu varyantında bilgelerin her biri iki ya da daha fazla hikâye anlatır. Bu da Doğu varyantının hikâye sayısını ve çeşitliliğini artırmıştır. Batı varyantında orijinal hikâyelerden yalnızca dördüyle karşılaşılırken bu dört hikâye (Canis, Aper, Senescalcus ve Avis), Doğu ve Batı sahasının ortak hikâyeleridir (Campbell, 1907: XV).

2.1. Anlatıların Doğu varyantı

Yedi Bilge hikâyelerinin kökeni Doğu'dadır. Hikâyenin Doğu varyantlarındaki ismi, *Sindbâd-nâme*'dir. *Sindbâd-nâme*, Türk halk edebiyatında *Yedi Vezirler* ve *Yedi Âlimler* hikâyesi olarak meşhur olmuş bütün dünyanın halk ve yüksek sınıfında yer almış sayısı az sayıdaki hikâyelerinden biridir (Ateş, 1948: 1). *Yedi Bilge* adıyla Batı'da hemen hemen her dilde çeşitli versiyonları bulunan *Sindbâd-nâmelerin* Doğu'da Süryanice (1), Yunanca (1), İbranice (1) Eski İspanyolca (1), Arapça (1) ve Farsça (3) olmak üzere sekiz versiyonu bulunmaktadır (Campbell 1907: XI; Epstein, 1967: 329). Ahmet Ateş, söz konusu ana versiyonların isimlerini verip *Sindbâd-nâmelerin* Doğu'da; 4 Arapça, 5 Farsça ve 3 Türkçe versiyonunun bulunduğunu bildirmiştir (1948: 2-25).

Wright, orijinal kaynağından benzer şekilde yazılış tarihi bilinmeyen üç hikâye türetildiğini belirtmiştir. Bu hikâyeler arasında çok az farklılıklar bulunmaktadır: 1800'de Jonathan Scott tarafından İngilizceye tercüme edilen kral, oğlu ve yedi vezirin Arapça hikâyesi; İbranice *Sendabar* hikâyesi; Yunanca *Syntipas* hikâyesidir. Bunların her birinde genç bir prens, kral ve eşi tarafından haksız yere suçlanır, yedi bilge tarafından savunulur (Wright, 1845: II). Campbell ise Doğu grubunun en eski versiyonunun Süryani *Sindban* olduğunu ve tarihinin Theodor Nöldöke tarafından 10. yüzyıl olarak belirlendiğini ifade etmiştir (1907: XII). Ayrıca Musa'nın 8. yüzyılda yazdığı fakat kayıp olan Arapça metninin varlığından bahsederek Campbell, Musa'nın metninin bu Süryani versiyonun kaynağı olabileceğini de eklemiştir (1907: XIII).

Clouston, *Sindbâd-nâme*'nin ana vatanı olan Hindistan'dan İran'a getirilip Pehleviceye (Orta Farsça), Pehleviceden Musa'nın Arapçaya; Arapçadan Süryaniceye, eski İspanyolcaya, İbraniceye; Süryaniceden de Yunancaya çevrildiğini iddia etmiştir ve *Binbir Gece Hikâyeleri*'nin içinde bulunan *Yedi Vezir* hikâyesiyle *Dari*'nin eserinin de Arapçaya dayandığını ifade etmiştir (1884: XXXIX-XLIV).

2.2. Anlatıların Batı varyantı

Yedi Bilge hikâyesi, Batı'da Doğu'dakinden çok daha büyük ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Yaklaşık kırk versiyonu olan *Yedi Bilge*'nin iki yüzden fazla yazması ve yaklaşık iki yüz elli baskısı bulunmaktadır (Campbell, 1907: XVII).

Ana kaynağının kayıp olmasından dolayı Batı varyantının nasıl oluştuğunu açıklamak oldukça güçtür. Ağırlıklı görüş, Batı varyantının ana kaynağının Doğu varyantı olmasıdır. Batı varyantının kaynağını Doğu'dan aldığını iddia eden araştırmacılar arasında söz konusu varyantın hangi Doğu versiyonuna dayandığı konusu tartışmalıdır.

Bazı araştırmacılar Batı varyantlarının kaynağının Yunanca versiyon olduğu üzerinde hemfikirler fakat araştırmacıların büyük bir çoğunluğu İbranice versiyonun da Batı varyantlarının ana kaynağı olabileceğini iddia etmektedir (Campbell, 1907: XVI).

Epstein, İbraniler aracılığıyla söz konusu hikâyenin Doğu'dan Batı'ya aktarıldığı görüşünü savunmuştur (1967: II) Campbell da İbrani versiyon ile Batı tipi varyantın ortak özelliklerini altı maddede açıklamıştır: Birincisi, bilgilerden isimleriyle bahsedilmesi; ikincisi, prensi eğitime görevinde ve kendilerini güvence altına alma çabalarında bilgiler arasında bir rekabet olması; üçüncüsü, bilgelerin kralın danışmanları olmamaları ve prensi savunmaları; dördüncüsü, Aper hikâyesinde bir maymunun değil bir adamın macerasının yer alması; beşincisi, Avis hikâyesinde evin tepesindeki bir açıklık aracılığıyla kuşun aldatılması; altıncısı ise aynı hikâyede bir hizmetçinin, adamın karısının uyguladığı aldatmacanın ortağı olarak kurgulanmasıdır (1907: XVI-XVII).

Campbell (1907: XVI), Doğu ve Batı varyantı arasındaki oldukça fazla olan farklılıklara dayanarak Batı varyantının herhangi bir Doğu varyantının tercümesi olmadığını ve bu Batı varyantının sözlü anlatımlardan ortaya çıktığını savunmuştur.

Ana kaynağı konusunda farklı görüşler bulunan *Yedi Bilge* hikâyesinin ilk olarak Fransa'da geniş bir popüleriteye ulaştığı ve oradan Avrupa'nın hemen her dilinde ortaya çıkana kadar yayıldığı kabul edilmektedir (Epstein, 1967: 334).

Hikâyelerin Batı varyantı temelde iki ana versiyona ayrılır: *Dolopathos* ve *The Seven Sages of Rome*. Batı grubunun korunan en eski versiyonu *Dolopathos*'dur (Epstein, 1967: 334). *Dolopathos*'un en eski versiyonlarından biraz daha sonrasında yazılan pek çok yazmada korunan *Sept Sages de Rome* ise Batı'nın temel versiyonudur (Campbell, 1907: XVIII).

3. Karayca *Yedi Bilge* anlatısı

Karay Türkçesinin Kırım ağzıyla yazılmış *Yedi Bilge* anlatısı 38 yaprak (76 sayfa) olarak tasarlanmış olmasına karşın 11 ve 12. yaprakları kopuk olduğu için 36 yapraktan oluşur. Anlatının sayfa numaralandırması, İbrani alfabesine göre yapılmıştır. Bu numaralandırmada bir karışıklık söz konusudur. 38 numaralı yaprakta bitmesi gereken hikâye, 34. yapraktan sonra mükerrer 31-32-33 ve 34 olarak numaralandırılmasından dolayı 34. yaprakta bitmiş gibi görünür. Ayrıca hem 15. yaprakta hem de 15. cüzde 15 sayısı (טו) şeklinde yazılması gerekirken (ט) 9 + (ו) 6 = 15 mantığından hareketle טו) şeklinde yazılmıştır. Metinde ilki 3b'de görülen dört yaprakta bir verilen numaralandırma sistemi de vardır. Cüz ya da bölüm diye adlandırabileceğimiz bu sayılar 10'dan başlayıp 18'e kadar devam etmektedir.² Metin, hikâyelerin başladığı sayfalar dışında 32 satırdan oluşmaktadır.

Metin üzerinden yazarı ve basım tarihi hakkında bilgi sahibi olunamıyorsa da araştırmalarımız sonucunda çalışmaya esas olan metnin Veronika Klimova'nın Karay ilmi hâlleri

üzerine hazırlamış olduğu doktora tezinden hareketle M. Kazaz tarafından 1835 yılında yayımlanan ve üç bölümden oluşan *Çuf Devaş* isimli bir ilmihâlin üçüncü bölümü olduğu anlaşılmaktadır (Klimova, 2017: 88-95). İncelenen hikâye, Jankowski'nin 2012 tarihli *Literatura Krymskokaraimska* başlıklı çalışmasının bibliyografyasında, 13 numaralı kayıt olarak *Meşalim u Ma 'asiyot* adıyla yer almaktadır (58). Söz konusu eserin 21 yapraktan oluşan ilk bölümü dinî şiirleri; ikinci bölümü *Tuv Ta 'am* isimli 13 yapraklık ilmihâli ve üçüncü bölüm, *Meşalim u Ma 'asiyot* isimli 94 yapraktan oluşan çeşitli didaktik hikâyeleri içermektedir (Zajaczkowski, 1926: 10). Çalıştığımız metin, baskı karakteri ve metin kenar süslemeleri açısından Klimova'dan edindiğimiz *Çuf Devaş* isimli metnin ilk sayfasının fotoğrafıyla görsel olarak eşleşmektedir. Ayrıca metinde *Meşalim u Ma 'asiyot* bölümü öncesi *Tuv Ta 'am* bölümünün son sayfası bulunmaktadır. Bu açılardan değerlendirildiğinde bahsi geçen eserlerin aynı eser olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Elimizdeki metin eksik sayfalar dâhil 38 yapraktan (76 sayfa) oluşmaktadır fakat Zajaczkowski'nin verdiği bilgiye göre bu bölüm 94 yapraktan oluşmalıdır. Her ne kadar eldeki metnin son sayfasının ardında herhangi bir sayfa görünmese de Yedi Bilge Hikâyesi'nin ardından başka bir hikâyenin başladığı muhtemeldir. Metnin sekiz sayfada bir numara verilerek bölümlere ayrılmasından hareketle metinden önce 8-9 bölümlük bir eksiklik olduğu tarafımızca tespit edilmiştir. Bu da *Çuf Devaş ve Tuv Ta 'am* bölümlerinin toplam yaprak sayısı ile örtüşmektedir.

Çerçeve hikâyenin içinde; yedisi kraliçe, yedisi bilgiler ve bir tanesi de prens tarafından anlatılan on beş hikâye bulunmaktadır. Hikâye sıralaması şu şekildedir: Arbor, Canis, Aper, Puteus, Gaza, Avis, Sapientes, Tentamina, Virgilius, Medicus, Senescalus + Roma, Amatores, Inclusa, Vidua, Vaticanum + Amici. Kitapta altıncı hikâye Avis'in sonu (Tüccar ile Dudu Kuşu) ile yedinci hikâye Sapientes'in başında (Yedi Alim Arkadaşı Olan Padişah) eksiklikler, kopuk sayfalar vardır. Bu koparılmış sayfalar 11. ve 12. yapraklardır.

Hikâyede yer alan karakterlerin bazılarının adlarında farklılıklar söz konusudur. Hikâyede Urum padişahının adı Ponciyanus; Ponciyanus'a kızını ve krallığını veren padişah Mozlıs'tır. Prensın adı da Tuqqiyadinus/ Tuqqidinus/ Tuqyanus şeklinde geçmektedir. Prensın ne öz annesinin ne de üvey annesinin ismine yer verilmiştir. Yedi İlimdar, Ustaz olarak adlandırılan bilgelerin isimleri: Ponsilyanus, Centüli, Gerdün, Malxiorek, Avustupus / Avutpus, Qavqyanus / Cicishavus / Cicisavus ve Avğus'tur.

Diğer hikâyelerde de olduğu gibi prens, yedi yaşında bilgelere verilmiş ve yedi yıllık bir eğitim almıştır. Karayca Yedi Bilge Hikâyesi varyant-versiyon açısından değerlendirildiğinde *Sindbâd*'ın yer almaması, bilgelerin isimlerine yer verilmesi, isimlerin Latince olması, her bilgenin bir hikâye anlatması ve dolayısıyla on beş hikâyenin bulunması gibi verilerden hareketle Batı varyantına bağlı bir versiyondur.

Karayca *Yedi Bilge Hikâyesi*'nin Batı'daki ana versiyonlardan biri olan Dolopathos ile Dolopathos'un Sicilya Adası'nda hüküm sürmesi, prensin adının Lucinius olması, öz annenin adının Auguste olması, üvey annenin ve bilgelerin isimlerine yer verilmemesi, bilgiler yerine, aynı Sindbâd gibi, prensi eğitmede Virgil'in ön plana çıkarılması, prensin hiç hikâye anlatmaması, prensin yerine Virgil'in hikâye anlatması ve son olarak farklı iç hikâyelere yer

verilmesi açısından değerlendirildiğinde uyummadığı görülmektedir. Hikâyelerin yedi tanesini kraliçenin, yedi tanesini bilgelerin, bir tanesini de prensin anlatması ve toplamda on beş hikâyenin olması, yedi bilgenin her birinin eşit öneme sahip olması ve isimlerinin Latince olarak verilmesi gibi hususlar değerlendirildiğinde söz konusu Karayca anlatının Seven Sages of Rome versiyonuyla paralellikler gösterdiği gözlenmektedir.

3.1. Anlatıdaki olay örgüsü

Olay örgüsü, olayların sayısı ve anlatılış biçimlerine göre üç kategoride değerlendirilir: Tek bir kişi veya tek bir olaya bağlı bir anlatım söz konusu ise tek zincirli olay örgüsü, birden fazla olay akışına sahip ise çok zincirli olay örgüsü, olaylar iç içe girmiş bir olay zincirine sahipse helezonik olay örgüsü olarak tanımlanmaktadır (Çetişli, 2016: 85-86).

Olay içine yerleşmiş olaylardan oluşan çerçeve hikâye tekniğiyle oluşturulan ana metin tam bir helezonik olay örgüsüne sahiptir. Bir sonraki gelişme için ders çıkarılmasını sağlayan ve yeni gelişmeleri doğuran iç hikâyelerle bu helezonik yapı kurulmuştur. İç hikâyelerde ise tek zincirli olay örgüsüyle kurgulanmış anlatı hâkimdir.

Karayca *Yedi Bilge* anlatısının ana çerçevesini bir kral ile oğlunun öyküsü oluşturur. Kralın bir oğlu olur ve eşi vefat ettikten sonra oğlunu eğitim için bilge ya da bilgelere teslim eder. Bu sırada başka bir kadınla evlenir. Eğitim sonunda saraya dönme vakti geldiğinde prens, yıldızlar aracılığıyla başına gelecekleri ve buna çözüm olarak yedi gün hiç konuşmaması gerektiğini öğrenir. Saraya gittiğinde hiç konuşmaz, üvey annesi prense iftira eder. Prens, yedi gün boyunca kendini hiç savunmaz. Prens öldürülmesi için üvey anne, krala her gün bir hikâye anlatır. Buna karşın prensi kurtarmak üzere yedi bilgenin her biri her gün bir hikâye anlatır. Sekizinci gün prens de bir hikâye anlatır ve ölümden kurtulur.

Metin hikâye tekniği açısından değerlendirildiğinde ilk olarak çerçeve hikâyenin doğası gereği yapısal tekrarlar ve yinelemeler göze çarpar. Bilgelerin her birinin isimlerine yer verilmesine rağmen hiçbirinin bir diğerinden farkı yoktur. Bilgeler, anlatının akışını bozmadan serbestçe değiştirilebilir şekilde esnek bir biçimde tasarlanmıştır. Gerek Doğu gerek Batı'da Yedi Bilge anlatılarının pek çok versiyonu olmasının temel sebeplerinden biri de çerçeve hikâye tekniğine bağlı olarak oluşturulmuş olmasıdır. Bilgeler; farklı versiyonlarda, farklı isimlerde, farklı sayıda ve farklı hikâyeler anlatsalar da çerçeve hikâye tekniği çatısı altında anlatının akışı bozulmamıştır. Karayca versiyonda olduğu gibi anlatıcının engelleyici, geciktirici veya önleyici çabalarla, yani zaman kazanma maksadıyla, iç hikâyelerden yararlanması da çerçeve hikâyenin temel yöntemlerinden birisidir. Metindeki iç hikâyeler şunlardır:

Arbor (Meyveli Ağacın Hikâyesi) 5a/17-5b/13: Sultan, bu meselde ölen ağacı padişah; fidanı ise şehzade ile eş tutar. Padişahın şifalı ağaç gibi herkesi iyileştirdiğini, fakir fukarayı doyurduğunu; şehzadenin ise bir fidan gibi ağacı, yani padişahı, yerinden etmek istediğini ifade eder. Her ne kadar fidan, ağacı yerinden etse de yaşayamaz yani şehzade, padişahı alt etmek istese de kendisi padişah gibi hüküm süremez. *Arbor* hikâyesi yalnızca *The Seven Sages of Rome* versiyonlarında bulunan bir hikâyedir (Campbell, 1907: LXXVIII).

Canis (Finonun Hikâyesi) 6a/31-7a/29: Bilge, anlattığı bu meselde padişaha kadın sözüyle bir köpeği öldürenin son derece acı bir sonu olduğu gerçeğine kıyasla evladını öldürenin acısının ve sonunun tahmin edilemeyecek derecede kötü olabileceğini ifade etmiştir. *Canis* hikâyesi; *Sindbâd-nâme*, *Dolopathos*, *The Seven Sages of Rome* dâhil tüm *Yedi Bilge* versiyonlarında bulunan ortak hikâyedir. Doğu varyantında *Canis*, Batı varyantına göre çok daha kısa ve basittir. *Sindbâd-nâme*'de koruyucu hayvan kedir (Campbell, 1907: LXXVIII; Clouston, 1884: 56; Fidan, 2012: 38). *Dolopathos*'ta ise yoksul bir aile üzerinden işlenen hikâyede köpeğin yanı sıra babanın bir de kartalı vardır (Campbell, 1907: LXXVIII-LXXIX).

Aper (Padişah ile Çobanın Hikâyesi) 7b/13-8a/12: Sultan, bu meselde ormandaki domuzu herkese saldırdığı korkudan dolayı padişaha benzetir. Çoban, şehzade; ağaç ise bilgelerdir. Çoban nasıl ki ağacı kullanarak domuzu uyutup kandırarak öldürdüyse şehzade de bilgelere kullanarak padişahı kandırıp yok edecektir. Aper, Yedi Vezir ve Nahşebî versiyonu hariç *Sindbâd-nâme*'de ve *The Seven Sages of Rome*'un tüm versiyonlarında bulunan hikâyedir (Campbell, 1907: LXXXII).

Puteus (Kocasını Rezil Eden Kadının Hikâyesi) 8b/1-9b/1: Bu mesel, kadın sözüne inananın insanın başına ne gibi belalar getireceğini padişaha anlatmak için bilge tarafından anlatılmıştır. Bilge, anlattığı hikâyeyle padişaha, eşinin sözüne uyarsa ihtiyar adam gibi âleme rezil rüsva olacağı mesajını verir. Puteus, *The Seven Sages of Rome*'un Varnhagen tarafından düzenlenen İtalyanca nesir versiyonu dışındaki tüm versiyonlarında ve *Dolopathos*'ta bulunan hikâyedir (Campbell, 1907: XC).

Gaza (Babasının Kafasını Kesen Evlat Hikâyesi) 9b/14-10b/3: Sultan, bu meseli zamane çocuklarının insanın başına ne gibi felaketler getirebileceğini padişaha göstermek için nakletmiştir. Padişah, oğlunun sözüne güvenirse bu adam gibi zarara uğrayacaktır. *Gaza*, *Dolopathos* dâhil Batı'nın tüm versiyonlarında bulunan hikâyedir. Bu hikâye, *The Seven Sages of Rome* versiyonlarında daha basit bir şekilde ele alınırken *Dolopathos* versiyonlarında daha detaylandırılarak ele alınır (Campbell, 1907: LXXXV-LXXXVI).

Avis (Tüccar ile Dudu Kuşunun Hikâyesi) 10b/19-10b/31: Eksik olan bu iç hikâye, Bilge tarafından yine kadınların aldatıcılığını anlatmak için nakledilmiştir. Buradaki sayfalar, düzgün bir şekilde bilerek ve isteyerek koparılmış izlenimi uyandırmaktadır. Bu bölümün eksik olmasının sebebi olarak hikâyenin müstehcen bir şekilde devam etmesi gösterilebilir. *Dolopathos*'ta bulunmayan bu hikâye, *The Seven Sages of Rome*'un Galler versiyonu dışındaki tüm versiyonlarında ve *Sindbâd-nâme*'nin tüm muntazam versiyonlarında bulunur (Campbell, 1907: XCVII).

Sapientes (Yedi Âlim Arkadaşı Olan Padişahın Hikâyesi) 13a/1-13a/17: Başı eksik hikâyenin sonundan anlaşıldığına göre bu hikâye, yedi âlim arkadaşı olan padişahın hikâyesidir. Sultan, bu hikâyeyi sihirbazların yaptığının aynısını şehzadeyi yetiştiren bilgelerin de padişaha yapacağını, bilgelerin sözüne güvenilmemesi gerektiğini vurgulamak için anlatır. *Sapientes* yalnızca *The Seven Sages of Rome* versiyonunda bulunur (Campbell, 1907: C).

Tentamina (Fitneci Kadının Hikâyesi) 13b/1-15a/26: Bilge, burada yine kadına güvenilmeyeceğini, kadının suçu bağışlansa da yine bildiğini okuyacağını padişaha bu meselle anla-

tır. Tentamina yalnızca *The Seven Sages of Rome* versiyonunda bulunur. Versiyonlar arasında çok sayıda küçük farklılıklar mevcuttur (Campbell, 1907: XCIII).

Virgilius (Tamahkâr Padişahın Hikâyesi) 15b/7-16b/23: Sultan, bu meselde tılsımı padişaha benzetir. Şehri, hükümdarlığı koruyan o tılsım, padişaktır. Dört akıllı kişi ise padişahın yedi bilgesidir. Bu yedi bilgenin meseldeki dört akıllı kişi gibi amacı padişahı kandırmak ve hükümdarı devirmektir. Sultan, bu meselle kötü düşünceli bilgelerin sözüne kanıp yanlış kararlar almaması için padişahı uyarır. Virgilius yalnızca *The Seven Sages of Rome*'da bulunur (Clouston, 1884: 337).

Medicus (Talebesini Öldüren Tabibin Hikâyesi) 17a/6-18a-14: Son pişmanlığın fayda etmediğini anlatan bu meselde bilge, padişaha oğlunu öldürdüğünde bir gün oğlunun lazım olma ihtimalini düşünmesi gerektiğini vurgular. Böyle bir durumda karısının sözüne inanıp oğlunu öldürdüğüne pişman olsa da fayda gelmeyeceğini belirtir. Medicus yalnızca *The Seven Sages of Rome* versiyonunda bulunan bir hikâyedir (Campbell, 1907: LXXXIV).

Senescalcus + Roma (Alimlerin Aldattığı Padişahın Hikâyesi) 18b/4-20a/3: Bu mesel yedi bilgeye güvenilmemesi gerektiğini vurgulamak için sultan tarafından anlatılmıştır. Sultana göre meseldeki bilgelerin yedi gün boyunca padişahı oyalayıp ardından kandırıp padişahın ölümüne sebep olmaları, bilgelere inanmaya devam ederse kendi padişahının da başına gelecek olan sondur. *Senescalcus*, *Yedi Vezir*'in Habicht metni, Nahşebî versiyonu, *Dolopathos*, “Versio Italica” ve Orta İngilizce el yazmalarından Cambridge University Ff. II. 38 haricinde tüm Batı ve Doğu *Yedi Bilge* hikâyelerinde bulunur (Campbell, 1907: XCI).

Amatores (Bir İhanet Hikâyesi) 20b/13-22a/2: Bilge, bu meseli kadınların kötülüğünü, kadınlara uyulduğu takdirde başa gelebilecek felaketleri padişaha anlatmak için nakleder. Zira kadınların sözüne güven olmaz, onların ipiyle kuyuya inilmez. *Amatores*, *The Seven Sages of Rome*'un yalnızca *Historia Septem Sapientum* versiyonunda ve *Sindbâd-nâme*'de görülen hikâyedir. Campbell, 2811 numaralı notunda bu hikâyenin aslen *Sindbâd-nâme*'ye ait bir hikâye olduğunu ifade etmiştir (1907: 177).

Inclusa (Kıskanç Adamın Hikâyesi) 22a/17-24b/15: Bilge, karısı elinden alınan şahın başına gelenlerden hareketle kişinin ne bulursa sevdiğinden bulacağını ifade etmek için nakletmiştir. Bu hikâye, *Dolopathos* versiyonlarında *Puteus* hikâyesiyle birleştirilerek sunulur (Campbell, 1907: CIX).

Vidua (Sözde Âşık, Sözde Muhabbet Hikâyesi) 25a/2-26a/15: Bilge, bu meseli padişaha ne olursa olsun asla kadın sözüne inanılmaması gerektiğini anlatmak için nakleder. *Vidua* yalnızca *The Seven Sages of Rome* versiyonunda bulunur (Campbell, 1907: CI).

Vaticinum + Amici (Evladını Denize Atan Babanın Hikâyesi) 28a/8: Şehzade bu meselde kendini İskender ile eş tutmuştur. İskender'in ailesinin oğlunu katletmek istemesi gibi padişah da şehzadeyi yedi kere katletmeyi istemiştir. İskender'in hikâyesinde de olduğu gibi Tanrı'nın buna izni olmadığı ve Tanrı, doğru olanın yanında olduğu için sultan ve padişah da bu dileğine kavuşamamıştır. *Vaticinum + Amici*, *The Seven Sages of Rome*'un Leroux de Lincy versiyonu dışındaki tüm versiyonlarında bulunur (Campbell, 1907: CXII).

3.2. Yedi Bilge sembolizmi

Metinde sıkça sözü edilen yedi sayısı ve yedi bilge, kadim çağlardan beri kolektif bilinçaltında önemli bir sembol olarak yer almıştır. “Çok eskiden beri 7, insanlığı kendine hayran bırakmıştır” (Schimmel, 1998: 140). Yedi sayısına atfedilen kutsallık genel bir inançtır (Hançerlioğlu, 2000: 557). Tüm bu yedi bilge ve yedi sembolizmi düşünüldüğünde *Yedi Bilge* anlatılarının rastgele kurgulanmadığı aşikârdır. Bu anlatıların hem Doğu’da hem Batı’da benzer şekillerde bulunması ve benimsenmesi aslında *Yedi Bilge* ve yedi sembolizminin tüm kültürlerde ve inançlarda karşılık bulduğunun bir göstergesidir. Tarihsel olarak, *Yedi Bilge* anlatılarının yazılı geleneği esasen aydın ya da seçkin edebiyatına özgü bir olgu olsa da, bu etkinin yalnızca bu alanlarla sınırlı olmadığı açıktır. Tam tersine, 19. ve 20. yüzyıllarda sözlü gelenekte yer alan çok sayıda yaratıcı yeniden anlatım, bu hikâyelerin çok çeşitli uluslararası dinleyici kitleleri üzerindeki kalıcı cazibesini belgelemiştir (Marzolph, 2004: 203). Çerçeve hikâye, yedi sayısının görünüşleri bakımından değerlendirildiğinde padişahın yedi yaşında olan şehzadeyi, yedi bilgeye, yedi yıllığına ilim irfan öğreysin ve tahta oturmaya yaraşır biri hâline gelsin diyerek teslim etmesi; şehzadenin remil bakarak yedi gün boyunca konuşmazsa başına gelecek olan beladan kurtulacağını görmesi ve ayrıca bu yedi günde yedi kere katledilmeye götürüleceğini ve yedi kere bu durumdan bilgiler aracılığıyla kurtulacağını görmesi; yola çıkmadan önce gece yarısı uyurken şehzadenin rüyasında gördüğü yedi dalı olan ağacın bilgeler tarafından yedi gün olarak yorumlanması; yedi gün boyunca her gün sultanın bir hikâye anlatması ve karşılığında bilgelerin bir hikâye anlatması; padişahın yedinci gün yedinci bilge tarafından anlatılan yedinci hikâyenin sonunda oğlunu öldürmediğinden dolayı içinin rahatlaması ve yedinci günün sonunda oğlunun konuşma yasağının olduğunu öğrenmesi; yedinci günün bitmesinin ardından tüm gerçeklerin gün yüzüne çıkması ve şehzadenin iyi bir kral olarak yetişmesi için yedi sayısının kolektif bilinçteki izdüşümü ve kutsallık atfedilen şekliyle kullanıldığını göstermektedir.

Yedi Bilge hikâyelerinde bilgelerin gizli ilimleri şehzadeye öğretmeleri, şehzadenin arınma ve bilgi yollu aydınlanmasını sağlamaları ve hatta şehzadenin bilgelerden çok daha üstün hâle gelmesi, Enki kültündeki ritüellerin *Yedi Bilge* anlatılarında da yansımalarını gösterir. Ayrıca Enki kültüründe önemli bir yeri olan, ritüellerini etrafında gerçekleştirdikleri yedi dalı hayat ağacına da şehzadenin rüyası vasıtasıyla değinilmiştir. Hayat ağacı; insanın denemelerden geçirilerek olgunlaşmasına, her şeyi bilmeye, bilgeliğe ve hatta Tanrı’ya işaret etmektedir. Şehzadenin yola çıkmadan önce hayat ağacını rüyasında görmesi de tam olarak bu sınanmanın başlayacağını ve başarılı olması durumunda bilgi açısından en üst seviyeye ulaşacağını göstergesidir. Şehzade, yedi gün boyunca hiçbir surette konuşmayarak üvey annesinin oyunlarına gelmeyerek vereceği sınavla kemale erişecektir. Bu noktada dikkati çeken husus, Sümerlerin Yedi Bilge’sine atfedilen pek çok özelliğin Yedi Bilge anlatısındaki bilgelerde de görüldüğüdür. Sümerlerde medeniyeti öğreten, devlet ideolojisinde önemli bir yeri olan, sarayın korunması ve kötülerin (kötü ruhların) uzak tutulması için koruyucu figürler olarak görülen bilgeler, Karayca *Yedi Bilge* anlatısında da devletin önemli bir figürü ve koruyucusu olarak kurgulanmıştır. Nitekim şehzadenin öldürülmesini engellemeleri, iftiralardan kurtulmasını sağlamaları ve kralı bu konuda ikna etme çabaları hep devleti korumak, seçilmiş kişiyi (şehzadeyi) kollamak amaçlıdır. İslam mistisizminde *Yedi Abdal* olarak bilinen bu

bilgeler; düzenin korunması, kötülüklerin giderilmesi, belaların defedilmesi gibi görevler bakımından söz konusu edilen anlatı metnindeki bilgelere denk düşmektedir.

Yedi sayısının taşıdığı belki de en önemli sembolik değer; bir işin birleşmesini, tamamlanmasını, parçaların bir araya gelmesini ve ulaşılması istenen seviyenin sonunu anlatmasıdır (Şentürk, 2020: 81). Kısaca yedi sayısının sembolik değeri, bir işin en mükemmel hâlini ifade eder. Şehzadenin yedi yaşında eğitilmesi için bilgelere verilmesi; yedi yaşın eğitim için en uygun, doğru yaş olmasıyla ilişkilidir. Yine şehzadenin eğitiminin yedi yıl sürecek olması, şehzadenin en mükemmel derecede eğitiminin tamamlayabilmesinin şartıdır. İnsan gelişiminin yedi yıllık aşamaları olduğu ve bu yedi yıllık aşamalarla ahlaki ve ruhsal mükemmelliğe erişildiğine yönelik inançların varlığı söz konusu şartın nedenini açıklamaktadır (Schimmel, 1998: 141-142). Yedi gün sürecek olan sınama sonucunda şehzadenin kurtuluşu ise şehzadenin mükemmelliğe ulaşmadaki son adımıdır. Nitekim hikâyenin sonunda şehzade, bilgi açısından tüm üstatlarını ve hatta Aristo gibi tüm başka üstatları geçen, merteye açısından bir ülkenin padişahı makamına yükselen halkın en sevdiği ve saydığı kişi olur. Özetle şehzade; kemale erer, mükemmelliğe ulaşır.

İç hikâyelerde, çerçeve metinden farklı bir şekilde, yedi sembolizmiyle karşılaşılır. *Yedi Âlim Arkadaşı Olan Padişahın Hikâyesi*'nde (13a/1- 13a/17) yatağın altından yedi suyun fışkırması, kötü yedi bilgenin padişahı bu yedi su vasıtasıyla büyülemesi, bu bilgelerin öldürülmesiyle suların kesilmesi ve büyü'nün bozulması konu edinilir. Burada Yedi Bilge, sihirbaz ve büyücü olarak gösterilmiştir. Bilgelerin büyü için yine yedi sayısını kullanarak bir büyü oluşturmaları da tesadüfi değildir. Yedinin olumsuz manada kullanılan büyü ve büyücülükle ilişkisi de çok eskilere dayanmaktadır. Yedi sayısının büyü sayısı olarak uzun süre kullanıldığı büyü ve özellikle simyadaki süreçlerden açıkça anlaşılmaktadır (Schimmel, 1998: 164, 166). Sümer, Hitit, Asur, Urartu vb. medeniyetlerde *Yedi Bilge* heykellerinin devleti koruması maksadıyla sarayların girişine, binaların zeminlerine gömülmesi, daha önce de belirttiğimiz üzere, bu *Yedi Bilge*'nin büyü'lü doğasını ve yedinin büyüyle bağını gözler önüne sermektedir.

İç hikâyelerde yedi rakamı; büyü, hile, aldatmaca ve kötülükle birlikte olumsuz manada kullanılmıştır. Bunun temel sebebi, iç hikâyelerden örnek verdiğimiz meselleri sultanın, yani yedi bilgeye karşı olan üvey annenin, nakletmesidir. Çerçeve hikâyede olumlu anlamda bilgi, bilgelik, mükemmellik sembolleriyle karşımıza çıkmasının sebebi ise temel olarak *Yedi Bilge* ve şehzadeyi konu edinmesinden kaynaklanmaktadır.

Sonuç

İnsanlığın varoluş serüvenine eşlik eden anlatı geleneği, mitolojik çağlardan bu yana hem bireysel hem toplumsal hafızada iz bırakarak günümüze ulaşmış, ışığını ve cazibesini hiçbir zaman yitirmemiştir. Bu anlatı geleneğinin en belirgin ve evrensel örneklerinden biri de hiç kuşkusuz Yedi Bilge hikâyeleridir. Doğu'da doğup Batı'ya uzanan bu anlatılar, kolektif bilinç dışında yer eden bilge arketipi ile yedi sayısının evrensel sembolizmi etrafında şekillenmiş; toplumların ortak kültürel mirasında çok katmanlı anlamlar kazanmıştır. Çalışmamıza konu olan, Karay Türkçesiyle yazılmış ve İbrani harfleriyle kaleme alınmış

Yedi Bilge hikâyesi hem dilsel hem de kültürel anlamda önemli veriler sunmaktadır. Çerçeve anlatı yapısı ve iç hikâyeleriyle, bir şehzadenin çocukluktan erişkinliğe, yani sıradanlıktan kahramanlığa geçiş süreci, bilgelerin rehberliğinde metaforik bir yolculukla sunulmaktadır. Bu yolculuk yalnızca bireysel bir gelişimi değil, aynı zamanda iktidarın nasıl elde edilmesi gerektiğine dair ahlaki, siyasal ve toplumsal normları da içinde barındırır.

Karayca versiyonda yer alan hikâyeler bir yandan siyasetname niteliği taşıırken, öte yandan Karay toplumunun sosyo-kültürel yapısını, kadına bakışını, üvey annelik figürünü, iktidarın babadan oğula geçişindeki törel ve sembolik unsurları da yansıtır. Bu bağlamda anlatı, yalnızca edebi değil, toplumun zihinsel yapısını ve kolektif bilinçaltındaki değerler sistemini de çözümleme olanağı sunar. Yedi sayısının inanç sistemlerinde, tasavvufi düşüncede ve halk anlatılarında sahip olduğu özel konum, bu anlatının her versiyonunda olduğu gibi Karayca versiyonda da korunmuş, sembolik düzeyde güçlendirilmiştir. Bu sayı yalnızca yapısal bir unsur değil, aynı zamanda bilgeliğin, sınamanın ve dönüşümün sembolüdür. Bu yönüyle *Yedi Bilge* hikâyeleri, yalnızca bireysel bir eğitimi değil, bir toplumun nasıl ideal birey yetiştirdiğine dair kültürel kodları da taşır. Yaptığımız çözümlemelerde, metnin hem yazılı hem sözlü anlatı geleneğiyle bağ kurduğu görülmüştür.

Bu çalışmada, Karay Türkçesiyle yazılmış *Yedi Bilge* metninin, yalnızca edebi değil, toplumsal tarih ve kültürel bellek açısından da araştırılmaya değer olduğu ortaya konmuştur.

Notlar

1. İlmihâller, diğer inanç ve toplumlarda olduğu gibi, Karaylar ve özellikle Karay gençleri için son derece önemli bir biçimlendirici rol oynayan içeriğe sahiptir. Tanrı'nın kanununu öğretmek ve Karay tarihini tanıtmak amacıyla yazılan ilmihâllerde dinî konuların dışında Karay takvimi, manevi hayata yönelik birtakım bilgiler de yer almaktadır (Klimova, 2017: 32). Hatta bazı ilmihâllerin son bölümü, öykü ve masallara ayrılmaktadır (Klimova, 2017: 89; Zajaczkowski, 1926: 10).
2. 3b – 10; 7b – 11; 11b – eksik sayfa; 15b – 13; 19b – 14; 23b – 15; 27b – 16; 31b – 17; 35b – 18.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale, orijinal veriler içeren bir araştırma makalesidir ve daha önce yayınlanmamış veya yayınlanmak üzere başka bir yere gönderilmemiştir.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %40, ikinci yazar %30, üçüncü yazar %30

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication.

Contribution rates of authors to the article: First author %40, second author %30, third author %30.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support statement (Optional): No financial support was received for the study.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Ateş, A. (1948). *Sindbâd-nâme*. İstanbul Üniversitesi.
- Belcher, S. (1987). The diffusion of the book of Sindbâd. *Fabula*, (28), 34-58.
doi: <https://doi.org/10.1515/fabl.1987.28.1.34>
- Benfey, T. (1866). Beiträge zur geschichte der verbreitung der indischen sammlungen von fabeln und erzählungen; ursprüngliche grundlage der “Sieben Weisen Meister”. *Orient und Occident* içinde (C. 3, s. 171-180).
- Campbell, J. (2012). *The hero with a thousand faces*. New World Library.
- Campbell, K. (1907). *The Seven Sages of Rome*. Ginn & Company.
- Clouston, W.A. (1884). *The book of Sindibâd or the story of the king, his son, the Damsel, and Seven Vezirs*. Privately Printed.
- Çetişli, İ. (2016). *Metin tahlillerine giriş 2 hikâye- roman- tiyatro*. Akçağ.
- Çulha, T. (2010). Kırım Karaylarının Halk Edebiyatı Kaynakları: “Mecumalar”. *folklor/edebiyat*, 16(61), 33-42.
doi: <https://doi.org/10.22559/mfolklor.2010.61>
- Çulha, T. (2015). *Kırım Karaycasının Katık Mecuması (Metin- Sözlük- Dizin)* Türk Dil Kurumu.
- El-Mas’ûdî (1841). *Meadows of gold and mines of gems* (A. Sprenger, Çev.) The Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland.
- Epstein, M. (1967). *Tales of Sendebâr*. The Jewish Publication Society of America.
- Fidan, G.G. (2012). *Türk edebiyatında Sindbâd-nâme çevirileri: Tuhfetü’l-Ahyar ve Kitâb-ı Sindbâd-nâme (inceleme-çeviri yazılı metin-tıpkı basım)* [Yayımlanmamış doktora tezi] Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Gezgin, İ. (2020). *Homo narrans. insan niçin anlatır? [mit, masal ve hikâyenin arkeolojisi]* Redingot.
- Goedeke, K. (1866). Liber de Septem Sapientibus. *Orient und Occident* içinde (C. 3, s. 385-423).
- Hançerlioğlu, O. (2000). *Dünya inançları sözlüğü*. Remzi.
- Jankowski, H. (2003). Position of Karaim among The Turkic Languages. *Studia Orientalia*, 95, 131-153.
- Jankowski, H. (2012). Literatura Krymskokaraimska. *Przegląd Orientalistyczny* 1-2, 50–68.
- Kaya, S. (2021). *Ermeni harfli Yedi Alimler hikâyesi (giriş, metin, inceleme, dizin)* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Klimova, V. (2017). *Katechizmy karaimów w Europie wschodniej*. Wydział Neofilologii UAM w Poznaniu.
- Kuzgun, Ş. (2015). *Türklerde Yahudilik ve Doğu Avrupa Yahudilerinin menşei meselesi Hazar ve Karay Türkleri*. Bilge Kültür Sanat.
- Marzolph, U. (2004). The ‘Seven Sages’ in comparative folk narrative research. *The Journal of American Folklore*, 117(463), 80-98. doi: <https://doi.org/10.2307/4137873>
- Perry, B. (1960). The origin of the book of Sindbad. *Fabula*, (3), 1-94. doi: <https://doi.org/10.1515/fabl.1960.3.1.1>
- Randall, W. (2014). *Bizi “biz” yapan hikâyeler (kendimizi yaratma üzerine bir deneme)*. Ayrıntı.
- Schimmel, A. (1998). *Sayıların gizemi* (M. Küpüşoğlu, Çev.) Kalcı.

- Şentürk, S. (2020). *Mezopotamya'da EA, Yedi Bilgeler ile kova ve kozalak sembolleri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi] Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Tekin, T. (1989). Türk Dil ve Dialektlerinin Yeni Bir Tasnifi. *Erdem*, 5(13), 141-168.
- Wright, T. (1845). The Seven Sages, in English verse. *Early English Poetry. Ballads, and Popular Literature of The Middle Ages*. (16), 1-190.
- Zajaczkowski, A. (1926). Literatura Karaimska. *Myśl Karaimska*, 1(3), 7-17.

EK

Karayca Yedi Bilge hikâyesinden küçük bir bölüm:

1b/11 ömürler vere seniñ hökümiñde filan şehirde yedi
1b/13 ta'lim êtsinler: ol dem emir[-i] hümayun etti
1b/14 qapucıbaşı irsal oğlunu getirdiler: gelip divana
1b/15 şaha çıkıp yer öptiler emirine muntizar oldular:
1b/16 ve padişah dedi elimdar ustazlara izzet[-]i ikramdan
1b/17 sonra ki sizleri da'vet idüp getirmemniñ sebebi bu
1b/18 olmalı ki dünyada bir evladım vardır henüz yedi
1b/19 yaşına geldi meramım bu ki size teslim ideyim



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Judith Hermann'ın *Kırmızı Mercanlar* Adlı Öyküsünde Mucize Kadının Portresi

The Portrait of the Miracle Woman in Short Story *Red Corals* by Judith Hermann

Hatice Genç*

Öz

1990'lı yıllarda Almanya'da edebiyat ve medya endüstrisinde öne çıkan “Edebi Kadın Mucizesi” (literarisches Fräuleinwunder) kavramı, genellikle 1965-1975 yılları arasında doğmuş genç kadın yazarları ve onların edebi başarılarını ifade etmektedir. Bu kuşağın önemli temsilcilerinden biri olan Judith Hermann, ulusal ve uluslararası edebiyat çevrelerinde kendine kalıcı bir yer edinmiştir. Yapıtlarında kadın-erkek ilişkilerini merkeze alan yazar, değişen toplumsal dönüşüm süreçlerinde kadınların söz sahibi olması ve seslerinin duyulması gerektiğine inanmaktadır. Yazar, özellikle kadınların özgürleşme ve öz kimlik arayışı üzerine yoğunlaşmaktadır. Modern zamanın yalnızlık ve iletişimsizlik gibi bireysel sorunlarını ele alan “Yaz Evi, Daha Sonra” adlı öykü kitabında kadın figürler, fiziksel ve duygusal temastan, her türlü iletişimden ve dışavurumdan uzak mutluluklarının arayışı içindedirler. Bu makalede, “Edebi Fräuleinwunder” hareketi bağlamında Hermann'ın

Geliş tarihi (Received): 24-02-2024 Kabul tarihi (Accepted): 14-01-2025

* Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü. Antalya-Türkiye/
Assist. Prof. Dr., Akdeniz University Faculty of Letters, Department of German Language and Literature.
haticegenc@akdeniz.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-1116-7351

bu öykü kitabında bulunan *Kırmızı Mercanlar* adlı öyküsü metin odaklı bir yaklaşımla incelenmiştir. Hermann'ın kadın anlatılarındaki sessizlik, yalnızlık ve iletişimsizlik temaları, bu öyküde kuşaklar arası aktarım ve kimlik arayışı ekseninde ele alınmaktadır. Büyük-büyükanne ve torun figürleri üzerinden ataerkil toplum yapısında kadının konumu, bastırılmış duygular ve sessiz direniş anlatılmaktadır. Öykü, kadınların geçmişten günümüze uzanan ancak süregelen mücadelelerini evrensel bir bakışla yansıtmaktadır.

Anahtar sözcükler: *Judith Hermann, toplumsal cinsiyet, kadın, literarisches Fräuleinwunder, iletişimsizlik*

Abstract

The concept of the “Literary Miracle of Women” (*literarisches Fräuleinwunder*), which emerged prominently in the German literary and media industries during the 1990s, refers to a group of young female authors—typically born between 1965 and 1975—and their notable literary achievements. One of the prominent representatives of this generation is Judith Hermann, who has secured a lasting place in both national and international literary circles. In her works, Hermann places particular emphasis on the dynamics of male-female relationships and advocates for the empowerment and visibility of women within the processes of societal transformation. Her narratives often focus on women's pursuit of emancipation and self-identity. In her short story collection *Summer House, Later*, which addresses individual problems of modern life such as loneliness and lack of communication, female characters are portrayed in search of happiness devoid of physical and emotional contact or any form of expressive interaction. This article analyzes the short story *Red Corals*, included in the aforementioned collection, through a text-oriented approach within the framework of the *Fräuleinwunder* literary movement. Themes of silence, loneliness, and communicative disconnection—central to Hermann's female narratives—are explored in relation to intergenerational transmission and identity construction. Through the figures of the great-grandmother and granddaughter, the story examines the position of women within a patriarchal social structure, repressed emotions, and forms of silent resistance. Ultimately, the story reflects the persistent, multi-layered struggles of women across generations from a universal perspective.

Keywords: *Judith Hermann, gender, women, literarisches Fräuleinwunder, lack of communication*

Extended summary

The “Literarisches Fräuleinwunder” movement, which emerged in Germany during the 1990s, has had a profound influence on German literature and media. Centered around the literary achievements and innovative approaches of young female authors born between 1965 and 1975, this movement has redefined contemporary German literature. Judith Hermann, a prominent figure within this movement, has gained international recognition for her distinctive style and thematic contributions. Hermann's works have been translated into numerous languages and achieved a wide international readership beyond Germany.

Judith Hermann consistently highlights the challenges women encounter within societal structures, in her short stories and novels. Her short story “Red Corals” is a significant text that serves as a prime example of the “Fräuleinwunder” movement. . By focusing on the narratives of a narrator and her great-grandmother, the story explores the historical impact of gender roles and patriarchal structures on women. It delves into the dynamics of female-male relationships, women’s societal roles, and the pursuit of self-identity.

In the story, the figure of the great-grandmother presents a portrait of a woman shaped by the societal gender roles of the early 20th century. Her life, shaped by her husband’s profession, unfolds in St. Petersburg, a foreign city where she is isolated due to language barriers and a sense of displacement. Condemned to loneliness and isolation during her husband’s work, she internalized the submissive wife role imposed on her by societal norms. Despite her husband’s neglect, she strives to be a model wife and mother to society. However, this relentless pursuit of conformity ultimately leads to her isolation and a growing sense of alienation from herself.

The narrator, living in a more modern era, explores her own quest for identity, through the lens of her great-grandmother’s story. Despite the opportunities for liberation offered by societal changes, the narrator, as a modern woman, grapples with similar feelings of isolation and alienation within her relationship. The parallels between the great-grandmother and the narrator highlight the enduring nature of challenges faced by women across different time periods. Through these two characters, Hermann delves into the historical evolution of gender roles, illuminating both the individual and societal dimensions of women’s ongoing pursuit of liberation.

Through her minimalist approach, Hermann combines the mundane details of everyday life with powerful symbolism. In “Red Corals”, the red coral bracelet emerges as a symbol both of intergenerational connection and the silent resistance of women. For the great-grandmother, the red coral represents silence and repressed emotions, while for the narrator, it becomes a key to her search for identity and a confrontation with the past. This nuanced use of symbolism reflects the Fräuleinwunder movement’s commitment to exploring women’s experiences through innovative narrative strategies.

The “Fräuleinwunder” movement is characterized by a new and original narrative style and focusing on female voices. The works are often written in the first person and present a realistic narrative by focusing on the ordinary details of everyday life. Hermann’s works delve deep into the inner worlds of female characters, exploring their experiences, emotions, relationships, and social positions. The author makes a conscious effort to give voice to women and highlight their perspectives. In “Red Corals”, a realistic world is presented to the reader through everyday life snippets, dialogues, and characters’ thoughts. Hermann employs a minimalist style, narrating her stories with short, concise, and impactful sentences. By avoiding excessive detail, Hermann invites readers to engage in active interpretation, fostering a deeper connection to the text. This story creates a dense atmosphere and leaves a lasting impression on the reader’s mind.

Giriş

Edebiyat ve sanat, bireyin iç dünyasını yansıtan öznel ifade biçimleri olduğu kadar, aynı zamanda toplumun ve kültürün birer aynasıdır. Toplumda yaşanan savaşlar, doğal afetler, ekonomik ve teknolojik dönüşümler bireyler aracılığıyla deneyimlenmekte; bu deneyimler edebiyat yapıtlarında yeniden şekillenmektedir. Bu bağlamda kadının aile ve toplum içindeki rolündeki değişimler edebiyat ve sanat yapıtlarında işlenen temalardan biri haline gelmektedir.

Günümüz anlatılarında, toplumsal cinsiyet rollerinin yoğun biçimde hissedildiği toplumlarda, kadının içsel yalnızlığı ve suskunluğu ön plana çıkmaktadır. Toplumsal rolünün bir gereği olarak tüm gücünü evin geçimi için harcayan erkek, benimsediği bu toplumsal rolün bir gereği olarak, tüm gününü evde geçiren kadını çoğu zaman görmezden gelmektedir. Bu durumu, günümüz yazında 1990'lı yıllarda Almanya'da ortaya çıkan "Edebi Fräuleinwunder" akımı dile getirmektedir. Bu akımın yazarları, gündelik yaşantılarını ve bireysel deneyimlerini edebiyata taşıyarak, kadınların iç dünyalarındaki karmaşıklıkları gözler önüne sermektedir. "Fräuleinwunder" edebiyatında, birinci şahıs anlatımının hâkim olduğu yapıtlar aracılığıyla, kadınların iç dünyalarına daha derinlemesine inebilmek ve onların perspektifinden olayları değerlendirebilmek mümkündür. "Fräuleinwunder" akımının genç kadın yazarları yapıtlarında temelinde farklı konulara sahip olmasına rağmen aynı olay örgülerini benzer bir üslupla ele almaktadır (Koher, 2005: 71).

Almanya'da "Fräuleinwunder" akımın önde gelen genç kadın yazarlarından biri olan Judith Hermann, öykü ve romanlarında kadın olarak toplumda karşılaştığı sıkıntıları öne çıkarmak istemektedir. *Kırmızı Mercanlar* adlı öyküsü, bu bağlamda dikkat çeken örneklerden biridir. Öyküde okurun karşısına iki farklı kadın figürü öne çıkmaktadır: Yalnızlığının ve sessizliğinin intikamını dişiliğiyle almak isteyen büyük-büyükanne ile modernleşmenin etkisiyle kendi kimliğini arayan genç ve özgüvenli bir torun. Hermann bu iki figür üzerinden, toplumun değişen yapısını resmetmektedir. Anlatıcı konumundaki torun figürü, büyük-büyükannesini anlama çabasıyla, aynı zamanda kendi iç dünyasında derin bir sorgulama ve hesaplaşma yaşamaktadır. Torunun sesinin giderek yükselmesi, toplumsal cinsiyet imajının kadın açısından yeniden üretimi olarak okunabilmektedir. Hermann'ın bu öyküsü sıradan bir aile ve aşk hikâyesinin ötesinde, aynı zamanda kadınların radikal bir özgürleşme sürecinin anlatısıdır.

Tematik olarak Hermann'ın figürleri, bir bireyin duygusal yaşamını tanımlayan önemli konular arasında bulunan; aşk ve aşkın kaybı, ilişkiler, hayaller ve umutlar etrafında şekillenmektedir. Burada yazarın tüm öykülerini birbirine bağlayan en belirgin motif ise şüphesiz mutluluk arayışıdır (Biendarra, 2004: 221). Öte yandan Hermann, bu evrensel duyguları bireysel deneyimlerin ötesine taşıyarak, figürlerini toplumsal değişimin aynası haline getirmektedir.

1. "Literarisches Fräuleinwunder" kavramı

1970'lerin sonlarından itibaren Alman edebiyatında, özellikle yabancı ülkelerin edebiyatlarına ilgi artmıştır. Okurlar, yayınevleri ve edebiyat eleştirmenleri ilgilerini Anglo-Sakson ve Anglo-Amerikan dili alanındaki yeni yayınlara yöneltmişlerdir. Hollanda veya İzlanda gibi küçük coğrafi bölgelere ait edebiyatta bile Alman okur kitlesi açısından başarı şansı, ülkenin kendi yerli ürünlerinden daha yüksek görünmekteydi. Ancak 1990'lı yıllardan

itibaren bu tablo değişmeye başlamıştır. Çok sayıda yayınevi, yeni yetişmekte olan genç yazar adaylarını teşvik etmekte ve özellikle yeni yazar tipine dikkat çekmekteydiler. Helmut Böttiger’in belirttiği gibi, Almanca konuşan genç bir yazarın ilk kez kamuoyu önüne çıkması artık bir etkinlik, bir olay olarak sahnelenmekte, sarmal da giderek daha hızlı ve coşkulu bir biçimde yukarı doğru yükselmektedir.

“Fräuleinwunder” kavramı ilk kez Volker Hage tarafından 1999 yılında “Der Spiegel” adlı dergide kullanılmış ve bu nedenle 1999 yılı, kavramın doğuş yılı kabul edilmiştir. Hage, çağdaş Alman kadın yazarları hakkındaki yazısında bu kavramı kullanarak, taze bir dile ve yeni bir anlatım biçimine sahip genç kadın yazara gönderme yapmıştır (Müller, 2004: 13-14). Bu kavram, yalnızca yazarların başarılarını ve bunların medyadaki yansımalarını değil, aynı zamanda metinlerin içerik ve üslup açısından benzerliklerini vurgulamaktadır. Ancak, “Fräuleinwunder” terimindeki “naif” ve “deneyimsiz” gibi çağrışımlar, aynı zamanda edebi metinlerin kadınlar tarafından gizli den gizliye eleştirel şekilde algılanmasını yansıtmaktadır (Mingels, 2006: 20).

Volker Hage Judith Hermann, Karen Duve ve Zoë Jenny gibi yazarların, taze ve rahat bir dille kaleme aldıkları yapıtlarıyla dikkat çektiğini belirtmektedir. Ona göre bu genç kadın yazarlar, diyalog açısından zengin ve ayrıntılı yapıtlarında yoğun duygusal deneyimlerini işleme cesaretini göstermektedir (Hage, 1999: 244). Müller (2004: 20), bu yazarların edebiyat tutkusunu klişelerden uzak olduğunu ve duygusal yoğunluktan korkmayarak “iyi hikâyelerin eğlencesi” olarak kabul edilen bir yaklaşımla ilişkilendirmektedir. Bu yazarların ortak özelliği hikâye anlatma tutkusuyla beraber, her türlü büyük duygu durumlarından korkmayan bir tutum sergilemeleridir.

“Fräuleinwunder” kavramı etkisinde bulunan genç kadın yazarların bir diğer ortak özelliği; benzer yaşları, kökenleri ve kültürel bağlamlarıdır. Yaklaşık olarak aynı yaşta olan, benzer koşullardan gelen ve belli bir nesle it olan söz konusu yazarlar için bu terim, çağdaş Alman edebiyatında bir ilham kaynağı olmuştur. Fiziksel çekicilik ve yaş konusu, “Fräuleinwunder” olarak anılmanın önemli özelliklerindendir. Ancak bu kadın yazarların dış görünüşlerine ilişkin yapılan yorumlar, dikkatlerin edebî olmayan alanlara ve erotik unsurlara çekilmesine yol açmaktadır. Bu noktada yazarların dış görünüşleri ve yapıtları için ‘tabudan arınmış’ olarak nitelendirilen erotik bileşene vurgu yapılmaktadır (Müller, 2004: 20) ve yapıtlardaki erotik yönlerine dikkat çekilmektedir. Burada örtülü olarak erotize edilmiş bir yazar imajının yayılması öncelikle bir dışlama ilkesi işlevi görmektedir ve yazarları aydın bir edebiyat anlayışının dışına konumlandırmaktadır (Müller, 2004: 25). Bu bağlamda yazarın daha çok fiziksel çekiciliği ya da cinselliğinin ön planda tutulması vurgulanmaktadır. Ayrıca bu özellikler kadın yazımının karakteristik özellikleri olarak sunulurken sadece eğlenceyi seven bir bağlam fikri yaratmaktadır. Volker Hage bu konu doğrultusunda yazarların özellikle medyadaki varlığının yalnızca yeni yazım tarzlarından kaynaklanmadığına dikkat çekmiştir. Burada Hage, fotoğraf seçkisiyle bu kadın yazarların gençliğini ve çekiciliğini vurgulamıştır. Bu fotoğraflar, yeni gelenleri “erotik, gizemli ve şehvetli pozlar” içinde göstermekte, bu durum “edebiyatlarına atfedilen şehvetli kaliteyi” desteklemektedir. Okurun dikkati metinden hızla uzaklaşıp, kadınların erotik etkisine doğru yönlendirilmektedir. Heidelbergli Müller’in belirttiği gibi aslında “bu gelişme yeni değildir ancak dikkat çekici olan, edebiyat dünyasında ticarileşme ve medyalaşma eğilimlerinin

artması”dır (Müller, 2006: 40). Bu eleştirmenlerin “Fräuleinwunder” çatısı altındaki kadınlara yönelik ve onların anlatım tarzını ifade etmek için kullandıkları ifadelerde özellikle ataerkil bir tutumun hâkim olduğu görülmektedir. Eleştirmenler “son derece naif” ve “komik” gibi niteliklere sahip olduğu söylenen bu kadın yazarların, genellikle kaygısızlık ve merakla karakterize edilen yeni bir üsluba sahip olduğunu iddia etmektedir. Ayrıca bu söylemler yazarların üslup ve yazı tonlarının çeşitliliğin arka plana itilmesi anlamına gelmektedir. Buna göre Tanja Rauch şu ifadeyi kullanmıştır: “Entelektüellik, biçimlendirme isteği ve sanatsal yansıma erkek edebiyatına, kaygısız ve teorik olmayan edebiyat ise kadın edebiyatına atfedilmektedir” (Müller, 2004: 21). Dolayısıyla kadın yazımının, erkek yazımına göre daha az ciddi ve entelektüel olduğu yönündeki yaygın bir önyargı, bu yazarların eserlerinin değerlendirilmesinde etkili olmuştur.

Genç kadın yazarlar, çoğu zaman öyküleriyle okurlarına gündelik yaşamın kapılarını açarlar. Kendi iç dünyalarını ve deneyimlerini mercek altına alarak, derinlemesine bir iç gözlem yaparlar. Dolayısıyla her şeyi hâkim olan ve olaylara yukarıdan bakan bir anlatıcı figüründen ziyade, karakterlerin iç dünyasına sızan iç gözlem odaklı bir anlatım tarzını benimserler (Mingels, 2006: 30). Yeni oluşan bu kadın edebiyatında bu öykülerin özellikle kısa bir olay örgüsüyle işlenmesi dikkat çekicidir. Burada önemli olan bu olay örgüsünün maceracı bir kimliğe bürünmek yerine, gündelik yaşamın durgun ve hatta duygusuz bir tonda aktarılmasıdır (Mingels, 2006: 23). Dolayısıyla yapıtlarında günlük yaşamın sıradanlığını merkeze alarak, herhangi bir olağanüstü durum ve olayı dile getirmezler. “Fräuleinwunder” olarak adlandırılan bu genç yazarlar, çoğunlukla aşk temalı günlük yaşam öykülerini kaleme almaktadırlar. Bu öykülerin, gerçekçi bir bakış açısıyla kentsel yaşamı ve güncel sorunlara odaklanması söz konusudur.

“Fräuleinwunder” öykülerinde aşk, ana tema olmakla birlikte, ölüm motifi de metinlerin derinliklerine işleyen önemli bir gerçektir. Bu motif yalnızca genç yaşları nedeniyle değil, aynı zamanda tanımladıkları sarhoş edici dünya (partiler arasında gidip gelme, uyuşturucu kullanımı, seyahat ve eğlence) nedeniyle tezat oluşturarak paradoksal bir etki oluşturmaktadır. Ölüm temasıyla neşeli, bazen korku dolu bir dünya yönelimi arasındaki etkileşim, metinlerin temelinde yatan bir melankoliyi, içe dönük, neredeyse barok bir dünya yorgunluğu, “hayatın ortasında ölümle kuşatılmış olmanın” farkındalığını yaratmaktadır. Bu çerçevede aşk, hızla değişen olaylarda tamamen fiziksel bir boyuta sahip olsa bile hayata olumlu bir bağlılık, insana unutturan bir uyarıcı olarak anlaşılmalıdır. Erkek yazarların pek çok yapıtında bilinen bir topos: Burada sonbahar döneminin kahramanı kendisinden çok daha genç bir kadın tarafından canlandırılarak gençleştirilmektedir (Mingels, 2006: 28). Bu durum, erkek yazarların gençliğe ve kadına yönelik bakış açılarını yansıtmakla birlikte, aynı zamanda yaşlanma ve ölümlülük korkusunun bir yansıması olarak yorumlanabilmektedir.

“Fräuleinwunder” yazarlarını çağdaşlarından ayıran en belirgin özellik, benimsedikleri farklı anlatım tarzıdır. Yapıtlarında teorik üst yapı ve ahlaki bilgilendirmelerden kaçınmaları, okur tarafından takdir edilen bir durum olmuştur. Bu durum, yapıtların edebiyat bilimine ait temel bilgiler olmadan okunabileceği anlamına gelmektedir. Burada kısa ve öz cümlelerin varlığıyla olay örgüsünü yoğunlaştıran ve okuru eklemeler yapmaya zorlayan zekice dönüşler mevcuttur. Bu sayede okurun ilgisini canlı tutmayı başarmakta (Kocher, 2005: 54) ve metinle aktif bir etkileşim kurmasını sağlamaktadır.

2. Bir Fräuleinwunder örneği olarak Judith Hermann

Almanya’da yetişen genç kadın yazarlardan biri olan Judith Hermann, yapıtlarıyla ve basına yaptığı açıklamalarla son yıllarda edebiyat dünyasında dikkat çeken isimlerden biridir. 15 Mayıs 1970 tarihinde Batı Berlin’de dünyaya gelen yazar, önce Alman Filolojisi ve Felsefe, ardından müzik eğitimini almış, son olarak gazetecilik öğrenimi görmüştür. Ancak Amerika’ya giderek burada yazma tutkusuna yenik düşmüştür.

New York’ta yaşadığı süre içerisinde ailesi için uzun ve bilinçsiz mektuplar yazmıştır. Böylece anlatma ve yazma ihtiyacını gidermeye başlamıştır (Voigt, 2003: 141). Ayrıca yazdığı bu mektuplar sayesinde “yazmanın, kişinin kendi sağduyusuna karşı, anlaşılmaz gerçekliğe yaklaşmanın bir yolu olduğunu” (Kasaty, 2007: 104) fark etmiştir. New York’ta yayınlanan “New Yorker Staatszeitung” ve “Aufbau” adlı Alman gazetelerinde staj yapma fırsatı bulan Hermann, 1997 yılında Güzel Sanatlar Akademisi tarafından verilen Alfred Döblin öğrenim bursunu kazanmıştır (Otte, 2023). Hermann, ailesinde bir sanatçı bulunmadığı için, kendisini başlangıçta bir sanatçı olarak hissetmemektedir. Ancak 1998 yılında Almanya’ya döndüğünde, bilinçli olarak öyküler yazmaya başlamış, kaleme aldığı ilk yapıtı “Yaz Evi, Daha Sonra” adlı öykü kitabı, Fischer Verlag tarafından özel bir baskıyla yayınlanmıştır. Hermann’ın bu yapıtı, 1990’ların sonunda Berlin’de yaşayan sanatçı-öğrenci-işsiz bohemlerden oluşan kendi neslinin hayata karşı tutumunu tasvir etmeyi başardığı için övgüyle karşılanmıştır (Pasko, 2012: 78). Bu yapıt Türkçe dâhil olmak üzere 19 farklı dile çevrilerek sadece Almanya sınırları içerisinde değil, çevrildiği ülkelerde büyük bir yankı uyandırmıştır. Genç bir kadın yazar olarak adım attığı bu edebiyat serüveninde kamuoyu beğenisine kayıtsız kalamayan Hermann, yazarlık kariyeri boyunca çok sayıda öykü ve romanla çağdaş Alman edebiyatında önemli bir yer edinmiştir. Yazar, bu başarısıyla pek çok edebiyat ödülüne layık görülmüştür. Hermann, genç yaşı, güzelliği ve 1990’larda yayımlanan kısa öyküleriyle çok geçmeden Almanya’da “Fräuleinwunder” in sembolik figürü haline gelmiştir. Yeni milenyumun tüm beklentilerini karşılaması gereken bir projeksiyon yüzeyi olarak görülen Hermann, yeni nesil, yeni Berlin, yeni Alman edebiyatının sembolü olmuştur. Ne o dönemde ne de daha sonrasında bu öykü kitabında yazarın bu imajdan daha fazlasını sunduğunu iddia edebilecek neredeyse kimse bulunmamaktadır (Koreck, 2006: 61-62). Öyle ki yapıtın arka sayfasında bulunan Burkhard Spinnen ve Marcel Reich-Ranicki’nin övgü dolu şu sözleri onun edebi mucizesi oluşunu desteklemektedir:

Judith Hermann’ın öyküleri o kadar kolay anlatılıyor ki, sanki öykü anlatıcılığına karşı modern fırtına hiç yaşanmamış gibi. Ama yine de hiçbir şey eskisi gibi değil. Son zamanlardaki yerel ayaklanmalar öykülerinde sessizce titreşim halinde bulunmakta ve orada meydana gelen günlük olaylar kırk yaşındaki birine bile bilinmez ve duyulmamış görünebilir [...] Yeni bir yazarımız var. Başarısı büyük olacak. (Hermann, 2001)

Bu bağlamda Helmut Böttiger’in Judith Hermann’ın performanslarına ilişkin açıklaması onun edebiyattaki yeni bir soluk oluşunu vurgulamaktadır:

Judith Hermann ile okumalar [...] bir olaydır. Onda bir tür pop yıldızı havası var. Belli bir işaret dili var, aidiyet yaratan belli bir kıyafet var, belli bir atmosfer duygusu var. Kişiselleştirmeye yönelik bu eğilim, izleyiciye ilgi çekici yeni yüzler (örneğin pipo içen yabani ot) sunmaya veya provokasyonlar sahnelemeye çalışan Leipzig medyasının ilgisinden kaynaklanmaktadır. (Müller, 2004: 38)

Hermann'ın anlatıları, geçmişe ya da geleceğe kesin bir bağlılık taşımamaktadır. Anlatıları, o günün anılarıyla yaşayan gençleri işaret etmekte ve bu figürleri soğukkanlı ve sıradan görünümle sunmaktadır. Yüz yıl önceki çöküşün kahramanları gibi yorgun olan bu figürlerin, geleceğe veya kurtuluşa dair belirsiz hayalleri bulunmamaktadır (Rothmann, 2011: 474). Ölüm ve kayıp deneyimlerini yaşayan bu figürler aracılığıyla yazar, öykülerinde, dünyası kayıtsızlık ve boşlukla karakterize edilen, gerçek ve kararlı bir ilişkiye giremeyen veya girmek istemeyen Berlin örneği gibi modern büyük şehir varoluşlarının bir portresini çizmektedir (Sorensen, 2010: 456). Öykülerindeki figürler, Berlin'de yaşamakta veya seyahatlerinin ardından mutlaka Berlin'e dönmektedir; böylece Berlin şehri tüm öykülerinde mevcuttur veya arka plan görevi görmektedir. Dolayısıyla öyküleri, öncelikle Berlin öyküleri olarak algılanması nedeniyle "Berlin Kuşağı" kavramıyla anılmaktadır.

Yazar, yapıtlarında günümüz insanının karmaşık iç dünyasına ışık tutmayı hedeflemiştir. Dolayısıyla bu dünyada bilinmeyen ve benzeri görülmemiş hiçbir olay veya durum yer almamaktadır. Hermann bu üslubunu şu şekilde gerekçelendirmektedir:

Belirli bir tarzda otobiyografik olarak yazıyorum, kelimenin tam anlamıyla değil elbette, ancak özünde. Hikâyelerim gördüklerim ve yaşadıklarım ile yakından bağlantılıdır. (Eden, 2001. s. 37)

Hermann, farklı grup ve katmanlardan bireylerin yaşantılarına dayanarak yazdığı bu yapıtlarında, çeşitli noktalarda kesişen gündelik olaylarını ve anılarını özel mekân ve odalarda melankolik betimlemelerle sunmaktadır. Yazar için önemli olan an, içinde bulunduğu andır. Yazarın figürleri insan yaşamında aktif bir role sahip değildir, onlar hayattaki anlarını pasif bir şekilde geçirmektedir. Hermann'ın figürleri diğer insanlara ve çevreye karşı sıkılmış, melankolik ilgisizlikleri olan tiplerdir. Onların bu hali kendilerinin içinde bulunduğu duygusuz bir melankoli ile karakterize edilen rüya gibi varoluş olarak tanımlanabilmektedir. Bu varoluşu aktarabilmek için Hermann farklı bir üslupla yazmaktadır. Onun metinlerinde amaç, bir durum veya bir olay hakkında bilgi vermekten ziyade, bu durumun veya olayın dilsel yansımalarını incelemek ve ortaya çıkarmaktır; aslında onun hedefi sadece anlatmaktır. Onun için önemli olan gerçekliğin tam ve kesin olarak kavranıp kayıt altında alınması değildir, aksine bu gerçekliğin dildeki tezahürünü görmek ve göstermek istemektedir. İnsanların yaşam tarzlarını okura olduğu gibi aktarmadan ziyade bu tür yaşam tarzlarının altında yatan hayata karşı tutumu uyandırmayı hedeflemektedir (Schütz, Döring, 1999: 87). Başka bir deyişle, amaç sadece bir yaşam tarzını betimlemek değil, bu yaşam tarzının okurda bir düşünsel ve duygusal karşılık bulmasını sağlamak ve onun hayat anlayışına katkıda bulunmaktır.

Hermann'ın apolitik öyküleri, benliğe ve özel olana odaklanarak ilişkiler, arkadaşlık ve aşk gibi evrensel temalara yoğunlaşmaktadır. Varoluşsal sorular sorarak, eski moda kavramların özünü ve günümüzdeki karşılıklarını anlamaya çalışmaktadır. Özellikle aşk ve özlem duygularını işlediği öykülerinde, geleneksel romantik anlatılardan farklı olarak, gerçek bir aşk sahnesi, hatta neredeyse gerçek içten bir öpücük dahi bulunmamaktadır (Illies, 1998). Aşk ve cinsellik gibi konular ölçülü bir şekilde anlatılmaktadır. Öte yandan figürlerin sevgi ihtiyaçları tam olarak karşılanmamaktadır. Bu durum onların hayal kırıklığına uğramasına ve dile getiremedikleri beklentilerin karşılanmamasına sebep olmaktadır. Bu durum, yapıtlarında özellikle hayal kırıklığı temasının sıkça işlenmesini doğal bir hale gelmektedir.

3. Hermann'ın “Kırmızı Mercanlar” öyküsünde mucize kadın kimliği

Judith Hermann'ın “Yaz Evi, Daha Sonra” başlıklı öykü yapıtı, dokuz kısa öyküden oluşmaktadır. Bu yapıt, özellikle farklı kuşaklara mensup kadınların deneyimlerini derinlemesine irdeleyen tematik yapısıyla öne çıkmaktadır. Bu açıdan yazar gelenek ve modernite karşıtlığı içinde bulunan bireyleri ve özellikle gençleri tasvir etmektedir. Ancak Hermann, ağırlığı kendi neslinin portresine vermektedir. Yazarın bu öykülerindeki figürleri depresif, melankolik, yorgun, hayatta hiçbir hedefi olmayan, sürekli erteleyen, yönünü kaybetmiş ve cesareti kırılmış kişilerdir. Bu nedenle Hermann, karakterlerinin iç dünyasını yansıtabilmek adına öykülerin anlatım tarzı oldukça yavaş, dış dinamiklikten yoksun ve duygusuz görünmektedir. Yazar, figürlerin psikolojik derinliklerine inerek okurları düşünmeye davet etmektedir. Ayrıca öykülerinde felsefe ve tarih gibi disiplinlere göndermeler yapılmaktadır. Barındırdığı bu arka plana rağmen yazarın üslubu, yapıtlarının genel itibarıyla okurlar tarafından alınılmasını ve kavranmasını kolaylaştıracak kadar sade olup cümleler ise oldukça kısa ve özdür.

Hermann'ın öyküleri, yetişkinler ile gençler arasındaki uçurumu ve nesil farkını ortaya koyan genç kız düzyazılarıdır. Hermann, yapıtlarında sıklıkla anneler, büyükanneler ve büyük-büyükanneler hakkında yazmakta ve bu figürleri kızları veya torunlarıyla kıyaslamaktadır. Ujma'ya (2006: 80) göre bu yaşlı kadınların bireyselliği ve karmaşık ilişkileri, kız çocuklarına göre daha belirgin görünmektedir. Örneğin bu öykü kitabının ilk öyküsü olan *Kırmızı Mercanlar*'daki ana figüründe olduğu gibi, Hermann, seçtiği figürleri bu farkı vurgulayacak şekilde gerekçelendirmektedir:

Sanırım hayata, kendi hayatıma ve birlikte olduğum insanların hayatlarına, bu konuda neler hissettiğime dair yazmaya çalıştım. [...] Yani benim hayata karşı tutumumda hayata yansıyan bir tavır, gerçek bir hayat bilgisi var. Daha sezgisel ve tamamen bilinçsiz bir şey, belki de öykülerde dile getirilen, hayata karşı temel sezgisel tutum gibi bir şey. [...] Tüm karakterlerin özlemi normal bir hayat gibi bir şeyin özlemidir. Ben özlemin, başlangıçta sanıldığı gibi, hiç de sıra dışı, alışılmadık, çok özel bir hayat yaşamayı istemekle ilgili olmadığına inanıyorum. Ancak gerçekte tüm özlem, duygusal bağların açıkça dağıldığı, aidiyetlerin net olduğu, gündelik, düzenli bir yaşam gibi bir şeyi sürdürmektir. (Prangel, 2006)**

Hermann'a göre, kendi nesli, her köşede gizlenen maceralı yaşamlar yerine, gündelik yakınlığı özlemektedir. Bu yakınlık özlemi, belirsizlikler içinde duygusal bağların güçlendirilmesiyle giderilebileceği düşüncesiyle sanatçıyı etkilemektedir. Hermann öykülerinde bu özlemi özellikle kadın anlatıcılar aracılığıyla gidermeyi amaçlamaktadır. Bu yüzden kadın anlatıcılardan ve kadın kahramanlardan yana olan Hermann, *Kırmızı Mercanlar* öyküsü için sıradan figürlerin yanı sıra güzel büyük-büyükannesinin hikâyelerinde yaşayan, kafası ve duyguları karışmış yirmi yaşında bir kadın anlatıcı kullanmaktadır. Birbirinden çok farklı zaman dilimlerinde ve mekânlarında yaşayan bu iki kadının arasındaki ortak noktalardan biri yalnızlık ve iletişim eksikliğidir. İki figürün hayatındaki iletişim eksikliği, yabancılaşma ve yalnızlık, öykü boyunca tekrar eden bir temadır. Bu evrensel konular, “Fräuleinwunder” yazarlarının ortak özellikleri arasında yer alan taze ve rahat bir üslupla **işlenmekte ve** karmaşık cümle yapılarına veya ağır bir dile başvurulmamaktadır.

** Aksi belirtilmedikçe alıntının çevirisi bana aittir.

Kırmızı Mercanlar öyküsünde büyük-büyükanne ve torun paralelinde gelişen olaylar söz konusu olmasına rağmen aslında üç farklı hikâyeyi içermektedir. Bu üç olay örgüsünü, “Benim anlatmak istediğim hikâye bu mu? Emin değilim.” (Hermann, 2004: 13) ve “Anlatmak istediğim hikâye bu mu? Bilmiyorum” (a.g.e., 19) sorusunu sıklıkla tekrarlayarak birbirine bağlamaktadır. İtiraf havasına sahip bu sorular aynı zamanda başka bir olay örgüsüne geçişin habercisidir. Bu soruların sürekli olarak tekrarlanması, yaşanan belirsizlikler konusunda anlatıcının duyduğu kuşkuları ve kararsız ruh halini ortaya koymaktadır.

Anlatıcı, büyük-büyükannesinin geçmişiyile kendi kimliğini öylesine özdeşleştirir ki, “Büyük-büyükannemin hikâyesi benim hikâyemdi. Ama büyük-büyükannem olmasa benim hikâyem olur muydu?” (a.g.e., 21) diye sormaktadır. Bu itiraf, özdeşleşmenin derinliğini ve anlatıcının kimlik arayışındaki karışıklığını gözler önüne sermektedir. Günümüz zamana ait olan anlatıcı, geçmiş yolculuğuna, kendi kimliğini ayıramadığı 1900’lü yılların başlarına ait olan büyük-büyükannesinin Petersburg ve kırmızı mercan bileziğin hikâyesiyle başlamaktadır. Ayrıca anlatıcı, sürekli olarak sevgilisine bu Petersburg hikâyelerini “onlardan kurtulmak, uzaklaşabilmek için anlatmak” (a.g.e., 22) istemektedir. Çünkü büyük-büyükannenin masalsı bir şekilde anlattığı feminist kurtuluş öyküleri, aslında torunun hayatını güçleştirmektedir (a.g.e., 24). Anlatıcının, büyük-büyükannesinin hikâyelerini anlatarak bu güçlükten kurtulması gerekmektedir.

3.1. Figürlerin toplumsal cinsiyet bağlamında incelenmesi

a) Ataerkil düzende parlayan mercan: Büyük-büyükanne

Judith Hermann’ın *Kırmızı Mercanlar* öyküsünün ilk bölümü, büyük-büyükanne ve büyük-büyükbabasının hikâyesi üzerinden dönemin toplumsal cinsiyet rollerini ve ataerkil yapıyı mercek altına almaktadır. Anlatıcının güzelliğini vurguladığı büyük-büyükannesi, yabancı şehir olan St. Petersburg’daki dairesinde, eşinin mesleki yaşamı nedeniyle izole bir hayat sürmek zorunda kalan ve derin bir vatan özlemi yaşayan bir kadındır. Kocasını Rus halkı için fırınlar inşa ettiği sırada, kadın su altı dünyasını andıran evinde bir mahkûm gibi yaşamaktadır. Bu durumda kadın kendisine dayatılan yalnızlığa ve yabancılaşmaya karşı çaresiz kalmaktadır. Büyük-büyükanne, yaşadığı şehirde kendini evinde hissetmemekte, yaşadığı bu yabancı ülkenin dilini bilmemekte ve bunlar onun üşümesine neden olmaktadır.

Büyük-büyükbaba ise dönemin çalışan ve sadece işine düşkün erkeğini temsil eder. Rusya’nın soğuğuyla başa çıkabilmek için fırınlar inşa ederken ve sürekli iş seyahatlerinde doğayla mücadele halinde iken, karısı mutsuz ve yalnız olmasına rağmen onu evde beklemektedir. Kadın, bu durumda kendisine dayatılan pasif ve bekleyici rolü içselleştirmek zorunda kalır. Büyük-büyükanne ve büyük-büyükbaba figürleri yüzyıl başında yaşamış, varoluşları ve toplumsal cinsiyet rolleri bu dönemin şartları tarafından şekillenmiştir bireylerdir. Her ikisi bu dönem şartları bağlamında örnek bir vatandaş portresi çizmektedir. Ataerkil toplum yapısının egemen olduğu bu dönemde özellikle büyük-büyükanne toplumun kadınlara yüklediği davranışları sergilemektedir. Kocasını tarafından ihmal edilen kadın, dönemin ataerkil toplum yapısının kadınlara yüklediği rolleri içselleştirmek zorunda kalır. Bu ataerkil toplum yapısının kurallarına göre: kadın kocasına bağlı olmakla ve onu mutlu etmekle yükümlüdür. Kocasını tarafından ihmal edilen ve kendisine dahi yabancılaşmış büyük-büyükanne toplumun benimsediği örnek bir eş ve geleneksel bir ev kadınıdır.

Almanya'yı özleyen büyük-büyükanne çevresinde bulunan kişilere karşı “pek az konuşmuş, pek bir şey anlamamış, yarı kapalı göz kapaklarının arasından ağır ve dalgın gözlerle” (a.g.e., 15) bakmaktadır. Kadın vatan, dil ve aile kaybının etkisiyle giderek içine kapanmakta, problemlerini paylaşabileceği birinin eksikliği içinde yaşadığı topluma yabancılaşmaya başlamaktadır. Yalnızlık, iletişimsizlik, vatan hasreti ve dilsizlik içinde yaşadığı evinde büyük-büyükanne gün ışığından ziyade karanlıkta ve adeta su altı dünyasında yaşamayı tercih etmektedir.

Büyük-büyükannenin eşine tanınan ayrıcalıklardan ve sosyal yaşamdan bir kadın olarak mahrum kalmaktadır. Sessiz ve kelimesiz bir şekilde acı çeken ancak yine de topluma rol model olmaya çalışan büyük-büyükanne zamanla çağının kırılğan ve hassas kadını femme fragile (kırılğan kadın) imgesinden femme fatale (öldürücü kadın) imgesine dönüşür. Güzelliği dikkat çeken kadın, kendisine pahalı eşyalar hediye eden çeşitli sanatçı ve akademisyenleri evine davet etmeye başlar. Özel yaşamında sosyalleşebileceği bir ortam, yine kadının kendi evidir. Dolayısıyla özgürlük alanı sınırlı kalmaktadır. Çevresindekiler büyük-büyükannesini “deniz kadar karanlık, yumuşak ve serin bir evde oturduğu söylenen, hemen hemen hep yalnız olan, sarı saçlı, güzel, beyaz tenli bir kadın” (a.g.e., 15) olarak tanımlamaktadır. Sahip olduğu “hüzün, güzellik ve yabancılık Rus ruhunun temel öğeleri olduğundan” (a.g.e., 15) herkesin gizemli güzel olarak hayran kaldığı büyük-büyükanne yalnızlığını sayısız aşk ilişkisi ve evlilik dışı ilişkiler telafi etmektedir. “Fräuleinwunder” metinlerinde aşk, genellikle geleneksel romantik kalıpların dışında ele alınarak kadın figürler için bir özgürleşme aracı olarak işlev görmektedir. Büyük-büyükanne'nin deneyimi bu bağlamda değerlendirilebilir.

Büyük-büyükanne dişiliği ile kendi bedeni üzerinden toplumdaki varlığını şekillendirebileceğini düşünmektedir. Kadın, kendi var oluşunu karşı cins tarafından beğenildiği ve sevildiği anda anlamaktadır. Ancak erkek tutsaklığından kurtulma arzusu içinde olan büyük-büyükannenin kendini bir birey olarak gösterme çabası aslında geleneksel olan anne ve eş imgesine ters düşmektedir. Aynı zamanda başkaları tarafından bir nesne olarak görülmesini pekiştirmektedir. Bu durum “Fräuleinwunder” metinlerinde sıkça görülen toplumsal beklentilere karşı gelerek kendi arzularını takip eden kadın figürlere bir örnektir.

Günün birinde üç yıllık iş seyahatinin ardından büyük-büyükannenin kocası nihayet St. Petersburg'a döndüğünde, onunla Almanya'ya dönmeden önce tekrar gitmesi gerektiğini Rusça olarak söylemektedir. Eşler arasındaki duygusal ve iletişimsel yabancılaşma, büyük-büyükbabanın dönüşünden sonra birlikte yenilen bu akşam yemeği sahnesinde açıkça görülmektedir. Büyük-büyükbabanın Vladivostok'a gitmesi gerektiğini söylemesi kadının toplumun ataerkil kurallarına başkaldırması için en uygun bir zamandır. Çünkü büyük-büyükanne esaretinin belini yıllardır yalnız ve dilsiz olarak dört duvar arasında bekleyerek ödemektedir. Yabancı bir ülkede susturulan kadın, kocasının bu Rusça konuşması karşısında sessizliği devam etmelidir. Oysa kadının artık bu olumsuz şartlara katlanacak gücü kalmaz ve ona meydan okumaktadır. Büyük-büyükanne, kocasıyla olan ilişkisinde doğrudan bir çatışmaya girmek yerine, daha dolaylı bir yöntem olan pasif-agresif davranışlar sergilemektedir. Aşk ilişkilerini her zaman dikkatli ve ihtiyatlı bir şekilde gizleyen kadın, sevgilisinin hediye ettiği kırmızı mercan bileziği soğukkanlılıkla ve tahrik ederek kocasına göstererek sadakatsizliğini ortaya koymakta

(a.g.e., 16-17) ve uzun süredir bastırıldığı duygularını dışa vurmaktadır. Bu açıdan bakıldığında “Fräuleinwunder” akımının yazarlarının ortak eğilimi olan toplumsal normlara meydan okuyan kadın figürlerin varlığı görülmektedir. Karısında fark ettiği kırmızı mercan bileziğin kimden geldiğini sorması üzerine, kendisine âşık ve hayran olanlarından biri olan sevgilisi Nikolai Sergejevitch tarafından hediye edildiğini femme fatale edasıyla itiraf etmektedir (a.g.e., 17). Kadının bu kişisel intikamı, aynı zamanda büyük-büyükannenin kimliğini kıskırtıcı bir şekilde ortaya koyması ve erotik arzusunu itiraf etmesi, toplumsal ve ahlaki geleneklerinden koparak kendini özgürleştirme anlamına gelmektedir. Öte yandan eşi tarafından aldatılma gerçeği, bir erkekte güçlerinin zayıflaması ve hatta yok olması düşüncesini beraberinde getirmektedir. Ancak büyük-büyükannenin bu isyanı, trajik sonuçlar doğurur ve büyük-büyükbaba ile karısının sevgilisi arasındaki husumet, büyük-büyükbabanın hayatını kaybettiği bir düelloya yol açmaktadır (a.g.e., 18). Bu olay, ataerkil yapının şiddet eğilimini gözler önüne sermektedir.

Kocasının vefatından yedi ay sonra ruhsal açıdan tükenmiş bir halde olan büyük-büyükanne, yıllardır hayalini kurduğu Rusya’dan ayrılıp Almanya’ya göç etme kararını hayata geçirmektedir. Kadın, kocası yerine sevgilisi Nikolay Sergeyevič’e benzeyen bebeği ve sadık yardımcısı Isaak Baruw ile birlikte, Ekim Devrimi’nden önce Rusya’yı terk etmek için son trenle Berlin’e ulaşmaktadır (a.g.e., 18). Bu göç, kadının hayatındaki ikinci başkaldırışı olarak yorumlanmaktadır. Berlin aynı zamanda “Fräuleinwunder” yazarlarının çoğu tarafından mekân olarak seçilmekte ve bu şehrin atmosferini, toplumsal ve kültürel özelliklerini ve insanlarını yansıtmaktadır. Hermann bu geleneğe uygun olarak Berlin’i seçmektedir. Böylece kırmızı mercan bilezik ve Berlin kendini St. Petersburg’daki dairenin su altı dünyasından ve kocasının himayesinden kurtarmaktadır. Kadının kırmızı mercan bileziği, bu kurtuluşun bir sembolü haline gelmektedir. Tatminsiz bir yaşam süren kadının kendi bireyselliğini ve özgürlüğünü araması “Fräuleinwunder”’a uygun bir harekettir.

b) Sessizlikten sese: Torun

Birinci tekil şahıs anlatıcı rolünü üstlenen torun figürü, büyük-büyükannesini idealize ederek onun hikâyelerinde ve geçmişinde sürekli olarak kendi kimliğini aramaktadır. Kendisine kalan kırmızı mercan bilezikle aynı zamanda büyük-büyükannenin hayatı anlatıcıya sembolik olarak miras kalmaktadır. Anlatıcı/torun bu bileziğe çok önem vermektedir. Anlatıcı bu bileziği bir kimlik simgesi olarak benimsemektedir, hatta onu büyük-büyükannesi gibi takmakta ve bununla büyük-büyükannesinin rolünü üstlenmektedir. Öyle ki anlatıcının sevgilisi, büyük-büyükannesinin yardımcısı Isaak Baruw’un torunu olması (a.g.e., 19), bir başka açıdan bakıldığında büyük-büyükannenin kaderinde ortaklık arayışı içinde olduğu sonucuna varılabilmektedir. Anlatıcının sevgilisi, Rus-Alman geçmişiyle yaşayan tek bağı temsil etmekte ve St. Petersburg geçmişinin son tanığıdır. Bu yüzden anlatıcı günümüz zamana ait olmasına rağmen hikâyesiyle özdeşleşerek sürekli olarak geçmişle ve büyük-büyükannesiyile ilişki kurmaktadır. Çünkü bu geçmiş ve hikâyeler aile kimliğini şekillendirmektedir.

Torunun sevgilisi, kendisine ve topluma karşı yabancılaşmış bir figür olarak çizilmekte, ‘sosyal fobi’ olarak tanımlanan bir psikolojik rahatsızlık kendisinde baş göstermektedir. Bu rahatsızlığa maruz kalan birinin toplumdan kaçması ve kendini toplumdan soyutlama-

sı normal bir durumdur. Derin bir depresyon ve sosyal izolasyon içinde yaşayan torunun sevgilisi, melankolik ruh halini yoğun olarak sergilediği bir figürdür. Dış dünyayla bağlantı kurmayan ve iletişimden uzak yaşayan sevgilisi, torunu ruhsal açıdan etkilemektedir. *Kırmızı Mercanlar*'daki torun günlerini sürekli depresyonda olan ve iletişim kurmayı reddeden erkek arkadaşıyla dış dinamiklikten yoksun, tıpkı su altındaymış gibi sakın geçirmektedir. Çünkü kendisini bu duruma iten sevgilisinin “balık grisi gözleri, balık grisi teni vardı, ölü bir balığa benziyordu, bütün gün yatağından kalkmıyordu, buz gibiydi ve konuşmuyordu” (a.g.e., 19). Dolayısıyla çift, sosyal etkileşimlerden uzak melankolik bir ruh haline bürünmektedir.

Sevgilisinin iletişimsizliği karşısında zamanla anlatıcı benzer bir sessizliğe bürünür. Onun sessizliği kendisine sirayet ederek yaşamlarını şekillendiren bir unsur haline gelmektedir: “Sevgilimle birlikte olduğumdan beri uzun zamandır gerçekten konuşmamıştım, onunla pek konuşmuyordum, o da benimle neredeyse hiç konuşmuyordu.” (a.g.e., 21). Öyle ki anlatıcı, özellikle büyük-büyükannesinin Rus hikâyeleri aracılığıyla kendi geçmişini günümüzle buluşturarak, öz kimliğini inşa etmeyi planlamaktadır. Oysa erkek arkadaşının kendisini dinleme isteğinin olmaması, anlatıcının geçmişini ve kimliğini pekiştirme çabasını engeller; kendi hikâyesini başka hikâyelerle karıştırmaması gerektiğine dair anlatıcıyı uyarmaktadır. Sessizliği engelleme çabası içinde anlatıcı sürekli büyük-büyükannesine dair hikâyeler anlatma arzusuyla, geçmişi bugüne taşıyarak kendi hikâyesini genişletmeyi ve kalıcılığını sağlamayı ummaktadır. Aynı eylemi sevgilisinden de beklemektedir. Çünkü sevgilisinin kendisine ait bir hikâyesinin olmadığını düşünmektedir (a.g.e., 20). Anlatıcının sürekli anlatma eylemi, büyük-büyükannesinin sessizliğiyle tezat oluşturarak kendi sesini duyurma çabası olarak okunabilmektedir. Böylece torunun her fırsatta kendi varlığını gösterme ve sesini duyurma imkânına sahip olmaktadır. Bu anlamda sessizliği seçen büyük-büyükannesinden farklı olarak torunu, atalarının sergilediği geleneksel kadın rolünden uzaktır. “Fräuleinwunder” edebiyatında iletişimsizlik ve anlatı önemli temalar olup, torunun büyük-büyükannesinin bu hikâyelerini anlatma isteği, bu akımın bir gerekliliği olarak yorumlanabilir. Sevgilisinin iletişimsizliği ise torunun kendi sesini bulmasını zorlaştırır. Kendi sesini duyurmak isteyen torunun dik duruşu, geleneksel olarak kadına biçilen toplumsal rolde kırılmalara sebep olmaktadır. Bu durum, anlatıcının bağımsız bir “Fräuleinwunder” figürü olarak konumlanışını ortaya koymaktadır.

Büyük-büyükanne kırmızı mercan bilezikle yıllardır süren sessizliğine son vermiştir. Benzer bir şekilde torun aile yadigarı bu bileziği sevgilisine göstererek nesiller boyu süregelen sessizliğin yarattığı mesafeyi aşmayı planlamaktadır. Ancak bileziği gösterdiğinde, duygusuz ve içine kapanık, balık gibi uyuşmuş olan sevgilisinden beklenmedik bir tepkiyle karşılaşmaktadır. Sevgilisi, mercan bilezik hakkında bir bilgi derinliği sergileyerek bir ansiklopedi bilgisi gibi detaylı ve teknik bilgiler sunarak anlatıcıyı şaşırtmaktadır:

Sardunya'nın ve Sicilya'nın kıyılarında ürerler. Trablus'ta, Tunus'ta ve Cezayir'de. Denizin turkuvaz rengini aldığı yerlerde, çok derinlerde; orada yüzülebilir ve dalmabilir, su da ılıktır... (a.g.e., 22)

Bu durum sevgilisi hakkında daha önce farkında olmadığı bir entelektüel derinliği olduğunu ortaya koymaktadır. Özellikle bir zamanlar büyük-büyükbabanın yazdığı duygusuz ve fırınlar hakkında teknik bir dille yazılmış mektupları, bu kopukluğun bir göstergesi olarak yorumlanmaktadır. Yaptığı bu soğuk tanımlamaların ardından sevgilisi yine eski ruh haline

kavuşur, “bana yeniden sırtını döndü ve derin derin iç geçirdi, ayaklarını iki kez duvara vurdu, sonra sakinleşti.” (a.g.e., 22) der anlatıcı. Anlatıcıya göre bileziğin kişisel ve duygusal anlamı zayıflayarak, sıradan bir obje haline gelmektedir.

Anlatıcının sevgilisi, özellikle kendisini ve geçmişini anlatıcıya paylaşmak konusunda zorlanmaktadır. Bu nedenle, sevgilisi kendisi hakkında konuşmak için profesyonel bir destekle haftada birkaç kez terapist seanslarına katılmaktadır (a.g.e., 20). Özellikle geçmişte geride bırakmak istediğinde olan bireyler için terapi, iyileşme ve kişisel gelişim sürecinde önemli bir rol oynamaktadır. Ancak anlatıcı, sevgilisiyle daha fazla yakınlık kurma ve onun iç dünyasına dair daha fazla bilgi edinme arzusuyla terapisinin bu bireysel sürecine katılmak istemektedir. Anlatıcının ısrarlı davranışı, ikili ilişkiyi gerginleştirmektedir. Aile geçmişine tutunma ve kendi kimliğini tanımlama arayışı gibi temel motivasyonlarla hareket eden anlatıcı, ısrarıyla kendi geçmişini ve güncel ilişkisini riske atar.

Hermann, öykülerinde öncelikle bireyler arasındaki iletişimin imkânsızlığıyla ve onların suskunluk durumlarıyla ilgilenmektedir. Bu iletişim yetersizliği ve eksikliği özellikle kadın figürlerin suskunluklarında belirginleşmektedir. Naumann (2002), bu durumu Hermann’ın dil ve üslubunda sıkça karşılaşılan duraklamalar ve gizemlerle dolu, tutumlu bir yapıya sahip olmasına bağlamaktadır. Bu nedenle kadın figürler genellikle suskun kalmayı tercih etmektedir. Florian Illies Hermann’ın *Kırmızı Mercanlar* öyküsündeki kadın figürlerinin iletişim kuramamasını şu şekilde yorumlamaktadır:

Sessizlik, öykülerinde aşıklar için sık karşılaşılan bir yaşam durumudur: Birbirleriyle nasıl doğru bir iletişim kuracaklarını bilmemektedir. Birbirleriyle pek konuşmazlar ve bir noktada aşklarına sessizlik girer, bir noktada da artık birbirlerine söyleyecek hiçbir şeyleri kalmaz. (Illies, 1998)

Illies’e göre, bu figürler birbirleriyle anlamlı bir diyalog kurma yetisinden yoksundur. Bu iletişimsizlik örneği, büyük-büyükannenin kocasıyla olan ilişkisinde ve torunun sevgilisiyle olan ilişkisinde gözlemlenmektedir.

Büyük-büyükannenin geçmiş yaşamına dair anıları torunun günümüzdeki sade ve sıkıntısız yaşantısıyla paralel bir biçimde anlatılmaktadır. Bu iki kadın figürü arasındaki belirgin farklılık, yalnızca yaşadıkları dönemlerin getirdiği zorluklardan değil, bireysel özelliklerinden kaynaklanmaktadır. 1900’lerin başında büyük-büyükanne figürü genç kız torununa kıyasla çok daha güçlü bir bireyselliğe ve karmaşık ilişkilere sahipken, günümüzde torun daha silik ve pasif bir karaktere sahiptir (Hermann, a.g.e., 20). Ancak bu suskunluk, bir iletişimsizlik biçimi olarak görülmesine rağmen aslında direnişin sessiz sembolü olarak öyküde yerini almaktadır.

Büyük-büyükanne ve torunu dışarıdan bakıldığında pasif bir rol sergilemelerine rağmen, aslında duygusal açıdan karşı cinse bağımlı değillerdir. Onlar sadece kendilerini yaralayan ortamdaki uzaklaşmaları gerektiğinin farkındadırlar ve bu mesafeyi muhafaza ederek kendilerini güvende tutmayı ve evlerinde hissedecekleri bir ortama sahip olmayı amaçlamaktadır. Kendilerini o ortamdaki uzak tutmanın yolu olarak stratejik davranışlar sergileyerek cinsel çekiciliklerini kullanma konusunda özgüvenlidirler ve bunu bir araç olarak kullanırlar (Biendarra, 2004:229). Kadınların bu duygusuz tavırları, aslında erkek egemenliğine karşı doğrudan bir tepki değildir.

Büyük-büyükanne ve anlatıcının deneyimleri arasındaki önemli bir fark, onların hayatlarına dâhil ettikleri erkek seçimleridir. Anlatıcının pasif bir erkek arkadaşı varken, büyük-büyükanne, zamanını Rusya'yı dolaşarak geçiren ve ardından onun için düello yaparak harekete geçen aktif bir adamla ilişkisinin acısını çekmektedir. Anlatıcının sevgilisi yatağında tüm gün sessizce yatmakta ne anlatıcıyla bir sohbette bulunmak ne de onu dinlemek istemektedir. Eyleme geçtiği tek an ise sevişme sırasında gerçekleşmektedir. Ancak anlatıcının kendisini dinlemek istemeyen sevgilisinin terapistine gitmek istediğini ifade etmesi üzerine, sevgilisi gururunun incindiğini hissetmektedir. İki erkek arasındaki benzerlik bu noktada devreye girmektedir. Gururlarının tehdit altında olduğunu hissettikleri an, saldırgan ve şiddetli tepkiler göstermektedir. El kaldırmak şeklinde erkeğin toruna gösterdiği şiddet dolu eylemle bu noktada kadına şiddet uygulanmakta ve erkeğin bir kadın üzerinde her hakka sahip olduğunu düşündüğünü göstermektedir. Büyük-büyükbaba ise fiziksel şiddeti kadına değil, eşinin sevgilisine yöneltmektedir. Her ne kadar şiddeti uygulama biçimleri farklı olsa da, her iki erkek kadınları nesneleştirerek onlara zarar verme hakkını kendinde görmektedir. “Fräuleinwunder” metinlerinde kadınlar, genellikle daha aktif, kararlı ve kendi hayatlarının kontrolünü ele alan figürler olarak tasvir edilir. Anlatıcının terapistte gitme ısrarı ve orada yaşadığı içsel çatışmanın dışa vurumu bu kadınların tipik özelliğini yansıtmaktadır.

3.2. Su altı dünyasının sessiz çılgılığı

Hermann'ın *Kırmızı Mercanlar* öyküsü öncelikle anlatıcının büyük-büyükannesinin geçmişine ve erkek arkadaşının içinde bulunduğu mevcut yaşam koşullarına odaklanmaktadır. Öykünün çok katmanlı ve geçmişle şimdiki zamanı iç içe geçiren bir yapıda olması, nesiller arasındaki bağları ortaya koymaktadır. Ben-Anlatıcı konumundaki torun, büyük-büyükannesinin anılarını, sevgilisinin davranışlarını ve terapistin odasında yaşadıklarını dile getirirken tamamen kendi duygularını ve düşüncelerini aktarmaktadır. Öykünün bu derecede öznel bir bakış açısıyla sunulması, “Fräuleinwunder” akımının kişisel deneyimlere odaklanma özelliğini yansıtmaktadır. Öykünün geneline bakıldığında, farklı zaman dilimlerinde, üç kişiye ait olan ancak birbirine benzer özelliklere sahip olmakla birlikte ortak temalar gönderme yapan üç farklı oda dikkat çekmektedir.

a) 1900'lerin St. Petersburgu: Kırmızı oda

Petersburg'un Wasiliy Ostrow Adası'nda Maliy Mahallesi'nde büyük ve gösterişli bir evde yaşayan büyük-büyükannenin yaşadığı içsel çöküş, fiziksel mekânıyla paralellik göstermektedir. Vatani Almanya'yı özleyen kadının yaşadığı bu “evin içi çok loşmuş, tıpkı deniz dibindeki gibi” (a.g.e., 13-14) görünmektedir. Loş, kapalı ve sessiz bir ortam, büyük-büyükannenin içsel dünyasının karanlık ve yalnızlık dolu olduğunu göstermektedir. “Deniz kadar karanlık, yumuşak ve serin bir evde oturduğu söylenen, hemen hemen hep yalnız olan” (a.g.e., 15) bu kadının dış dünyayla tek bağlantısı, eşinin iş seyahatindeyken gönderdiği duygusuz mektuplarıdır. Büyük-büyükanne “bu mektuplar geldiğinde [...] pencerelerdeki ağır kırmızı kadife perdeleri azıcık aralıyor ve içeri incecik bir çizgi halinde sızan gün ışığında onları okuyormuş” (a.g.e., 14). Böylece kadının gerçeklikle teması, odaya giren dar bir gün ışığı şeridi aracılığıyla ger-

çekleşmektedir. Dış dünyadaki gün ışığı iletişim ve gerçeklik ile ilişkilendirilirken, odasındaki kasvetli loş ortam ise kadının yalnızlığını ve iletişim eksiliğini temsil etmektedir. “Deniz dibi kadar karanlık ve sessiz” (a.g.e., 18) odanın sürekli kapalı olan bu perdeleri, büyük-büyükanneneyi Rusya’da yaşadığı süre boyunca dış dünyadan ve sosyal hayattan soyutlayan bir araçtır. Ağır kırmızı kadife perdeler boyutları ve ağırlığı nedeniyle odada bulunan en ufak gürültüyü hapsedmekte ve kadın her akşamın sessizliğinde düşüncelerinde kaybolmaktadır (a.g.e., 14). Geriye kalan ortam kadının küçük dünyasını oluşturmaktadır.

Kocasının iş tutkusunu ayrıntılı anlattığı mektuplarını okumak ve o esnada odaya sızan gün ışığı, büyük-büyükannenin daha fazla yorgun düşmesine neden olmaktadır. Çünkü yaşam yorgunluğu içinde olan kadın, iletişim kaynağı olan bu mektuplar sayesinde gelen gerçeklikle uğraşmaktan yorulmaktadır. “Üşüyen ellerini semaverde, donan yüreğini aşıklarının kor gibi yüreklerinde” (a.g.e., 15) ısıtan büyük-büyükanne fırınların anlatıldığı mektupları şömineye, ateşin dibine atmaktadır. Öykü geleninde sıcaklık, fırın, semaver, kor ve ateşe yapılan göndermelerle büyük-büyükannenin özlediği sıcak yuva ve sevgi dolu bir ilişki işaret edilmektedir. Bu detaylar, evin fiziksel soğukluğuna ve büyük-büyükannenin yalnızlığına işaret etmektedir.

b) Erkek arkadaşının odası: Gri, tozlu oda

Öykünün ikinci mekânsal katmanını oluşturan erkek arkadaşının odası, hem fiziksel betimlemeleri hem de çağrışımları bakımından içsel bir çökkünlüğün ve duygusal kopuşun temsildir. Anlatıcının sevgilisini ifade ederken kullandığı gri rengiyle onun cansız, sıkıcı, bitkin oluşunu vurgulamaktadır. Bu grilik aynı zamanda sevgilisinin ruh halinin yansıtıldığı odada, yaşamlarında görülmektedir: “Göl dibindeki ışık kadar griydi odada ışık” (a.g.e., 26) ve bu “odanın içinde uçan toz zerrecikleri de yosunlara, deniz otlarına benziyordu.” (a.g.e., 20). Dolayısıyla torunun sevgilisiyle yaşadığı “Günler sakın geçiyordu, tıpkı suyun altındaymış gibi” (a.g.e., 21). Anlatıcının günlerce soğuk odasında hareketsiz yaşayan sevgilisiyle paylaştığı yorgun hayatını “boş, durgun günler, denizdeki balıkların yaşamı”na (a.g.e., 24) benzettirmektedir. “Fräuleinwunder” akımının yalın ve etkileyici üslubuna ait olan bu betimlemeler mekânın soğukluğu ile çiftin ilişkisinin soğukluğun birebir örtüştüğünü göstermektedir. Aynı zamanda mezarlığa bakan ve sürekli cenaze çanları sesine şahit olan (a.g.e., 20) bu oda ölümün ve geçmişin gölgeleri altındaydı. Dolayısıyla öyküde sıkça tekrarlanan gri renk ilgisizliği, duygusuzluğu ve yaşamdan ve sıcaklıktan yoksunluğu temsil etmektedir. Odayı kaplayan bu gri renk aynı zamanda odanın her yerine hâkim olan toz taneciklerine de gönderme yapmaktadır. Erkek arkadaşının ilgi ve istek eksikliği odanın ihmal edilmişliğini ve ilişkinin doğal akışından uzaklaşması, öykü boyunca toz kelimesinin giderek daha sık anılmasıyla desteklenmektedir. Öyle ki erkek arkadaşının terapistine gitme isteğine gösterdiği şiddetli tepkiyle “Odadaki sessizlik, içine bir taş atılmış göl yüzeyi gibi” (a.g.e., 22) titreşmesi ve “toz zerrecikleri sabun köpüğü gibi dışarı” (a.g.e., 23) uçuşması odadaki toz bulutlarını harekete geçmesiyle sembolik bir boyut kazanmaktadır.

Tozu havaya kaldıracak kadar verdiği bu tepkiden sevgilisinin içine dönük olduğu anlaşılmaktadır. Toz aynı zamanda geçmiş anlamına gelmektedir. Anlatıcı, erkek arkadaşının evindeki odada biriken tozun fiziksel varlığını hissettiğini, adeta yüzüne ve ayaklarına yapıştığını

ifade etmektedir (a.g.e., 23). Çünkü hali hazırda sürekli yanında taşıdığı büyük-büyükannenin geçmiş ve erkek arkadaşının Petersburg geçmişiyle birleşmesi bu durumu izah etmektedir. Anlatıcı ayrıca hayal dünyasında yaşattığı merhum büyük-büyükannenin onunla “tozun içinden” (a.g.e., 21) konuşmasına izin vermekte ve bu toz ile gerçek ve sanrı arasındaki bağlantıyı vurgulamaktadır. Bu bağlamda toz, yalnızca zamanın birikimini değil, aynı zamanda anlatıcının iç dünyasında yaşayan belirsizlikleri ve geçmişle kurduğu ilişkisi de temsil etmektedir.

c) Terapistin odası: Deniz mavisini halı ve bağlardan kopuş

Yalnızlaştırılan anlatıcı, kendi sesini duyurmak için kendisine karşı sürekli suskun kalan sevgilisinin terapistine gitmeye karar verir. Bu karar, geçmişin yükünden kurtulma ve şimdiki zamandaki sorunlarıyla başa çıkma çabası olarak yorumlanabilir. Terapistin odası, anlatıcının sevgilisinin karanlık ve tozlu odasının aksine, geniş ve ferah bir mekândır. Terapistin sahip olduğu “Oda gerçekten çok büyüktü, çalışma masası, masada oturan terapist ve önünde duran küçük bir iskemle dışında hemen hemen boştu. Odanın zemininde yumuşak, deniz mavisini, koyu mavi bir halı” (a.g.e., 23), sonsuzluğu, uçsuz bucaksızlığı, uzaklığı ve berraklığı ifade etmekte ve aynı zamanda anlatıcının iç dünyasının derinliklerindeki karışıklığı ve çalkantıyı yansıtmaktadır. Bu açıdan anlatıcının büyük-büyükannesi ve sevgilisi gibi terapist su altı dünyası metaforuyla sık sık çağrıştırılan bir figürdür.

Terapist aslında sevgilisi gibi anlatıcıya eziyet edecek boyutta olan sessiz bir figürdür. Anlatıcının, terapistte ve sevgilisinde gözlemlediği bu sessizlik ve tepkisizlik, onda giderek artan büyük bir gerilim ve öfke duygusunu tetikler. Aslında terapist sessiz kalarak anlatıcının kendi iç dünyasını keşfetmesini beklemektedir. Ancak bu sessizlik, anlatıcının bastırılmış duygularının ve hikâyelerinin kontrolsüz bir şekilde ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Terapistin bu sessizliği, suyun durgunluğunu sonlandıran büyük bir dalga gibi, anlatıcının iç dünyasında büyük bir etki yaratmaktadır. Bu içsel çalkantı, anlatıcının bilinçsizce mercan bileziği parçalamasına ve saldırganlaşmasına yol açar. Bu tahrip edici hareket, sadece bir nesnenin zarar görmesiyle sınırlı kalmaz; aynı zamanda anlatıcının büyük-büyükannesi-nin özenle inşa ettiği aile tarihine yönelik sembolik bir saldırı olarak yorumlanabilir. Utanç içinde terapistin odasına dağılan boncukları toplamak isteyen ve terapistin “deniz mavisini, lacivert halısı” (a.g.e., 27) üzerinde yerde sürünen anlatıcı, birdenbire, o zamana kadar sessizce barındırdığı öfkenin yoğunlaştığını hissetmektedir. Anlatıcı, bileziğinden etrafa saçılan mercan boncuklarını toplama çabasının anlamsız olduğunu fark edince, bir kez daha öfke patlaması yaşamakta ve o an toplayabildiği boncukları terapistte fırlatmaktadır. Anlatıcının bu eylemi, sadece bir öfke patlaması değil, aynı zamanda geçmişin ve eski hikâyelerin yükünden kurtulma ve kadınlara yönelik baskılara sembolik bir isyan olarak okunabilmektedir.

Boncukların terapistte isabet etmesiyle birlikte, anlatıcı o an gelişen bu durumu eski hikâyeleri ve terapistin temsil ettiği mevcut düzeni silip süpüren bir su seline benzetmektedir (a.g.e., 25). Bu su selinde, St. Petersburg hikâyeleri yuvarlanan su kütleleri gibi anlatıcıyı geçmişinden arındırmakta ve temizlemektedir. Bu noktada anlatıcının iç gerilimi doruk noktasına ulaşır ve gerçeklik ve hayalin iç içe geçtiği büyümlü gerçekçi bir an yaşanır. Öykü, suyun durağan ve sessiz olma özelliklerini yitirerek yerini yıkıcı ve dönüştürücü bir güce bıraktığını

göstermektedir: “Dünya denizlerinin suyu kocaman, yeşil bir dalga halinde terapistin çalışma masasının üzerini kapladı, terapisti koltuğundan çekip aldı, hızla yükseldi ve masayı havalandırdı” (a.g.e., 26). Bu imge, özgürleşme ve bağlardan kurtulma girişiminin başarılı olabilmesi için bireyin iki özelliği taşıması gerektiğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla düşünce ve eylem özgürleşme sürecinde birbirini tamamlayan iki önemli boyut olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Terapistin odasında yükselen bu dalga metaforu, adeta boğulan anlatıcının sevgilisiyle kuramadığı iletişimin yarattığı sessizlikten kurtulma ve özgürlüğüne kavuşmasını arzusunu sembolize etmektedir. Benzer şekilde, kırmızı mercan bileziğin parçalara ayrılması anlatıcıya çok katmanlı bir anlam sunmaktadır. Bilezikteki mercanların ayrılması, sadece anlatıcının sevgilisiyle olan ilişkisindeki kopuşu değil, aynı zamanda aile geçmişiyse ve özellikle büyük-büyükannesinin hikâyesiyle olan bağlarını da temsil etmektedir. Böylece nesiller arasında bağların koptuğuna işaret etmektedir. Torun/anlatıcı, genç neslin bir ferdi olarak kendinden önceki nesillere ait olan annesi, büyük annesi ve büyük-büyükannesinden uzaklaşmaktadır. Bu kopuş, geleneksel değerlerin ve aile bağlarının zayıflamasıyla birlikte bir anlamda nesiller arası iletişimin çöküşüne işaret etmektedir. Aynı zamanda anlatıcının bileziği parçalayarak kendine nefes alabilmesi için bir alan yaratması, bu kopuşun bireysel düzlemdeki bir yansıması olarak değerlendirilebilmektedir. Dolayısıyla anlatıcının sevgilisinin terapistine yaptığı bu ilk eve son ziyaret, yeni bir başlangıç yapmasına olanak sağlamaktadır.

Bu odalarda ortak bir motif olarak su ön plana çıkmaktadır. 1900’lü yılların başlarında Petersburg’da yaşayan büyük-büyükannenin odası “tıpkı denizin dibindeki gibi” (a.g.e., 14) şeklinde tanımlanan loş bir ışıkla betimlenirken, günümüzde geçen bölümde ise torunun sevgilisinin odası, “uçuşan toz zerrecikleri de yosunlara, deniz otlarına benziyordu” (a.g.e., 20) şeklinde suyla özdeşleştirilmektedir. Suya merkezi bir konum veren öykü, büyük-büyükanne ve torununun sevgilisi gibi figürleri, sualtı dünyasında sessizce yaşayan birer su canlısı olarak göstermektedir. Ancak büyük-büyükanne, baştan çıkarıcı bir deniz yaratığına benzetilirken (a.g.e., 15), genç adam cansız bir balık (a.g.e., 19) imgesiyle travmatik bir deneyimin izlerini taşıyan, yorgun ve bitkin bir varlık olarak tasvir edilmektedir. Bu betimlemeler, suyun farklı zaman ve mekânlarda ortak bir sembol olarak kullanıldığını göstermektedir. Ayrıca anlatıcının sevgilisinin “annesiyse babası yazın çıkan bir fırtınada bir gölde (a.g.e., 19) boğularak ve-fat etmeleri ve terapistin odasında yaşanan şu sahneyle yaşamı, ölümü, temizliği ve derinlikleri, diğer bir ifadeyle “Fräuleinwunder” akımının ruhuna uygun bir atmosfer yaratmaktadır:

Dünya denizlerinin suyu kocaman, yeşil bir dalga halinde terapistin çalışma masasının üzerini kapladı, terapisti koltuğundan çekip aldı, hızla yükseldi ve masayı havalandırdı, dalgaların arasından terapistin yüzü bir kez daha göründü, sonra kayboldu, sular şırıldadı, köpük köpük dağıldı, şakırdadı, yükseldi ve hikâyeleri alıp sürükledi, sessizliği ve mercanları da, onları yeniden yosun ormanlarına taşıdı, midye kolonilerine, denizin dibine. (a.g.e., 26)

Büyük-büyükannenin St. Petersburg’taki yalnızlığı, torunun sevgilisinin iletişimsizliği ve torunun terapistle yaşadığı gerilim, “Fräuleinwunder” metinlerindeki gibi, bireylerin günlük yaşamlarındaki iniş çıkışların ve zorlukların merkeze alındığı göstermektedir.

4. Nesiller arasında aktarılan bir mucize: Kırmızı mercan bilezik

Büyük-büyükannenin geçmişi, anlatıcının ilişkisi ve terapistle yaşanan büyümlü gerçekçi an, birbirinden kopuk gibi görünmesine rağmen kırmızı mercan bilezik bu üç hikâyeyi birleştirmektedir. Sembol yoğunluğuna sahip kırmızı mercan bilezik öfke, özgürleşme, bağlardan kurtulma, duygusallık, aşk ve tahrik olma şeklinde yorumlanmaktadır. 1900’lü yıllarda Rusya’dan Almanya’ya taşınırken yanında götürdüğü kırmızı mercan bileziği onun ve anlatıcının geçmişine olan bağlılığının sembolüdür.

Öykü, büyük-büyükanne ve torunu üzerinden kadın hareketinin farklı dönemlerindeki özgürleşme mücadelesini ele almaktadır. Büyük-büyükannenin hikâyesi sınırlı imkânlarla sahip kadın hareketinin ilk hedeflerine ulaşabildiği bir dönemde geçmektedir. Torunu ise büyük Alman kadın hareketi sonrası daha fazla özgürlüğe sahip olduğu bir dönemde yaşamaktadır. Her biri kendisini çağına göre özgürleştirmiştir: biri biraz daha temkinli, diğeri ise çok daha güçlüdür. Her ikisi de öfkelerini ifade ederek kendilerini özgürleştirmişlerdir. Mercanın kırmızı rengi bu öfkeyi simgelemektedir. Büyük-büyükanne, yaşadığı esaretin ve aşağılanmanın sembolü haline gelen kırmızı mercan bileziğinin yardımıyla bu durumdan kurtulur. Torunu için bu bilezik daha çok bir hatıra demektir. Kendi hikâyesini ve kendi kimliğini ararken, kendini aramaya başlamak için bilezikteki hikâyelere veda etmesi gerekmektedir. Mercanların “okyanus tabanında çok uzun süre kalırlarsa” (a.g.e., 25) siyaha dönüşmesi metaforuyla, bastırılmış öfkenin birey üzerindeki olumsuz etkilerini vurgular. Eğer öfke bireyde çok uzun süre birikirse ve ifade edilmezse, o zaman bireyin iç dünyası siyaha dönmektedir. Öyküde ısrarla görmezlikten gelinen her iki kadın zamanla kendilerini özgürleştirmeyi başararak bu siyahlıktan uzak kalarak mucize gerçekleşmektedir.

Terapi sonrasında eve döndüğünde, ıslak yatağında göbeğini havaya dikmiş bir şekilde yatan sevgilisine, denizin derinliklerinde uzun süre kalan mercanların karardıklarını anlatarak gerçekleşmeyen iletişime ve iletişim eksikliğinin sonuçlarına dair çarpıcı bir metafor sunmaktadır (a.g.e., 26). Aslında anlatıcının anlatmak istediği hikâye budur. Anlatıcı en başından beri yaşadığı iletişim sorununu, başkalarının hikâyelerini kullanarak anlatmaya çalışmaktadır. Ancak sevgilisi, anlatıcının bu sözüne yanıt vermez, artık onu duymamakta (a.g.e., 26) ve sular altındaki depresyon ve suskunluk diyarına gömülerek sevgilinin sembolik ölümü gerçekleşmektedir. Bu durum, büyük-büyükanne ve torunu erkek figürleri zihinsel olarak etkisiz hale getirerek femme fatale imgesine yaklaşımlarını sağlamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada “Literarisches Fräuleinwunder” akımının temsilcilerinden olan Judith Hermann’ın *Kırmızı Mercanlar* adlı öyküsü üzerinden toplumsal cinsiyet ve kolektif hafıza bağlamında kadın figürlerin değişen rolleri ele alınmıştır. Öyküde büyük-büyükanne ve torun figürleri arasındaki paralellikler ve farklılıklar, kadınların özgür olma ve seslerini duyurma çabaları yansıtılmaktadır. *Kırmızı Mercanlar*, “Fräuleinwunder” edebiyatında sıklıkla görülen iletişim eksikliği, yalnızlık, yabancılaşma, kadınların özgürleşme çabaları, kimlik arayışları, geçmişten kopamama ve toplumsal cinsiyet normları gibi konuları işlemektedir. Yazar bu durumları aktarırken, öte yandan da kırmızı bir mercan bilezik nesnesini kullanarak

kuşakları birbirine bağlamaktadır. 20. yüzyıl başlarında geleneksel cinsiyet değerleri altında ezilen pasif büyük-büyükanne için bu bilezik, sessizlik ve bastırılmış duygular anlamına gelmektedir. Günümüzde modern bir kadın olarak okurun karşısına çıkan torun figürü için bu bilezik, geçmişle yüzleşme ve bireysel kimliğini arama aracıdır. “Fräuleinwunder” akımının karakteristik özelliklerini taşıyan bir örnek olarak *Kırmızı Mercanlar* öyküsü bireylerin, özellikle kadınların gündelik yaşamlarına ve ruhsal durumlarına odaklanmaktadır. Hermann, kadınların özgürlüklerinin peşinde koşmasını ve kendilerine bir anlam yüklemeyi ifade ederken, karmaşık bir dil kullanmak yerine açık, anlaşılır ve akıcı bir üslup tercih etmektedir.

Elde edilen bulgular toplumsal mücadele gibi evrensel konuların etkisiyle, “Fräuleinwunder” akımının, sadece Alman edebiyatına özgü bir olgu olmadığını göstermektedir. Bu akım, uluslararası bir edebiyat incelemesi çerçevesinde ele alınarak, farklı kültürel bağlamlarda da yeniden değerlendirilmeye açıktır. Örneğin Türkiye’de, özellikle 1970 sonrası dönemde Adalet Ağaoğlu, Tezer Özlü, Tomris Uyar gibi kadın yazarlar, yapıtlarında toplumsal değerleri sorgulayan, bireysel kimlik arayışında olan ve güçlü duruşları ön plana çıkan “yeni kadın” figürü inşa etmişlerdir. Bu kadın figürler yalnızlık ve aile içi iletişim eksikliği gibi sorunlarla mücadele ederken, aynı zamanda onların özgürleşme arayışlarının bireysel sınırları aşarak toplumsal mücadeleye dönüştüğü görülmektedir. Dolayısıyla toplumsal cinsiyet rollerine dair benzer konuları işleyen Türk yazarların yapıtlarının “Fräuleinwunder” bağlamında yeniden değerlendirilmesi ve uluslararası bir bakış açısıyla ele alınarak edebiyat teorisi alanında mevcut literatüre önemli katkılar sunabilir.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Research and publication ethics statement:

This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Yazarların katkı düzeyleri: Makale tek yazarlıdır.

Contribution rates of authors to the article: The article is single-authored.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Support Statement (optional): No financial support was received for the study.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Conflict of interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Biendarra, A. (2004). Gen(d)eration next: Prose by Julia Franck and Judith Hermann. *Studies In 20th & 21st Century Literature*, 28(1), 211-239.
- Eden, W. (2001). Judith Hermann, eine geschichte nimmt mich an die hand. *Keine Angst vor Den Großen Gefühlen. Die Neuen Schriftstellerinnen/ Bir hikâye beni elinden tutup götürüyor. Büyük duygulardan korkma. Yeni kadın yazarlar.* (Wiebke Eden, Ed.) Edition Ebersbach, 33-43.
- Florian I. (1998). Die traumwandlerin/ Uyurgezer kadınlar. *FAZ* 17.10.1998. <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/rezensionen/belletristik/rezension-belletristik-die-traumwandlerin-193890.html>.
- Hage, V. (1999). Ganz schön abgedreht/ Oldukça tuhaf. *Der Spiegel*. 12. 244-246. <https://www.spiegel.de/kultur/ganz-schoen-abgedreht-a-bf9d1ff9-0002-0001-0000-000010246374>
- Hermann, J. (2004). *Yaz evi daha sonra*. Metis.
- Kasaty, O. O. (2007). *Entgrenzungen: Vierzehn autorengespräche über liebe, leben und literatur/ Sınır aşmaları: Aşk, hayat ve edebiyat üzerine on dört yazar söyleşi.* Edition Text + Kritik.
- Kocher, U. (2005). Die leere und die angst – erzählen ‘fräuleinwunder’ anders? narrative techniken bei Judith Hermann, Zoë Jenny und Jenny Erpenbeck. *Fräuleinwunder Literarisch: Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts/ Boşluğu ve korkuyu anlatmak – ‘kadın mucizesi’ farklı mı anlatıyor? Judith Hermann, Zoë Jenny ve Jenny Erpenbeck’te anlatı teknikleri. Edebi anlamda kadın mucizesi 21. Yüzyılın başında kadın edebiyatı,* (Christiane Caemmerer, Walter Delabar ve Helga Meise, Ed.) Peter Lang GmbH, 53-72.
- Koreck, I. (2006). Eine ‘generation, die lustvoll erzählt’?. zuschreibungen von seiten der literaturkritik zum schreiben der ‘fräuleinwunder’-autorinnen. *Zwischen Inszenierung und Botschaft: Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts/ Keyifle anlatan bir kuşak’ mı?.* Edebiyat eleştirmenlerinin ‘kadın mucizesi’ yazarlarına yaptıkları atıflar. *Kurgu ve ileti arasında: 20. yüzyılın sonundan itibaren Almanca yazan kadın yazarların edebiyatı üzerine.* (Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen ve Sandy Feldbacher, Ed.) Frank & Timme GmbH, 59-72.
- Mingels, A. (2006). Das fräuleinwunder ist tot - es lebe das fräuleinwunder. das phänomen der ‘fräuleinwunder-literatur’ im literaturgeschichtlichen kontext. *Zwischen Inszenierung und Botschaft Zur Literatur Deutschsprachiger Autorinnen Ab Ende Des 20. Jahrhunderts/ Kadın mucizesi öldü-Yaşasın Kadın mucizesi! ‘Fräuleinwunder edebiyatı’ olgusu edebiyat tarihi bağlamında. Kurgu ve ileti arasında: 20. yüzyılın sonundan itibaren Almanca yazan kadın yazarların edebiyatı üzerine.* (Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen ve Sandy Feldbacher, Ed.) Frank & Timme GmbH, 13-38.
- Müller, H. (2004). *Das ‘literarische fräuleinwunder’. inspektion eines phänomens der deutschen gegenwartsliteratur in einzelfallstudien/ Edebi kadın mucizesi. çağdaş alman edebiyatında bir fenomenin bireysel vaka çalışmalarında incelenmesi.* Peter Lang GmbH.
- Müller, H. (2006). Das ‘literarische fräuleinwunder’.- inszenierung eines medienphänomens. *Zwischen Inszenierung und Botschaft Zur Literatur Deutschsprachiger Autorinnen Ab Ende Des 20. Jahrhunderts/ Edebi kadın mucizesi-bir medya fenomeninin sahnelenmesi. Kurgu ve ileti arasında: 20. yüzyılın sonundan itibaren Almanca yazan kadın yazarların edebiyatı üzerine.* (Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen ve Sandy Feldbacher, Ed.) Frank & Timme GmbH, 39-57.
- Naumann, M. (2002). Sehnsuchtshaus, heute/Hasretler evi, bugün. 18.01.2002. <https://www.welt.de/kultur/article423449/Sehnsuchtshaus-heute.html>, (Erişim tarihi: 17.11.2023).

- Otte, C. (2023). Judith Hermann: ‘der erfolg hat mich vorsichtiger gemacht’/Judith Hermann: ‘başarı beni daha temkinli yaptı’. 20.12.2023. <https://www.swr.de/swr2/leben-und-gesellschaft/judith-hermann-schriftstellerin-swr2-zeitgenossen-2023-12-26-100.html>, (Erişim tarihi: 09.01.2024).
- Pasko, J.V. (2012). Wie unter wasser: Die novelle ‘rote korallen’ von Judith Hermann/ Suyun altındaki gibi: Judith Hermann’ın ‘kırmızı mercanlar’ **öyküsü**. *Creative Innovations & Innovative Creations*, 1-2, 78-82.
- Prangel, M. (2006). Eine andere art von rückblick. Gespräch mit Judith Hermann über ‘sommerhaus, später’/ Farklı bir türden geriye bakış: Judith Hermann ile ‘Yazlık ev, daha sonra’ üzerine bir söyleşi. <https://literaturkritik.de/id/5689>, (Erişim tarihi: 12.11.2023).
- Rothmann, K. (2011). *Kleine geschichte der deutschen literatur/ Alman edebiyatının kısa tarihi*. Reclam.
- Schütz, E., Döring, J. (1999). *Text der stadt - reden von Berlin: literatur und metropole seit 1989/ Kentin metni – Berlin üzerine söylemler: 1989’dan beri edebiyat ve metropol*. Weidler Buchverlag.
- Sorensen, B.A. (2010). *Geschichte der deutschen literatur 2: vom 19. jahrhundert bis zur gegenwart/ Alman edebiyatı tarihi 2: 19. yüzyıldan günümüze*. Verlag C.H. Beck.
- Ujma, C. (2006). Vom ‘fräuleinwunder’ zur neuen schriftstellerinnengeneration: entwicklungen und tendenzen bei Alexa Hennig von Lange, Judith Hermann, Sibylle Berg und Tanja Dückers. *Zwischen Inszenierung und Botschaft Zur Literatur Deutschsprachiger Autorinnen Ab Ende Des 20. Jahrhunderts/ ‘Kadın mucizesinden’ yeni kadın yazar kuşağına: Alexa Hennig von Lange, Judith Hermann, Sibylle Berg ve Tanja Dückers’te gelişmeler ve eğilimler. Kurgu ve ileti arasında: 20. yüzyılın sonundan itibaren Almanca yazan kadın yazarların edebiyatı üzerine*. (Ilse Nagelschmidt, Lea Müller-Dannhausen ve Sandy Feldbacher, Ed.) Frank & Timme GmbH, 73-87.
- Voigt, C. (2003). Im schatten des erfolgs/ Başarının gölgesinde, *Der Spiegel* 5. <https://magazin.spiegel.de/EpubDelivery/spiegel/pdf/26218495>, (Erişim tarihi: 17.11.2023).



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



Türk Kültüründe ve Türkülerde Güzellik Algısı Bağlamında Güzellemeler

Praise in the Context of the Perception of Beauty in Turkish
Culture and Folk Songs

Ülkü Sevim Şen*
Yavuz Şen**

Öz

Türk kültüründe önemli bir kültür aktarıcısı/taşıyıcısı olan türkülerde güzel kelimesinin kullanımı ve güzellik betimlemeleri oldukça yaygındır. Türk halkının güzellik algısına dair izleri, söz ve ezgileriyle halk edebiyatı ve halk müziğini birleştiren türkülerde görmek mümkündür. Bu çalışma kapsamında TRT Türk halk müziği repertuvarındaki türkülerin sözlerinde yer alan sevgili, şehir, doğa vb. gibi unsurlara yönelik övgü ve güzellemelerin yer aldığı güzelleme türündeki eserler

Geliş tarihi (Received): 26-04-2024 Kabul tarihi (Accepted): 28-12-2024

* Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Kâzım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Ana Bilim Dalı, Erzurum-Türkiye/Assoc. Prof. Dr., Atatürk University Kazım Karabekir Educational Faculty, Department of Fine Arts Education Department of Music Education. usevimsen@atauni.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-2392-2326

** Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bilimleri Bölümü, Erzurum-Türkiye /Assoc. Prof. Dr., Atatürk University Fine Arts Faculty, Department of Music Sciences. yavuzsen@atauni.edu.tr. ORCID ID: 0000-0003-0042-4295

incelenmiştir. Eserlerin sayıca fazla olması nedeniyle bazı örnekler seçilmiş; güzelleme türünden üçü insan/aşk, ikisi şehir, birer tanesi de hayvan ve çalgı türküsü olmak üzere yedi eser ele alınmıştır. Türküler, Anadolu insanının yaşanmışlıklarından damıtıldığı için kültürel kimliğimizden izler taşır. Onları etkileyici kılan, güçlü söz sanatlarıyla birlikte belirli makamsal, ritmik ve müzikal bir ileti sunmalarıdır. Özellikle kültürel anlamda türküler, Türk kültürünün tüm inceliklerini özünde barındıran bir yapıya sahiptir. Türküler, Türk insanının güzellik algısının estetik, felsefi, sosyolojik ve folklorik yönleri bağlamında incelendiğinde, kültürel mirasımızın zenginliği ve çeşitliliği, güzele duyulan özlem, güzeli ararken zahiri aşktan batını aşka yönelme, güzel düşünme ve güzel mekânlarda yaşama arzusu gibi Anadolu insanının iç dünyasını yansıtan izlekler görülecektir.

Anahtar sözcükler: *Türk kültürü, estetik, âşık, türkü, güzelleme*

Abstract

The use of the word ‘beautiful’ and descriptions of beauty are quite common in folk songs, which are an important cultural transmitter/carrier in Turkish culture. It is possible to see traces of the Turkish people’s perception of beauty in folk songs that combine folk literature and folk music with their lyrics and melodies. Within the scope of this study, folk songs in the TRT Turkish folk music repertoire were analysed in which praise and beautification of elements such as lover, city, nature, etc. were included in the lyrics. Due to the large number of works, some examples were selected; seven works, three of which are human/love songs, two of which are city songs, and one of which is an animal and instrument song, were analysed. Folk songs bear traces of our cultural identity as they are distilled from the experiences of Anatolian people. What makes them impressive is that they present a specific maqam, rhythmic and musical message together with strong word arts. Especially in the cultural sense, folk songs have a structure that contains all the subtleties of Turkish culture in its essence. As the folk songs are analysed in the context of aesthetic, philosophical, sociological and folkloric aspects of Turkish people’s perception of beauty, the richness and diversity of our cultural heritage, the longing for the beautiful, the tendency to turn from physical love to spiritual love while searching for beauty, the desire to think beautifully and live in beautiful places will be seen.

Keywords: *Turkish culture, aesthetics, minstrel, folk song, praise*

Extended summary

In Turkish culture, folk songs serve as a significant conduit for cultural transmission, frequently employing the term “beautiful” and various descriptions of beauty. One can see traces of the Turkish people’s perception of beauty in the songs, referred to as “güzelleme” which combine folk literature and folk music through words and melodies. The repertoire of TRT (Turkish Radio and Television Corporation) Turkish folk music reveals a substantial number of works in the genre of “praise”, which encompasses praise and beauty directed towards various subjects such as the lover, the city, and nature, within the lyrics of the folk songs. Thus, by setting a limitation, among the songs in this genre, seven works were analysed; three dedicated

to individuals or lovers, two to cities, and one each to an animal and a musical instrument. Turkish folk music, deeply rooted in culture and tradition, is a rich resource. Folk songs, embodying the values of Turkish culture, authentically and lucidly mirror the emotional and intellectual world of the society they represent. As these songs have distilled the experiences of the Anatolian people and survived to the present day, they bear fragments of our cultural identity. Consequently, folk songs that continue to be sung and listened to over centuries remain indelible. The physical beauty of the lover (e.g., eyes, eyebrows, lips, hair, height) and inner beauty have often inspired folk poets and folk song singers. Beauty manifests in the lover's gaze, smile, and figure. It is concealed in a spring, a rose garden, fields, and the songs of nightingales. Beauty can be discerned or sensed in a poet's verse, the strings of a baglama, violin or drum, or in a touching folk song. The Anatolian people expressed their affection for their loved ones using examples from nature that they perceived as beautiful, such as flowers, trees, birds, colours, and picturesque towns. The city they cherished was sometimes portrayed as a foreign land, a home, or the place where they drank water, breathed air, and lived. Regardless of the depiction, the city was always viewed as a sacred and valuable shelter in folk songs. These examples provide glimpses into our people's affection for their beloved, as well as their reverence for and devotion to nature. For the Anatolian people, every entity, object, and item that holds significance for them, including human and divine love, nature, and beautiful places, are cherished. Given the Turks' nomadic origins, horses were deemed valuable assets. The long-term interaction, communication, and emotional bond with horses, which are sensitive beings, resulted in singing praise songs for them. The baglama instrument (saz) has become an irreplaceable companion and confidant for the minstrels/folk singers. The presence of aphorisms, sayings, and literary arts (verbal arts) in folk songs also underscores the elements of beauty in Turkish culture. The ability to articulate one's emotions, ideas, zeal, and aspirations through the captivating amalgamation of words and music is a form of lyrical expression that harks back to the Turkish people's past. Folk songs are particularly compelling due to their delivery of a specific modal, rhythmic, and musical message, complemented by robust verbal arts. In terms of culture, folk songs embody all the nuances of this culture. When folk songs are scrutinized through studies focusing on the aesthetic, philosophical, sociological, and folklore dimensions of the Turkish people's perception of beauty, it becomes evident that one can encounter innumerable instances of "beauty". These instances reflect the richness and diversity of our cultural existence, the yearning for beauty, the transition from apparent love to inner love in the quest for beauty, beautiful thoughts, the aspiration to live in beautiful places, and the beauty within the Anatolian people.

Giriş

"Güzel ne güzel olmuşsun / Görülmeyi, görülme-yi / Siyah zülfün halkalanmış / Örülme-yi, örülme-yi" Karacaoğlu'na ait bu dizeler, öncelikle güzeli arzulayan, seven, zaman zaman arayan, genel manada güzelden hoşlanan Türk insanının, güzele dair düşüncelerinin bir ifadesi olarak değerlendirilebilir. Âşık Veysel de "Güzelliğin on para' etmez/ Bu bendeki aşk olmasa/Eğlenecek yer bulamaz / Gönümdeki köşk olmasa" dizeleriyle güzele ve güzelliğe dair farklı bir bakış açısı sunmuştur. Veysel'in adı geçen şiirinden hareketle denebilir ki estetik değerler, sadece öznenen kaynaklanan bir şeydir. Bu anlamda herhangi bir nesneye "güzel"

değerini vermek özneye has bir durumdur. Veysel'in insan gönlünü köşke benzetmesi de ayrı bir incelik. Güzellik ve bu güzelliğe sahip olduğuna inanılan sevgili o kadar yücedir ki o en şaşalı misafirhane olan insan gönlündeki köşklere layıktır (Topakkaya, 2013: 94-100).

Türkülerimizin büyük bir bölümünde güzel kelimesinin kullanımına ve güzelliğe dair betimlemelere rastlanmaktadır (Özden, 2013: 60). TRT repertuarında yer alan türkülerdeki güzele dair birkaç örnek: Tokat yöresine ait *Bugün ben bir güzel gördüm* (Rep. No. 36); Erzurum yöresine ait *Güzeller bezenmiş toya giderler* (Rep. No. 3792); Erzincan yöresine ait *Bir güzelin âşığıym erenler* (Rep. No. 3653); Sivas-Şarkışla yöresine ait *Ben meylimi üç güzele düşürdüm* (Rep. No. 4272); Erzurum yöresine ait *A güzel dolanda gel* (Rep. No. 1487); Rumeli-Üsküp yöresine ait *Ben mi dedim sana güzel olasin* (Rep. No. 4088) adlı eserler belirtilebilir. Türk insanının yaşamında, kültüründe ve sanatında yansımalarını görebildiğimiz 'güzel'e şiirlerle, türkülerle, yüreğimizde ve zihnimizde yer etmiş bu tür hoş söyleyişlerden aşına olduğumuz da bir gerçektir.

Özünü kültür ve gelenekten alan, etkileşimde bulunduğu kültürel çeşitliliklerle zengin bir yapıya sahip olan Türk halk müziği, müzik türleri içinde önemli bir yer edinmiştir. "Halk edebiyatı türü içerisinde yer alan *türkü, koşma, hoyrat* vs. gibi türlerin Türk halk müziği kapsamında yer alan türleri de nitelediği bilinmektedir" (Karahan, 2011: 623). Âşık edebiyatı nazım türlerinden *güzelleme, koçaklama, taşlama, ağıt* gibi konularına göre ayrılan geleneksel özellikteki şiirler, halk ezgileriyle yoğrularak edebiyat ve müziği birleştirmiştir. Türk halkının güzellik algısına dair izleri, halk edebiyatı ve halk müziğini söz ve nağme yoluyla birleştiren güzelliklerde görmek mümkündür. Bu çalışmada Türk kültüründe güzellik algısı konusu güzellik örnekleriyle ilişkilendirilerek ele alınmıştır.

1. Güzel kavramı

Taşdelen, güzel kavramının insanlık tarihi içerisindeki yerinin oldukça eskiye dayandığını ve pek çok mitosa, masallara, destanlara konu edildiğini belirtmektedir. Güzelliğin fiziksel görünümde, bedenlerde, ruhta, doğada ve sanat alanında karşımıza çıkması nedeniyle de insanoğlu tarafından yakından deneyimlenen yönüne vurgu yapmaktadır (2012:7). Bu kavram Türkçe Sözlük'te şu şekilde tanımlanmaktadır:

Göze ve kulağa hoş gelen, hayranlık uyandıran, çirkin karşıtı; Hoşa giden, beğenilen, iyi, doğru bir biçimde" şeklinde tanımlanmaktadır. Güzellik kavramı ise "Estetik bir zevk, coşku, hoşlanma duygusu uyandıran nitelik; Okşayıcı söz veya davranış, iyilik, yumuşaklık; Ahlak ve fikri nitelikleriyle hayranlık uyandıran şey; Güzel olan bir kimsenin niteliği. (Türk Dil Kurumu [TDK] 2009: 818-819)

İsmail Tunalı ise insanın güzel ile olan ilişkisini şöyle açıklamaktadır:

İnsan bir nesneler evreni içinde yaşar, (...) nesneleri tanımak ve bilmek ister. İnsan yalnız bilen bir varlık olmayıp, aynı zamanda belli nesnelere gereksinim duyan, seçenekler karşısında karar veren, kimi şeylerden hoşlanan, haz duyan bir varlıktır. İnsan nesnelerle ilişkisinde hoşlandığı, haz duyduğu şeylere bir değer yükler ve onlara hoş veya güzel der (...). (1989: 132)

Güzelin ve güzelliğin ne olduğu sorusu, felsefi bağlamda antik çağdan günümüze kadar farklı dönemlerin filozofları tarafından çok kez sorgulanmıştır. Güzel kavramı kimi zaman iyi ile, kimi zaman da uyum ile ilişkilendirilmiştir. Bununla birlikte güzelliğin sınırlarının tam olarak belirlendiği söylenemez. Cevad Memduh Altar, *Sanat Felsefesi* adlı eserinde “Platon’un güzeli ulaşılması olanaksız bir ideal olarak ele aldığını belirtir (2009: 3). Günümüzde de güzel ve güzellik kavramlarının, kesin ve sınırlı bir gerçek değil, sonu olmayan dinamik yargının ürünü olduğunu” vurgular. Francis Hutcheson’a göre “güzellik, adına güzel duygusu da diyebileceğimiz içsel bir duygudur ve bir nesnedeki belirli özelliklerin kişiler tarafından tasarlanmasıdır. Bu anlayışa göre güzellik nesnel bir özellik değildir ancak kişilerin nesnelerdeki belirli unsurları belirleyebilme yetisidir” (akt. Taşdelen, 2012: 8). Erinc’e göre; “güzelin ve güzelliğin tanımı ve sınıflanması belli bir sosyal yapının, belli bir sosyal oluşumun tarihi ve politik koşullarına göre yapılır ve yapılmaktadır.”(2009: 24).

Güzeli ve güzellik kavramlarının ifade ettikleri, Özel (2014) tarafından şöyle değerlendirilmektedir; “Güzeli, özüne uygun olan, güzellikler barındıran olarak tanımlanırken güzellik de nitelikleriyle hayranlık uyandıran, topluma, insana, yaşa, kültüre, sosyal ve psikolojik duruma, düşünceye, eğitime, dini ve felsefi inançlara ve sanat telakkisine göre değişen bir değeri ifade etmektedir.” (2014: 19).

Modern felsefede güzellik, mutlak değil de görelidir. Güzellik, şeylere belli bir biçimde bakış tarzımızın sonucu olup, kişinin duygularıyla, özellikle de beğeni duygusuyla ilgili bir konudur (Soykan, 2007: 688).

Yaşadığımız çevre ve toplumun etkisiyle, doğru-yanlış, iyi-kötü, güzel-çirkin şeklinde adlandırarak öğrenmiş olduğumuz düşünce ve davranış kalıplarında olduğu gibi, belirli bir güzellik algısına ve beğeniye de sahip oluruz. Güzellik algısı çevremizdeki kişi ve toplumlarla benzerlik gösterebileceği gibi, kişiden kişiye veya toplumdan topluma göre farklılaşabilmektedir. “Güzeli hem öznel hem de nesnel bir yönü bulunmaktadır” (Taşdelen, 2012: 8).

Güzeli kavramı, sadece günlük yaşamda karşılaştığımız canlı varlıkları (insan, hayvan, bitki vb.) nitelendirmekle sınırlı olmayıp, genel olarak varlığını algıladığımız tüm obje, nesne ve durumlar karşısında kullandığımız bir beğeni ifadesini içermektedir. Tunalı’ya göre; “Gündelik dilde güzel’i hoş, iyi, doğru ve yararlı değerleri ile bol bol karıştırmış oluyoruz. Bu karıştırmaların dışında, güzel değerinin özgün ve özel bir anlamı da vardır. Bu anlamda güzel, estetikçe değerli olan (güzeli bir tablo, güzel bir şiir, güzel bir oyun gibi) şeyle aynı anlama gelir. Güzel ve güzellik, bir tek tanımla açıklanamayacak bir değer kavramıdır.” (1989: 142).

“Güzeli, genel anlamda pozitif duygu ve heyecan barındıran, kişide çoğunlukla estetik değerde yoğun hayranlık uyandıran bir kavram olup kavramın yaşamdaki ve sanattaki kullanımı karmaşık bir yapıya sahiptir” (Karagüzel ve Karaca, 2021). Güzel ve güzellik kavramları aynı zamanda insanın hayatını daha anlamlı kılan kültür ve sanat yaşantılarında da kullanılan bir kavram ve olgudur.

Keçeli vd. (2021: 303) güzelliğin ne olduğunu etimolojik, bağlamsal ve dil bilimsel açıdan inceledikleri çalışmalarında, “yüzyıllardır güzellik kavramı üstüne birçok araştırma yapılmış olmasına rağmen hâlâ kabul görmüş bir tanımlama olmadığını, güzellik kavramının algılanışının da kültürden kültüre, dilden dile farklılık gösteren bir yapıya sahip olduğunu” belirtmişlerdir.

2. Türk kültüründe güzellik algısı

Kültür, ulusların topluluk bilinciyle oluşturdukları tüm yaşantılarını içeren bir yapı olarak tanımlanabilir. Kültürü, topluma özgü yönleriyle ele almak gerekirse “Bir toplumun diğer toplumlardan farklılık göstermesine neden olan, onu özgün ve özgür yapan, o toplumu geçmiş zenginliğine sahip kılan değerler bütünü” şeklinde ifade edilebilir (Erinç, 2004: 12). Kültür kavramı oldukça geniş ve kapsamlı bir olgu olarak kabul edilmektedir. “Bir milletin asırlar boyu yaşanmışlıklarının damıtılmış bir özeti” olarak tanımlanan kültür (Göçer, 2012), Çay’a (1986) göre ise “(...) o milletin hayat felsefesi, inançları, ananeleri gibi ruhunun akislerini bulabileceğimiz tutum ve davranışları da içermektedir.” “Gelenek içinde yaşayan, ortak din, dil, estetik zevk, ırk, yaşayış tarzı, tarih, ülkü ve kader birliği gibi unsurları paylaşan insan topluluğunun oluşturduğu halk bilimi ürünlerinin” de kültürel bakımdan önemli bir yeri vardır (Durbilmez, 2013). Oğuz (2007), “Türk kültürünün, kültürel çeşitliliğinin son derece güçlü, özgün ve insanlığın bu alandaki çeşitliliğine önemli katkılar sunacak nitelikte olduğuna vurgu yaparak kültürün korunmasının önemine” değinmiştir.

Dilin kültürün ortaya çıkmasında, korunmasında, edebiyatın ve sanatın gelişiminde, yadsınamaz bir rolü vardır. “Toplumdaki bireyler arasında olması gereken birlik ve bütünlük anlayışı dil ve kültür dinamizmi ile canlı tutulabilir” (Göçer, 2012). Edebiyatın ulusal dili işleyip geliştirdiği ve ulusu birleştirerek, kültür birliği sağladığı gibi, (Karaalioğlu, 1969: 40) müziğin kültüre sağladığı katkılar da yadsınamaz. Mehmet Kaplan müziği, dil, edebiyat ve tarih gibi bağrından çıktığı milletin özelliklerini taşıyan millî kültür hazinelerinden biri olarak görür. Türk halk hikâyelerinin kahramanlarının (Koroğlu’na ait türkülerden de anlaşılacağı üzere, destanların müzik eşliğinde söylendiği) duygularını, daima yanlarında taşıdıkları sazlarla, söyledikleri türkülerle ifade ettiklerini belirtir (1982: 57-58).

Kültürün; öğrenilebilirliği, tarihselliği, sürekliliği, toplumsallığı, (...) değişebilirliği, bütüleştiriciliği gibi genel özelliklerinin yanında önemli bir diğer özelliği de her kültür kurumunun gelenek, aile, eğitim, sanat vs. diğer kültür kurumları ile etkileşim içinde oluşudur. Bu nedenle müzik, kültür kavramı içinde diğer kültürel değişkenlerle birlikte incelenebilir. (Günay, 2006: 98)

Türk kültüründe güzellik algısı, tarihin farklı dönemlerine ait, çeşitli sanat eserlerindeki ruh ve mana zenginliği, derinlik, çeşitlilik, özgünlük gibi niteliklerden anlaşılabilir. Tarihin çeşitli dönemlerinden günümüze değin anlatılabilen masallarda,ilmek ilmek dokunan kilimlerde, yazılan/okunan şiirlerde, yakılan/söylenen türkülerde güzele ilişkin unsurlar yer almaktadır. Türk halk edebiyatı eserleri ve halk türkülleri, Türk kültüründe güzellik algısını ortaya koyan dikkat çekici örneklerle doludur. Bu eserlere bakıldığında güzel, sevgilinin bakışında, gülüşünde, endamında belirir. Güzel, bir pınarda, gül bahçesinde, kırlarda, bülbül nağmelerinde gizlidir. Güzel, şairin şiirinde, bağlama, keman ya da tamburun tellerinde, yankı bir türküde duyulabilir veya duyumsanabilir.

Çolakoğlu’nun (2014) Türk mânilerinde güzel, güzellik anlayışı ve güzellik unsurlarını ele aldığı araştırmada, bir dilde bir kavramı karşılamak için kullanılan kelime sayısı ile o dili konuşan milletin o konudaki akıl yürütme, hayal kurma ve yaşam tecrübelerinin çokluğunun doğru orantılı olduğu dile getirilmiştir. Buna göre Türkçede güzel ve güzellik sözlerinin kavram ve çağrışım alanına giren kelimelerin sayısı ile Türk milletine ait eşsiz, sayısız her türden sanat

eserine bakıldığında, Türklerin çok eski dönemlerden bu yana son derece gelişmiş bir güzellik duygusuna, estetik zevk ve anlayışa sahip, güzelden anlayan bir millet olduğu belirtilmiştir.

Sağ (2009: 169), *Türk Estetiği ve Kimliğimiz* adlı çalışmasında, Türklerin güzeli sevdikleri kadar kendilerinin de güzel olduklarını ve bu özelliklerinin iç dünyalarına yansımış olduğunu belirtir. Bunun izlerini ise Türk kültüründe, geleneğinde, destan ve mitolojimize yansıyan öğelerde, sanat alanında estetik değere sahip eserlerde görmek mümkündür. Türk milletinin ince bir zarafet, yüksek bir seziş, bilgi ve asalet ile şekillenen karakterini; taş, dokumaya, edebi eserlere, müziğe ve diğer kültür sanat yaşantılarına da yansıtıldığını ifade etmektedir.

3. Âşık edebiyatından halk müziğimize güzelleme

Türk halk müziği, türkü yakıcıları ve âşıklar olmak üzere iki ana kaynaktan beslenmektedir. Geleneksel müzik türlerimizden halk müziğinin üretkenliği adına âşıklık geleneği büyük öneme sahiptir (Sümbüllü, 2015: 13). Yakıcı(2007: 59), türkülerin doğuşunda âşıkların kaynak kişi olma görevinin yanı sıra aynı zamanda tarihi süreçte türkü taşıyıcısı rolünü de üstlendiklerini, türkülerin yayılmasındaki etkileri bakımından günümüzde de bu görevlerini sürdürdüklerini belirtmiştir. TRT repertuvarında, resmi ve özel kurum ya da şahıs arşivlerinde yer alan yüzlerce türkünün kaynak kişinin âşıklar olduğunu vurgulamaktadır.

Kültür varlığımızın önemli bir bölümünü oluşturan âşıklık geleneği, kendine özgü icra töresi, yapısı, kuralları olan bir gelenektir (Artun, 2012). Büyükyıldız (2009: 137), âşıkların kişisel müzikal yaratmalarının halk müziği pınarının zenginliklerini oluşturduğunu vurgulamaktadır. “Kültürel belleğin en önemli taşıyıcıları olan âşıklar, sözlü ürünlerin metinlerini ve ezgilerini yaratan, aktaran ve icra eden sözlü kaynaklar veya kaynak kişiler olarak nitelendirilebilir” (Demirok, 2023: 11).

Türküler de halk hikâyeleri ve masallar gibi yazıya geçirilinceye kadar hafızalarda ses ve söz olarak yaşar; ağızdan ağıza, kulaktan kulağa, bölgeden bölgeye değişip durur ve yüzyılları aşar. Saz şairlerinin çoğu türkü olan eserleri için de durum böyledir (Karaer, 1988: 17). “Bir ferdin damgasını taşıyan âşık tarzı şiirler de halkın ortak kültürüyle şekillenmiştir. Ahmet Yesevî, Yunus Emre, Pir Sultan Abdal, Karaca Oğlan, Sümmanî, Çıldırî Âşık Şenlik, Ruhsatî gibi önemli isimler, halk kültürünü zenginleştiren kültür ve edebiyat taşıyıcılarıdır” (Durbilmez, 2013).

“Âşık şiiri, son derece dinamik bir gelenek şiiridir” (Köprülü, 2004: 182). “Âşığın şiiri, bir estetik anlayışın, geleneğin uymak zorunda olduğu kurallar bütünü olup bağlı bulunduğu gelenek ve çevre, şiirin oluşmasında belirleyicidir” (Artun, 2011a: 155).

Âşık edebiyatının dili sade, arı bir dildir. Nazım yazılarında hece veznini kullanmışlardır. Bu edebiyatın yapısı sözlü ve bestelidir. Halk şairlerinin dilinde müzik ve şiir bir bütündür. Şair sadece şiirini yazmakla kalmaz aynı zamanda onu besteler de. Bu beste tamamen şairin kişiliğine özgü olduğu gibi; şair bu yolda yapılmış önceki bestelerden de faydalanır. (Alkan, 1973: 5-6)

“Âşıklar şiirlerinde maddi aşk, ilahî aşk, öğütleme, sevinç, ölüm vb. olaylar karşısında ki duygulanmaları, kahramanlık konularını, sevgili ve yurt güzelliklerini, toplumsal içerikli konuları, aksayan bir durumu ve kişiler üzerine taşlama, takılmalarla, sosyal içerikli konuları işlerler” (Artun, 2011a: 156).

Halk şiiri örneklerinin Türk halk müziği türkü formundan ayrı düşünülemeyeceğini vurgulayan Feyzioğlu'na (2006: 259) göre, XV. ve XVI. yüzyıldan itibaren Anadolu'daki âşıkların, halk türkülerinin benimsenip yaygınlaşmasındaki rolü oldukça büyüktür. Karacaoğlu, Dadaloğlu, Emrah gibi ozanlar, halk hafızasında yaşamakta olan ezgileri yeniden şekillendirerek, türkü formunu zenginleştirmişler; ezginin sözlü gelenekle yöreden yöreye taşınmasına ve büyük bir türkü kültürü oluşmasına vesile olmuşlardır.

“Âşık edebiyatı denilince akla ilk gelen şey koşmadır” (Dizdaroğlu, 1969: 69).

Saz şairlerinin en güzel ve en güçlü eserleri bu türdedir. Dörtlük sayısı 3-5 arasında değişir. Kafiye örgüsü genellikle ilk dörtlüğün birinci ile üçüncü mısraları ya bağımsız olur veya kafiyelidir. İkinci ile dördüncü mısraları ise daima kafiyeli olur. Diğer dörtlüklerin ilk üç mısraları ise kendi aralarında kafiyeli, son mısralar ise ilk dörtlüğün son mısraıyla kafiyeli olur. (Aslan, 1975: 28) Kafiyeleşimi a b a b- c c b- d d b- f f f b şeklindedir. Son dörtlüğün mısralarından birinde şair kendi adını ya da mahlasını söyler. Birinci dörtlüğün kafiyeleşimi bazen değişiklik gösterebilir. Koşmaların ölçüsü (6+5) ya da (4+4+3) duraklı on birlik hece ölçüsüdür. Her iki kalıbın bir arada kullanıldığı da olur. (Gariboğlu, 1969: 82-83)

“Koşma, saz şairlerince, özel bir ezgiyle söylenir. Ezginin değişmesi, koşmayı koşma ti-pindeki türkülerden, varsağılardan ve benzeri halk şiiri ürünlerinden ayırır. Âşık edebiyatına ait şiirler, varsağılar, koşmalar, türküler şekil itibarıyla birbirlerine çok yakındır. Bunları ayıran özellik besteleridir” (Dizdaroğlu, 1969: 85). “Âşıklar koşmaları her yöreye göre değişen özel ezgilerle okurlar. Bu ezgilere hava veya makam adı verilir” (Artun, 2011a: 121).

Albayrak (2009), koşmanın geçmişte bir ezgi eşliğinde söylendiğini, saz şairlerinin günümüzde de bu geleneği devam ettirdiklerini belirtmektedir. Ancak koşma-müzik ilişkisinde, koşmanın müzikten ayrı düşünülemeyecek bir nazım biçimi mi olduğu yoksa âşık edebiyatı ürünü olduğu için zorunlu olarak mı saz eşliğinde ve bir ezgiye bağlanarak icra edildiği sorusuna dikkat çekerek, koşmanın âşık edebiyatının kendine özgü ezgileri olan nazım biçimlerinden biri olduğu ifadelerine yer vermektedir.

Konusu aşk ve tabiat güzellikleri olan koşmalara *güzelleme* denir (Gariboğlu, 1969: 83). Literatürde güzellemeye ait çeşitli tanımlar şöyledir; “Güzelleme; tabiat, kadın, yiğit, at gibi sevilen ve değeri olan varlıkları övmek amacıyla söylenmiş şiirler ve bu şiirlerle oluşturulan müzik türlerine” verilen isimdir (Özbek, 1998: 86). “Güzeli ve güzelliği öven bir şiir türüdür, neşeli ve canlı bir eda ile söylenen ezgileri vardır” (Özalp, 1986: 247). “Koşma şeklindeki bu şiirler, mevzularının güzellik övgüsü dolayısıyla ayrılmıştır ve hemen daima türkü gibi bestelenmişlerdir” (Öztuna, 1990: 315). “Güzellemelerde öne çıkan nakış aşktır. Güzele duyulan tutku, âşığın yetiştiği çevreye göre değişerek somut güzelden hiç kopmadan soyutla somut arasında gider gelir” (Artun, 2011a: 164). Âşıklık geleneğinde güzelin anlatımında kalıp söyleyişler ortaya çıkmıştır (Artun, 2011b: 82).

Yakıcı (2012), Âşık Veysel'in geleneksel şiire ait *mani*, *ağıt*, *koşma*, *güzelleme*, *koçaklama* gibi nazım şekli ve türlerini özel bir ezgiyle türküleştiren ustalıkla icra ettiğini, kendi şiirleri başta olmak üzere anonim olarak bilinen (...) kimi ozanlara ait şiirleri de türküye dönüştürerek somut olmayan kültürel mirasa sağladığı katkılardan söz etmektedir. Veysel'in türküleştiren okuduğu, Dertli mahlaslı bir güzellemenin ilk dörtlüğü; *Havalanma telli turnam / Uçup gitme*

yele karşı / Zülüflerin tel tel olmuş / Döküp gitme ile karşı olan son dörtlüğü ise; Dertli der ki dünya fani / Seni seven nider malı / Yakışmazsa öldür beni / Giyin yeşil ala karşı şeklindedir.

Güzellemenin bir çeşidi de *semaidir*. Semai de koşma gibi aşk ve tabiat güzellikleri üzerine dörtlüklerle söylenen fakat ölçüsü (4+4=8) olan bir nazım şeklidir. Bunun dörtlük sayısı sınırlı değildir. Kafiyeleşmiş şekli koşmadaki gibidir. Özel bir besteye söylenir. Koşmadan ölçü ve beste bakımından ayrılır. Karacaoğlu'nın Elif adındaki İncecikten bir kar yağar semai örneği olarak verilebilir (Gariboğlu, 1969: 84).

Halk müziği halkın değerlerini, kültürünü en yalın biçimde ezgilerle/türkülerle sunar. Toplum tarafından benimsenen müzikler toplumun değerlerini, zevklerini ve beğenilerini açığa çıkarır. Bu nedenle Anadolu türkülerini estetik bakımdan çok şey ifade eder (Şen, 2015: 92).

Bu çalışma kapsamında güzelleme örnekleri üzerinden türkü sözlerinde güzele ait unsurlar ele alınmıştır. Çalışmanın konusu itibarıyla Türk halk müziği kırık hava türündeki repertuvara ulaşılmış, türkülerle ait notalar ve türkü sözleri incelenmiştir. Araştırmada güzelleme türündeki (sevgiliye, şehre, doğaya vb. yönelik aşk, seveda, övgü içeren) eserlerin (yaklaşık 600 türkü/eser) sayıca fazla olduğu tespit edilmiştir. Repertuvarın zenginliği ve güzelleme kapsamına girebilecek türkülerin b tasnif edilmemiş olması araştırmayı zorlaştıran bir durum oluşturduğundan, sınırlamaya gidilmiştir. Eser seçimi yapılırken türkü adlarında güzelleme türünün belirtilmiş olmasının yanı sıra güzellemede bahsedilen unsurları içeren örnekler olmasına dikkat edilmiştir. Çalışmada insana yapılan güzellemeye örnek olarak üç eser, şehre iki, hayvana ve çalgıya birer eser olmak üzere yedi eser incelenmiştir. Eserlerin notaları eklerde verilmiştir.

Rep. No: 162

Yöresi: Erzurum

Yüzünü sevdiğim seyrana çıkmış

Salınıp gezdiğin yerler ah çeker

Çiçekler selamda boynunu eymiş

Sallanır selviler güller ah çeker

Sallanır selviler ömrüm ömrüm ömrüm

Güller ah çeker

Gözlerin kapatmış Kars'ı Sivas'ı

Edirne İstanbul zilfin pahası

Giyinmiş kuşanmış hasların hası

Giyinmiş yeşili allar ah çeker

Giyinmiş yeşili ömrüm ömrüm ömrüm

Allar ah çeker

Menendin bulunmaz Gürcü revanda

Şam'ı Diyarbakir Haleb'i Van'da

Ağalar el pençe beyler divanda

Geda gibi nice canlar ah çeker

Geda gibi nice ömrüm ömrüm ömrüm

Canlar ah çeker

Erzurum yöresine ait *Yüzünü Sevdığım Seyrana Çıkmış* adlı türkü; *koşma* biçiminde, *güzelleme* türünde, *11'li hece* vezninde olup, eser *Uşşak*¹ dizisinde, *3/4'lük (Semai)* ve *2/4'lük (Nim sofyan)* ana usulünde, *kırık hava* formundadır. Türküde övgü dolu sözlerle sevgiliye seslenilmiştir. Halk şiirinde aşk temasına yer verilmesini Mehmet Özbek şu sözlerle açıklamaktadır: “Dünya müzik ve edebiyatında olduğu gibi Türk halk şiirinde de en çok işlenen tema aşktır. Tanrı aşkından, maddi aşka, arzu ve şefkatten acımaya dek aşkın bütün dereceleri halk şiirinde bir bir işlenmiştir” (1994: 40).

Sevgilinin güzelliği, gezdiği yerleri, çiçekleri, ağaçları bile ah çektirecek, kışkırtacak kadar etkileyicidir. Sevgilinin gözleri, zülûfleri nice şehirlerden üstün görülmüştür. Sevgilinin giydiği renkler bile dile gelmiş, *sevgili yeşil giyince allar ah çeker* sözleriyle sevilen kişinin eşsiz güzelliği vurgulanmıştır. Sevgilinin eşi benzeri *uzak diyarlarda bile* bulunmaz. Sevgilinin güzelliği karşısında ağalar beyler *el pençe divan dururlar* sevgili o denli saygın birisidir. Geda kelimesi Türkçe Sözlükte; dilenci, yoksul, fakir (TDK, 2009: 740) olarak tanımlanmaktadır. *Geda gibi nice canlar ah çeker* deyişiyle sevgiliye ulaşamayacak pek çok kimsenin üzülp ah çektiği vurgulanır. Geda kelimesinin aynı zamanda türkünün sözlerini yazan şairin mahlası olduğu bilgisi de mevcuttur. Türkünün nakarat kısmında da ömrüm kelimesinin tekrarlanarak söylenmesi türküye ayrı bir anlam ve güzellik katmaktadır. İnsanın hayatının anlamını kimi zaman aşka sığınarak araması, beşeri aşktan ilahi aşka doğru yol alması, sevgiliye yöneltilen böylesine sade bir hitap şeklinin ardında derin bir felsefi anlamın saklı duruyor olması da türkülerin kıymeti ve güzelliğindedir.

Türküleri etkileyici kılan yön, onun güçlü söz sanatları ile belirli makamsal, ritmik, müzikal bir ileti sunmasıdır. Türküler bu kültürün tüm inceliklerini özünde barındırmaktadır. Türk insanı sevdiğine, tabiatla güzel olarak nitelendirdiği çiçeklerden, ağaçlardan, kuşlardan, renklerden, güzel beldelerden örneklerle seslenmiştir. Bu örneklerle bakarak insanımızın sevgiliye olan duygularının yanı sıra onun doğaya hayranlığından, bağlılığından izler bulmak mümkündür. Türkülerde yer alan özlü sözler, deyişler ve edebî sanatlar da Türk kültüründe güzellik unsurları bağlamında öne çıkmaktadır. Duygusunu, düşüncesini, coşkusunu, hayalini söz ve müziğin büyüleyici birlikteliği ile aktarabilmek Türk insanının geçmişten gelen şiirsel/lirik bir ifade şeklidir. Türküler, Anadolu insanının yaşanmışlıklarından damıtılarak oluşturulduğundan, kültürel kimliğimizden izler taşımaktadır. Yüzyılları aşarak hâlâ söylenen, dinlenen türküler bu nedenle unutulmazdır.

Rep. No: 1543

Yöresi: Belirtilmemiş

Nasıl methedeyim sevdiğim seni

İstanbul Bursa'yı değer gözlerin

Arasam bulunmaz ruhi revanı

İzmir'i Konya'yı değer gözlerin

Hüsnüne yakışır Yusuf nişanı

Seni sevenlerin artar efkârı

Kars'ı Ardahan'ı Erzurum Van'ı

Delhi Buhara'yı değer gözlerin
Ben seni severim ezel ezeli
Bana cefa etme dünya güzeli
Bağdadı Basra'yı Acem Şiraz'ı
Büsbütün dünyayı değer gözleri

Nasıl Methedeyim adlı türkü; *koşma* biçiminde, *güzelleme* türünde, *11'li hece* vezninde olup, eser *Neva* dizisinde, *4/4'lük (Sofyan) ana* usulünde, *kırık hava* formundadır. Türküde sevgilinin güzelliği, ona duyulan sevginin derinliği anlatılmaktadır. Türküde sevgilinin gözleri, çeşitli şehirlerden hatta *Buhara*, *Bağdat*, *Basra* gibi uzak diyarlardan bile değerli görülmüş, sevgiliye övgü dolu sözlerle seslenilerek sevenin gönlünde özel bir yere sahip olduğu vurgulanmıştır. Sevgilinin güzelliğini vurgulayan *dünya güzeli*, *dünyayı değer gözlerin* ifadelerine yer verilmiştir. Sevgiliyi methetmek için sevgilinin gözlerinin eşsiz güzelliği, ona duyulan sevginin derinliği tüm diyarlardan üstün tutulmuştur.

Rep. No: 3532

Yöresi: Bayburt

(yar) Güzel vasfeyleyim hâllerin senin (a beyler)

Âleme destandır dillerin senin

Kemer yakışır bellerin senin

İncidendir aman aman dişlerin senin

Sırmadandır aman aman saçların senin

(Nakarat)

Bayburt'ta bir güzel bir meral gördüm

Zülüflerin yüzünde taralı gördüm

Ben yâri gördüm

(yar) Yüz bin usta gelsin yapsın otağın (a beyler)

Yüz bin kullukçum var yüz bin çırağı

Yüz bin bade dolsun yüz binde saki

Altından testi var gümüş tarağı

Adamı öldürür bu kağı halı

(Nakarat)

Bayburt yöresine ait *Güzel Vasfeyleyim Hâllerin Senin* adlı türkü; *koşma* biçiminde, *güzelleme* türünde, *11'li hece* vezninde olup, eser *Gülizar* dizisinde, *10/8'lik (2+3+2+3) (Aksak semai) karma* usulünde, *karma (uzun hava ve kırık hava)* formundadır. Türkünün konusu aşk olup sevgilinin âleme destan olan dilinden bahsedilirken onun fiziksel güzelliğine dair *kemere yakışan ince beli, inci gibi dişleri, sırma saçları* anlatılmıştır. Sevgilinin otağını yapmaya *yüz bin usta gelsin* diyerek sevgilinin güzelliği; *yüz bin hizmet eden, yüz bin çerağ (çıra, ışık, lamba), yüz bin bade, yüz bin saki* ifadeleriyle de sevgilinin çok kıymetli olduğu vurgulanmaktadır. *Altından testi var, gümüş tarağı* diyerek bu değerli eşyalardan daha kıymetli olan şeyin ise *sevgilinin gerdanı ve beni* olduğu vurgulanmaktadır. Sevgilinin güzelliği bütün maddi değerlerden üstün tutulmuştur. Erman Artun âşık edebiyatında güzellemelerin

özelliklerinden şu ifadelerle bahseder: “Bir güzele âşık olmak geleneğin gereğidir. Güzel, çoğu zaman idealize güzeldir. Ya da âşığın çevresindeki bir güzel, realiteden uzaklaştırılıp, yeni özelliklerle bezenir. Bu güzelin nitelikleri abartılı ve mükemmeldir” (2010: 217). Türküde katma sözler (yar, a beyler) yer almaktadır. Türkünün ezgisinde kahramanlık türkülerini (yiğitleme/koçaklama) andıran bir etki de hissedilmektedir.

Rep. No: 544

Yöresi: Sivas/Şarkışla

Çamlıbel’e süreyidim yolunu

Altınlardan nallatayım nalını

Üç güzele dokutayım çulunu

Alma gözlü kız perçemli kıratım

(Nakarat)

Kır at kır at kır at kır at

Kır ata binen alır murat

Yokuşa yukarı tavşan büküşlüm

İnişe aşşağı ceylan gelişlim

Taze gelin gibi uğru nakışlım

Alma gözlü kız perçemli kıratım

(Nakarat)

Başını başımdan yukarı tutar

Haykırır köpüğü başından atar

Kaçarsa kurtulur kovarsa tutar

Alma gözlü kız perçemli kıratım

(Nakarat)

(Yeldirme)

Kır atım meydan yerinde

Gezer horlayı horlayı

Bir kötü az bir kavgadan

Kaçar zorlayı zorlayı

Kır ata yakışır bunlar

Yiğit giyer demir donlar

Ağ gövdeden kızıl kanlar

Akar şorlayı şorlayı

Köroğlu der al kanları

Yere serer çok canları

Eğri kılınç düşmanları

Kırar parlayı parlayı

Sivas Şarkışla yöresine ait *Çamlı Bele Süreydim Yolunu* adlı türkü; *koşma* biçiminde, *güzelleme* türünde, 11’li *hece* vezninde olup, eser *Uşşak* dizisinde, 5/8’lik (2+3) *birleşik* (Türk aksağı) ve 4/4’lük (Sofyan) *ana* usulünde, *kırık hava* formundadır. Türkü *Köroğlu-kır at güzellemesi*

olarak da belirtilmiştir. Türklerin göçebe bir yaşam sürecinden gelmeleri nedeniyle at çok değerli bir varlık olarak kabul edilmiştir. Türklerin savaşlarda nice zaferleri at üstünde kazandığı, atın yiğidin yoldaşı olduğu bilinmektedir. Duyarlı bir canlı olan atlarla uzun süreli bir etkileşimin, iletişimin, duygu ve sevgi bağının ardından güzelleme söylenmesi, ona duyulan yakınlığın bir sonucudur. Türkü sözlerinde *altınlardan nallatayım nahını, üç güzele dokutayım çulunu* denilerek atın ne kadar değerli görüldüğü ifade edilmiş; *ceylan, taze gelin, alma gözlü, kız perçemli* gibi benzetmelerle kişileştirmeye yer verilmiştir. Türkü şiirinin son dizesinde Köroğlu'nun adı geçmektedir. Türkü, kahramanlık türkülerine (yiğitleme) benzeyen bir niteliktedir.

“At; Türklerin yaşamında, dini inanışlarında, destan ve efsanelerde en önemli karakterlerden biri olarak görülmüştür” (Rahman, 1996, akt. Başbuğ, 2012). Tarihe bakıldığında Türklerin hayatlarının önemli bir kısmının at üzerinde geçmesi ve atı en etkin şekilde kullanmış olmaları nedeniyle Türklerin düşünce ve duygu dünyaları üzerinde atın ayrı bir önemi olmuş, manevî kültürlerinin de bir parçası hâline gelmiştir (Çavuşoğlu, 2007). “Bu topraklarda Dadaloğlu, Köroğlu, Karacaoğlu gibi âşıklar hep atlarıyla nam salmışlardır” (Başbuğ, 2012: 297).

Rep. No: 338

Yöresi: Bayburt

Söyleyim Bayburdun vasfı hâlini

Ülkede bulunmaz bir eşin Bayburt

Bülbüller çekerler ahûzarını

Seherde ötüşür kuşların Bayburt

Seyret ediraftın ziyaretini

Hem şair Zihnînin imaretini

Bekleriz Bayburdun vilayetini

Her zevke düşkündür gençlerin Bayburt

Şehit Osman Duduzar Bayburt kalesi

Ne hoş olur yonma taştan binası

On iki mahalle üç bin hanesi

Tam yüz bin nüfusa maliktir Bayburt

Kahramanlar eli Bayburt otağı

Şehitler yurdudur bizde Kop dağı

Bizim elin vardır bahçesi bağı

İçinde sallansın sunalar Bayburt

Şingah Veysel Zahit Kaler mahlesi

Çoruh çağlar ne hoş gelir sedası

Koruğu sorarsan zevkin yaylası

Ocakta kızarsın şişlerin Bayburt

Bayburt yöresine ait *Söyleyim Bayburdun Vasfı Hâlini* adlı türkü; *koşma* biçiminde, *güzelleme* türünde, *11'li hece* vezninde olup, eser *Neva* dizisinde, *9/8'lik (3+2+2+2) birleşik (Oynak)* usulünde, *kırık hava* formundadır. Türkü, Bayburt şehrini övmek üzere yazılmıştır. Türk kültüründe şehirlerin ayrı bir önemi vardır. İnsanların çeşitli savaşlardan, mücadeleler-

den sonra yurt toprağı kazanması veya önceden sahip olduğu şehrin, toprağın, vatanın geri alınması; o şehre/beldeye duyulan sevgiyi, bağlılığı anlamlı kılan unsurlardır. Bayburt şehrine yakılan güzelleme niteliğindeki türkünün ezgisinde de kahramanlık türkülerine benzer bir etki duyulmaktadır. Ülkede bulunmaz bir eşin Bayburt ifadeleriyle şehrin eşsiz bir güzelliğe sahip olduğu vurgulanmış, bülbüllerden, kuşlardan bahsedilerek tabiattan örnekler verilmiştir. Türkü sözlerinde Şair Zihnî'den bahsedilmektedir. Bayburtlu Zihnî, yöreyi temsil eden önemli bir isimdir. Şehrin kalesinden, bina yapımında kullanılan *Bayburt'a özgü taştan (yontmataştan binası)* bahsedilmiştir. Çoruh nehri, Kop dağı, bahçesi bağı diyerek şehre ait tabiat unsurları belirtilmiş, *ocakta kızaran şişleri* ifadeleriyle yemek lezzeti de unutulmamıştır. *Kahramanlar eli, şehitler yurdu* ifadeleriyle şehrin manevi yönü vurgulanmıştır. Türkülerde Anadolu insanının yaşamının her yönü (doğa, mimari, yemek kültürü vb.) ifade edilmektedir. Ayten Kaplan'ın da ifade ettiği üzere “Yaşamda ne varsa türkülerle dökülmüştür. Türkü, ezgilerle dile gelmiş olan yaşamdır” (2015: 39).

Rep. No: 1279

Yöresi: Kütahya

Duman vardır güzel İzmir başında (nof)

Duman vardır güzel İzmir başında (ney)

Arzum galdı toprağında taşında (ney)

Taşında of taşında ey

Bir ben değil cihan âlem peşinde (nof)

Ben korkmam ölümden ergeç yolumdur (ey)

Yolumdur aman efendim ah

Eller düğün bayram bize zulumdur (ey)

Zulumdur aman efendim ah

Kütahya yöresine ait *Duman Vardır Güzel İzmir Başında* adlı türkü; *koşma* biçiminde, *güzelleme* türünde, 11'li *hece* vezninde olup, eser *Hüseyini zemzeme* dizisinde, 7/4'lük (*Devri turan*) *birleşik* usulünde, *kırık hava* formundadır. Türküde İzmir şehrinin dillere destan güzelliği, *arzum kaldı toprağında taşında, bir ben değil cihan âlem peşinde* ifadeleriyle anlatılmaktadır. Türkünün adında da *Güzel İzmir* diye belirtilerek İzmir'in güzelliğine vurgu yapılmıştır. Türküde (of, ey gibi) katma sözler bulunmaktadır.

Rep. No: 5228

Yöresi: Ankara

Sazım sazım Mecnun gibi seni ararım

Kırık ümid ile sazım seni sorarım

Alınca elime seni hemen gülerim

Beni bırakma sazım sırdaşım sensin

Kederimi gamımı dağıtan sensin

Çıksın tellerinden nağme ustan öğünsün

Elden ele dolaşsan yine benimsin

Beni bırakma sazım sırdaşım sensin

Ankara yöresine ait *Sazım Sazım* adlı türkü; *koşma* biçiminde, *güzelleme* türünde, 13 'lü hece vezninde olup; eser *Kürdi* dizisinde, 4/4 'lük (*Sofyan*) *ana* usulünde, *kırık hava* formundadır. Türkü, bağlama çalgısı için yazılmış bir güzellemedir. Türk kültüründe ve âşık edebiyatında özel bir yere sahip olan bağlama (saz) âşık için kutsal kabul edilir. Türkülerini saziyle seslendiren âşık için sazi; yarendir, yoldaştır. Âşık Veysel'in, *Ben gidersem sazım sen kal dünyada (...)* dizeleriyle saza bir çalgı aleti olmanın ötesinde anlamlar yükleyip onu kişileştirdiği ve onu bir hayat arkadaşı olarak gördüğü anlaşılmaktadır" (Aksoy, 2023: 821).

Bu türküde de *sazım sazım Mecnun gibi seni ararım, beni bırakma, sırdaşım, seni elime alınca gülerim, kederimi gamımı dağıtan sensin, elden ele dolaşsan yine benimsin* ifadelerinde çalgı canlı bir varlık olarak algılanır. Türkünün adında ve sözlerinde *sazım sazım* tekrarı ile de esere daha vurgulu bir söyleyiş kazandırılmış, çalgıya önem yüklenmiştir. *Çıksın tellerinden nağme ustan öğünsün* ifadesinde şair/türkü yakan kendine de pay çıkarmıştır. Sazını ustaca çalıp övgüye layık olmayı arzulamaktadır. Çalgının sözü tamamlayıcı, ifadeyi daha güçlü ve etkili kılan yönü nedeniyle sazım sazım türküsünde, çalgı icracısı ile çalgı arasında duygusal bir bağ kurulduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç

İncelenen eser örnekleri bağlamında güzel ve güzellik kavramlarının Türk kültüründe ve müziğinde özel bir yere sahip olduğu söylenebilir. Türk insanın güzellik algısına dair izleri türkülerde açık şekilde görmek mümkündür. Türk kültürünün sosyal, psikolojik, ekonomik, siyasi, tarihi, coğrafi, folklorik, dinî ve düşünsel yansımalarını içeren türküler, insanı ve insan yaşamını tüm yönleriyle içine alan çok boyutlu, edebî, müzikal ve estetik sanatsal ifade biçimleridir. Özden (2013) türkülerin felsefi yönünü anlattığı çalışmasında, "türkülerimiz adeta estetiğin coştığı kaynaklardır" ifadelerine yer vererek sevginin gözlerini, aşk ve sevgiyi anlatan türkü örnekleriyle türkülerimizde felsefi bir altyapı olduğunu vurgulamaktadır.

Türküler, bu geniş kapsam ve içeriği kendine özgü ifade biçimiyle yalın, dolaysız ve etkileyici bir şekilde anlatabilen eserlerdir. Bu türün insan üzerinde güçlü bir etki bıraktığı da bilinmektedir. Türküler; göç, ölüm, savaş gibi belirli olayların etkisiyle gerçek yaşanmışlıklar sonucunda ortaya çıkan duyguları yansıtan bir yapıya da sahiptir. Türküler, bu özellikleri nedeniyle geçmişten günümüze dek özgünlüğünü koruyarak, ölümsüzleşebilmektedirler.

Aydın(2020), türkülerin tekâmülünü tamamlamış birer ölü metin olmadığını, halk dimağında yaratılırken kültürden beslenen ve tarihi seyir içerisinde pek çok değeri de kendisinde toplayarak gelişen, zenginleşen ve yeniden biçimlenmeye devam eden bir yapısı olduğunu ifade ederek Türk kültürüne ait kültürel kodların ortaya çıkarılabileceğini belirtmiştir.

Türküler, Türk insanının içindeki sevgi duygusunu, her türlü özlemini, sevincini, coşkusunu; sevgiliye, sevdiği şehre, doğaya, hayvana, sazına hitaben aktarabildiği bir iletişim aracıdır. Çalışma kapsamında incelenen güzelleme örneklerinden de anlaşıldığı üzere sevgilin kim zaman fizikî güzellikleri (gözü, kaşı, dudağı, saçı, boyu, endamı vs.) kimi zaman iç güzelliği halk şairlerinin/türkü yakıcıların ilham kaynağı olmuştur. Sevgiliye duyulan aşk beşeri olabildiği gibi ilahi de olabilmektedir. Türkü sözlerinde şehir ve beldelerden (sıla, gurbet gibi kavramlarla) kimi zaman özlemle bahsedildiği; Anadolu insanının yaşadığı, ha-

vasını soluyup suyunu içtiği bu diyarları kutsal ve değerli saydığı görülmüştür. Türk insanı sevdiğine tabiatla güzel olarak nitelendirdiği çiçeklerden, ağaçlardan, kuşlardan, renklerden, güzel beldelerden esinlenen örneklerle seslenmiştir. Bu örneklerle bakarak insanımızın sevgiliye karşı beslediği duygularının yanı sıra doğaya olan hayranlığından ve bağlılığından izler bulmak mümkündür. Sağ (2009: 165) Türk estetiği konusundaki çalışmasında, Türklerin estetik tasavvurunun en güzel örneklerinden birinin çiçek sevgisi olduğundan, çiçeğin her sanat dalında kullanıldığından bahseder, bu güzellik karşısında duyulan hayranlığa da vurgu yapar.

Türkülerdeki özlü sözler, deyişler ve söz sanatları da Türk kültüründe söyleyiş güzelliği ve söyleyiş estetiği unsurları bağlamında öne çıkmaktadır. “Müziğin güzelliğini bir bütün olarak ele aldığımızda, müzik eserlerinde sözlerin ifade edilişi, içeriğinde barındırdığı anlam da son derece önemlidir” (Şen, 2015: 99). Uslu (2011) Sözlü müziğin estetik değerini bestenin sözlerinin tamamlayacağını, bu nedenle bestelerin sözlerinin de estetik olması gerektiğini vurgulamaktadır (akt. Şen, 2015: 99).

Anadolu insanındaki güzel ve güzellik unsurlarının yansımalarının açıkça görüldüğü türküler üzerine; estetik, felsefi, sosyolojik, folklorik araştırmalar yapılmasının kültürel mirasımızın korunması ve gelecek nesillere aktarılmasında işlevsel olacağı düşüncesindeyiz. Bu tarz çalışmalarla Türk insanının güzellik algısı, güzele olan özlemi, güzel düşünme, güzel mekânlarda yaşama arzusu, güzeli ararken zahirî aşktan bâtını aşka yönelme eğilimi gibi estetik alımlamaya dair çeşitli motiflerle karşılaşılabileceği mümkündür.

Notlar

- 1 Türkülerin dizilerinin belirlenmesinde aldığı (ses) değiştirici işaretlerin yanı sıra seyriz özellikleri de dikkate alınmıştır.

Araştırma ve yayın etiği beyanı: Bu makale tamamıyla özgün bir araştırma olarak planlanmış, yürütülmüş ve sonuçları ile raporlaştırıldıktan sonra ilgili dergiye gönderilmiştir. Araştırma herhangi bir sempozyum, kongre vb. sunulmamış ya da başka bir dergiye değerlendirilmek üzere gönderilmemiştir.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar %50, ikinci yazar %50.

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Research and publication ethics statement: This is a research article, containing original data, and it has not been previously published or submitted to any other outlet for publication. The author followed ethical principles and rules during the research process. In the study, informed consent was obtained from volunteer participants and the privacy of the participants was protected.

Contribution Rates of Authors to the Article: First author %50, second author %50.

Ethics committee approval: Ethics committee approval is not required for the study.

Support Statement (Optional): No financial support was received for the study.

Statement of Interest: There is no conflict of interest between the authors of this article.

Kaynakça

- Aksoy, H. (2023). Âşık Veysel'in vasiyeti: Sazım sen kal dünyada. *Folklor Akademi Dergisi*, 6(2), 815-823.
- Albayrak, N. (2009). Türk halk şiirinde biçim ve tür sorunu. *Motif Akademi Halkbilim Dergisi*, 2(3-4), 133-186.
- Alkan, N. (1973). *Türk halk edebiyatı*. Yargıçoğlu Matbaası.
- Altar, C. M. (2009). *Sanat felsefesi üzerine* (2. baskı) Pan.
- Artun, E. (2010). Âşık edebiyatı edebiyat metin tahlilleri. Kitabevi.
- Artun, E. (2011a). Âşıklık geleneği ve âşık edebiyatı edebiyat tarihi/metinler (4. baskı) Karahan.
- Artun, E. (2011b). *Türk halk edebiyatına giriş edebiyat tarihi/metinler* (6. baskı) Karahan.
- Artun, E. (2012). Günümüzde yaşayan âşıklık geleneği üzerine düşünceler. M. Yüceol Özezen, H. Seze (Yay. Haz.), *Prof. Dr. Mine Mengi Adına Türkoloji Sempozyumu Bildirileri* içinde (ss. 452-457) Çukurova Üniversitesi.
- Aslan, E. (1975). Çıldırli Âşık Şenlik hayatı-şiirleri ve hikâyeleri. Sevinç Matbaası.
- Aydın, B. (2020). *TRT repertuarına kayıtlı Karadeniz bölgesi türkülerinde kuş motifleri* [Yüksek lisans tezi, Dumlupınar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Başbuğ, T. (2012). Çağdaş Türk resim sanatında at tasvirleri, *İdil Dergisi*, 1(5), 282-306.
- Büyükyıldız, H. Z. (2009). *Türk halk müziği ulusal Türk müziği*. Papatya.
- Çavuşoğlu, A. (2007). At kültürü, düşünce ve duygu dünyamızdaki yansıması, *İstem*, (9), 91-110.
- Çay, A. (1986). Türk kültürü ve kaynakları, *Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 1(1), 49-66.
- Çolakoğlu, B. K. (2014). Türk mânilerinde güzel, güzellik anlayışı ve güzellik unsurları, *Zfwt Zeitschrift für die Welt der Türken Journal of World of Turks*, 6(2), 311-334.
- Demirok, C. (2023). *Türkiye'de Türk müziği odaklı lisans programlarında Türk halk müziği repertuarı ders öğretim planları ve bir model önerisi* [Yüksek lisans tezi] Ege Üniversitesi Yükseköğretim Kurulu Ulusal Tez Merkezi.
- Dizdaroğlu, H. (1969). *Halk şiirinde türler*. Türk Dil Kurumu.
- Durbilmez, B. (2013). Halk bilimi araştırmalarının 100. yılında: "halk bilimi" ile "edebiyat"ın ortak alanları ve "halk edebiyatı" üzerine bir değerlendirme", *Millî Folklor*, (99), 101-112.
- Erinç, M. S. (2004). *Kültür sanat sanat kültür* (2. baskı) Ütopya.
- Erinç, M. S. (2009). *Sanat sosyolojisine giriş*. Ütopya.
- Feyzioğlu, N. (2006). Erzurumlu Emrah'ın derlenmiş ve bestelenmiş eserleri, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(1), 257-265.
- Gariboğlu, K. (1969). *Edebiyat bilgileri: Batıda ve bizde edebî akımlar* (4. baskı) Gariboğlu.
- Göçer, A. (2012). Dil-kültür ilişkisi ve etkileşimi üzerine, *Türk Dili*, 729(1), 50-57.
- Günay, E. (2006). *Müzik sosyolojisi sosyolojiden müzik kültürüne bir bakış*. Bağlam.
- Kaplan, A. (2015). *Söz ve müzik uyumu Karacaoğlan'ın bestelenmiş eserleri*. Hacettepe Üniversitesi Yayınları.
- Kaplan, M. (1982). *Kültür ve dil*. Dergâh.
- Karaalioğlu, S. K. (1969). *Edebi sanatlar antolojisi*. İnkılap ve Aka Kitabevleri.

- Karaer, M. N. (1988). *Karacaoğlan*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Karagüzel, R., & Karaca, G. (2021). Kitsch ve estetik, *SDÜ ART-E Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, 14(28), 672-691.
- Karahan, C. (2011). Türk halk müziğinde gelenek ve ona ilişkin bir kavram olarak “Kanonlaşma”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 4(17), 618-626.
- Keçeli, Y., Andrej, D., & Slavka, D. (2021). Güzellik hakkında konuşurken aynı şeyi düşünüyor muyuz?, *Belleten*, (72), 301-320.
- Köprülü, M. F. (2004). *Türk saz şairleri I. (16-17. asır saz şairleri)* (3. baskı) Akçağ.
- Oğuz, M. Ö. (2007). Unesco, kültür ve Türkiye, *Millî Folklor*, (73), 5-11.
- Özalp, M. N. (1986). *Türk musikisi tarihi* (Cilt 2). TRT Müzik Dairesi Başkanlığı Yayınları.
- Özbek, M. (1994). *Folklor ve türkülerimiz*. Ötüken.
- Özbek, M. (1998). *Türk halk müziği el kitabı I terimler sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.
- Özden, H. Ö. (2013). Türkülerimize felsefi bir bakış. K. Pürlü (Ed.) *Kültürümüzde Türkü Sempozyumu Cilt I* içinde (ss. 51-64). Sivas.
- Özel, A. (2014). *Estetik ve temel kuramları*. Ütopya.
- Öztuna, Y. (1990). *Büyük Türk ansiklopedisi I*. Kültür Bakanlığı Başbakanlık Basımevi.
- Sağ, M. (2009). *Türk estetiği ve kimliğimiz*. M. Ç. Özdemir (Ed.) *Türk Kimliği* içinde. Ötüken.
- Soykan, Ö. N. (2007). Estetiğin problemleri. A. Cevizci (Ed.) *Felsefe Ansiklopedisi Cilt V* içinde, Ebabel.
- Sümbüllü, H. T. (2015). Âşıkların telinden *Sümmani* türküleri. Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Şen, Ü. S. (2015). *Müzik estetiği üzerine*. Pegem.
- Taşdelen, D. (2012). *Estetik ve sanat felsefesinde temel konular* A. İnəm (Ed.) *Estetik ve sanat felsefesi* içinde. Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Topakkaya, A. (2013). Âşık Veysel’in “güzelliğin on para etmez” adlı şiiri’ne felsefi açıdan bir bakış, *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş Velî Araştırma Dergisi*, (67), 89-102.
- Tunalı, İ. (1989). *Estetik* (3. baskı). Remzi.
- Türk Dil Kurumu. (TDK). (2009). *Türkçe sözlük* (10. baskı) Türk Dil Kurumu.
- Yakıcı, A. (2007). *Halk şiirinde türkü ‘tanım-tasnif-inceleme-metin’*. Akçağ.
- Yakıcı, A. (2012). Geleneksel şiirden türküyeye dönüşümün yaratıcı ve aktarıcısı olarak Âşık Veysel’in kültürel mirasa katkısı, *Millî Folklor*, (93), 101-111.

Ek 1: Yüzünü Sevdığım Seyrana Çıkmış

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 162 - 18 / 3 / 1973

YÖRESİ
ERZURUM

KİMDEN ALINDIĞI
KEMAL KIRMIZI

ŞÜRE:

DERLEYEN
TALİP ÖZKAN

DERLEME TARİHİ
9 / 11 / 1968

NOTAYA ALAN
TALİP ÖZKAN

YÜZÜNÜ SEVDİĞİM SEYRANA ÇIKMIŞ (Güzelleme)

YÜ ZÜ NÜ SEV Dİ ĞİM SEY RA NA ÇIK MIŞ SA LI NIP GEZ Dİ ĞİN
YER LER AH ÇE KER Çİ ÇEK LER SE LÂM DA
BOY NU NU EY MİŞ SAL LA NIR SEL Vİ LER GÜL LER AH
ÇE KER SA LLA NIR SER Vİ LER ÖM RÜM ÖM RÜM ÖM RÜM
GÜL LER AH ÇE KER

(2)

Gözlerin kapatmış Karsı Sivası
Edirne İstanbul zilfin pahası
Giyinmiş kuşanmış hasların hası
Giyinmiş yeşili allar ah çeker

Geyinmiş yeşili ömrüm ömrüm ömrüm
Allar ah çeker.

(3)

Menendin bulunmaz gürcü revanda
Şamı Diyarbekir Halebi Vanda
Ağalar el pençe beyler divanda
Geda gibi nice canlar ah çeker

Geda gibi nice ömrüm ömrüm ömrüm
Canlar ah çeker.

Ek 2: Nasıl Methedeyim

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No:1543
İNCELEME TARİHİ : 13 _2_ 1978

YÖRESİ

KİMDEN ALINDIĞI
FERRUH ARSUNAR'DAN NAKLEN
ORHAN DAĞLI

SÜRESİ :
1: 66

DERLEYEN
FERRUH ARSUNAR

DERLEME TARİHİ
1954

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

NASIL METHEDEYİM (EMRAH'TAN)

NA SİL MET HE DE YİM SE V Dİ GİM SE Nİ NA SİL MET HE
HÜS NÜ NE YA KI SİR SE YU — V SÜF Nİ SA Nİ HÜS NÜ NE YA
BEN SE Nİ SE VE RİM E ZE LE ZE Lİ BEN SE Nİ SE

DE Yİ — M SE — V Dİ GİM SE Nİ İS TAN BUL BUR SA Yİ
KI Sİ — R SE YU SÜF Nİ SE Nİ SE Nİ SE VEN LE RİN
VE Rİ — M E ZE LE ZE Lİ BA NA CE FA ET ME

DE — R GER GÖZ LE Rİ — N İS TAN BUL BUR SA Yİ
DU — N TA YA REF GÜ KA ZE Rİ Lİ SE Nİ SE VEN LE Rİ — N
A — R

DE GE — R GÖZ LE RİN A RA SAM BU LUN MAZ RU Hİ RE
AR TA — R REF GÜ KA Rİ KAR SI AR DA HA Nİ E — R ZU RUM
DÜN YA GÜ ZE Lİ BAG DA Dİ BAS RA Yİ A CEM Şİ

VA Nİ İZ Mİ Rİ KON YA Yİ DE GE — R GÖZ LE RİN
VA Nİ DEL Hİ BU HA RA Yİ " " " " " " uysal
RA Zİ BÜS — Ü TÜN DÜN YA Yİ " " " " " "

— 1 —

NASIL METHEDEYİM SEVDİĞİM SENİ
İSTANBUL BURSAYI DEĞER GÖZLERİN
ARASAM BULUNMAZ RUHİ REVANİ
İZMİRİ KONYAYI DEĞER GÖZLERİN

— 2 —

HÜSNÜNE YAKIŞIR YUSUF NİŞANİ
SENİ SEVENLERİN ARTAR EFKARI
KARŞI ARDAHANI ERZURUM VANI
DELHİ BUHARAYI DEĞER GÖZLERİN

— 3 —

BEN SENİ SEVERİM, EZEL EZELİ
BAŖA CEFA ETME DÜNYA GÜZELİ
BAĞDADI, BASRAYI ACEM ŞIRAZI
BÜSBÜTÜN DÜNYAYI DEĞER GÖZLERİN

3. ölçünün ikinci yarısında (ikinci satırın başında)
"DEYİM" sözüne denk gelen "Sol Mi Re" bölümünün;
ressam hatası sonucunda 4'lük, noktalı 4'lük ve 8'lük
nota değerleri ile yazılarak, ölçüyü taşıyıp 5/4'lük
yapan hatası ile hali. (Repertikül - Türkpedya)

NA SİL MET HE DE Yİ — M
HÜS NÜ NE YA KI Sİ — R
BEN SE Nİ SE VE Rİ — M

Ölçü değeri ve ezginin seyrine uygun olarak nota
değerlerinin, orijinal fontlar korunarak düzeltilmiş
son hali. (Repertikül - Türkpedya)

NA SİL MET HE DE Yİ — M
HÜS NÜ NE YA KI Sİ — R
BEN SE Nİ SE VE Rİ — M

Ek 3: Güzel Vasfeyleyim Hallerin Senin

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA NO: 3532
İNCELEME TARİHİ: 18.10.1990

YÖRESİ
BAYBURT

KİMDEN ALINDIĞI
REMZİ CAVILDAK
SÜRESİ:

DERLEYEN
ZAKİR PEKSERT

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
AHMET YAMACI

GÜZEL VASFEYLEYİM HALLERİN SENİN (BAYTARI)

SERBEST

YA R GÜ ZEL VASFEY LE YİM HAL LE RİN SE NİN
YÜZBİN US TA GELSİN YAP SIN O TA ĞIN

A BEY LE R

A LE ME DE S TAN DIR Dİ L LE RİN SE NİN
YÜ Z BİN KUL LU K ÇUM VAR YÜ Z BİN ÇI RA ĞI

KE ME RE YA KI ŞIR BE L LE RİN SE NİN
YÜ Z BİN BA DE Kİ DOL SUN YÜ Z BİN DE SÂ Kİ

İN Cİ DEN DİR A MAN A MAN Dİ Ş LE RİN SE NİN
AL TIN DAN TE Ş Tİ VAR GÜ MÜŞ TA RA ĞI

SIRMA DAN DIR A MAN A MAN SA Ç LA RİN SE NİN
A DA MI ÖL DÜ RÜR BU KA ĞI HA LI

BA Y BURT TA Bİ R GÜ ZEL Bİ R ME RAL GÖ R DÜ M

ZÜ LÜF LER YÜ ZÜN DE TA RA LI GÖ R DÜ M

BEN YA Rİ GÖ R DÜ M

M.ÖZBULAK

Ek 4: Çamlı Bele Süreydim Yolumu

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM REPERTUAR SIRA No:544
İNCELEME TARİHİ : 22 .11.1973
YÖRESİ
ŞARKIŞLA
KİMDEN ALINDIĞI
ALİ İZZET ÖZKAN
SÜRESİ

ÇAMLI BELE SÜREYDİM YOLUMU (Koroğlu - Kır At güzellemesi)

DERLEYEN
M. SARISÖZEN

DERLEME TARİHİ
14 . 2 . 1946

NOTAYA ALAN
M. SARISÖZEN

♩ ♩

1- CAM LI BE LE SÜ RE
2- YÖ KU SA YU KA RI
3- BA ŞI NI BA ŞIM DAN

Yİ DİM YÖ LU NU YAY RUM YÖ LU NÜ
TAY ŞAN BU KUŞ LUM YAV RUM BÜ KÜŞ NÜ
YU KA RI TU TAR YU KA RI TU TAR

AL TIN LAR DAN NAL LA TA YİM NA Lİ Nİ
İ HAY Nİ ŞE AŞ SA Gİ CEY LAN SE KİS Nİ
HAY KI RİR KÖ PU GÜ ŞİN A TAR

SAR
ÜÇ GÜ ZE LE DO KU
TÄ ZE GE LİN Bİ
KA ÇAR SA KUR TU LUR

DA YİM ÇU LU NU YAV RUM ÇU LU NU
ÜĞ RU NA KİŞ LİM YAV RUM NA KİŞ LİM
KÖ VAR SA TU TAR KO VAR SA TU TAR

(ÇAMLI BELE SÜREYDİM YOLUNU)
Sahife - 2

AL MA GÖZ LÜ KIZ PER ÇEM Lİ KI RA TIM
KI RAT KI RAT KI RAT KI RAT
KI RAT KI RAT KI RA TA Bİ NEN
A LIR MU RAT KI RA TA Bİ NEN A LIR MU RAT
YE LİRME
KI RA TIM MEY DAN YE RİN DE GE ZER HOR LA
Yİ HOR LA Yİ BİR KÖ TÜ AZ BİR KAV GA DAN KA ÇAR ZOR LA
Yİ ZOR LA Yİ
2- KI RA TA YA
3- KÖ RÜĞ LU DER

(ÇAMLI BELE SÜREYDİM YOLUNU)
Sahife - 3



— 1 —
ÇAMLI BELE SÜREYDİM YOLUNU
ALTINLARDAN NALLATAYIM NALINI
ÜÇ GÖZELE DOKUTAYIM ÇULUNU
ALMA GÖZLÜ KIZ PERCEMLİ KIR ATIM
Bağlantı: KIRAT, KIRAT, KIRAT, KIRAT, KIRAT, KIRAT, KIRAT, KIRAT,
KIR ATA BİKEN ALIR MURAT KIR ATA BİKEN ALIR MURAT

— 2 —
YOKUŞA YUKARI TAYŞAN BÜKÜŞLÜM
İNİŞE AŞAĞI CEYLAN GELİŞİM
TAZE GELİN GİBİ UBRU NAKİŞİM
ALMA GÖZLÜ KIZ PERCEMLİ KIR ATIM
Bağlantı..

— 3 —
BAŞINI BAŞIMDAN YUKARI TUTAR
HAYKIRIR KÖPÜBÜ BAŞINDAN ATAR
KAÇARSA KURTULUR, KOWARSA TUTAR
ALMA GÖZLÜ KIZ PERCEMLİ KIR ATIM
Bağlantı..

(YELDİRME BÖLÜMÜ)

— 1 —
KIR ATIM MEYDAN YERİNDE
GEZER HORLAYI HORLAYI
BİR KÖTÜ, AZ BİR KAVSADAN
KAÇAR ZORLAYI ZORLAYI

— 2 —
KIR ATA YAKIŞIR BUNLAR
YİĞİT GİYER DEMİR DONLAR
AĞ GÖVDEDEN KIZIL KANLAR
AKAR ŞORLAYI ŞORLAYI

— 3 —
KÖRÖĞLÜ DER AL KANLARI
YERE SERER ÇOK CANLARI
EŞİ KILINC DÜŞMANLARI
KIRAR PARLAYI PARLAYI

Ek 5: Söyleyim Bayburdun Vasfı Halini

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
THM 338- 9/6/1975

YÜRESİ
BAYBURT

KİMDEN ALINDIĞI
RECEP KIRICI

SÜRE:

DERLEYEN
M. SARIŞÖZEN

DERLEME TARİHİ

NOTAYA ALAN
M. SARIŞÖZEN

SÖYLEYİM BAYBURDUN VASFI HALİNİ (Bayburt övgüsü)

SÖYLE YİM BAY BUR DUN VA SI FI HA Lİ Nİ ÖL KE DE BU LUN MAZ
Bİ RE ŞİN BAY BURT Bİ RE ŞİN BAY BURT BÜL BÜL LER ÇE KER LER
A HÜ ZA RI Nİ SE HER DE Ö TÜ ŞÜR KUŞ LA RIN BAY BURT KU ŞU LA RIN BAY BURT

(1)
Söyleyim bayburdun vasfı halini
Ölgede bulunmaz bir esin bayburt
Bülbüller çekerler ahûzarını
Seherde ötüşür kuşların bayburt

(2)
Seyret edirafın ziyaretini
Hem şair zihninin imaretini
Bekleriz bayburdun vilâyetini
Her zevke düşkündür gençlerin bayburt

(3)
Şehit osman duduzar bayburt kalesi
Nehaş olur yonmataştan binası
Oniki mahalle üçbin hanesi
Tam yüzbin nüfusa maliktir bayburt

(4)
Kahramanlar eli bayburt otağı
Şehitler yurdudur bizde kopdağı
Bizim elin vardır bahçesi bağı
İçinde sallansın sunalar bayburt

(5)
Şingah veyssel zahit kaler mahlesi
Çoruh çağlar ne hoş gelir sedası
Koruğu sorarsan zevkin yaylası
Ocakta kızarsın şişlerin bayburt

ŞE HİT OS MAN DU DU ZAR

Ek 6: Duman Vardır Güzel İzmir Başında

T R T MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
T H M REPERTUAR SIRA No: 1279
İNCELEME TARİHİ : 24_5_1977

DERLEYEN
NİDA TÜFEKÇİ

YÖRESİ
KUTAHYA

DERLEME TARİHİ

KİMDEN ALINDIĞI
HİSARLI AHMET

SÜRESİ :

NOTAYA ALAN
NİDA TÜFEKÇİ

DUMAN VARDIR GÜZEL İZMİR BAŞINDA

DU MAN VAR DI... R

GÜ ZE LİZ Mİ... R BA ŞI N DA NOF

DU MAN VAR DI... R GÜ ZE LİZ Mİ... R BA ŞI N

DA NEY AR ZUM GA... L DI

TOP RA ĞIN DA TA ŞI N DA NEY

TA ŞIN DA NO... F TA ŞI N DA NEY

AR ZU... M GAL DI TOP RA ĞIN

DUMANI VARIR GÜZEL İMİR BAŞINDA
(SâNî - 2)

DA TA Şİ N DA NEY
TA ŞİN DA NE Y TA Şİ N DA NEY
BİR BEN DE Gİ L Cİ HA NA LE M PE ŞİN DE NOF
BİR BEN DE Gİ L Cİ HA NA LE M PE Şİ N
DE NO F BEN KORK MAM Ö
LÜM DE NE R GEÇ YO LU M

DUMAN VARDIR GÜZEL İZMİR BAŞINDA
(Şahide = 2)



DUMAN VARDIR GÜZEL İZMİR BAŞINDA { nef }
" " " " " " { nef }
ARIZM GÂLİ TOPRAĞINDA TAŞINDA { nef }
{ Taşında nef taşında nef }
ARIZM GÂLİ TOPRAĞINDA TAŞINDA { nef }
{ Taşında nef taşında nef }
BİR BEN GİĞİL CİHAN ALEM PEŞİNDE { nef }
" " " " " " { nef }
{ Ben korkmam ölümün er geç yolumdur nef }
{ Yolumdur ama etendim ah }
{ Kier dâğın bayram bîr zulumdur nef }
{ Zulumdur ama etendim ah }

Ek 7: Sazım Sazım

TRT MÜZİK DAİRESİ YAYINLARI
TİM REPERTUAR SIRA NO: 5228
İNCELEME TARİHİ: 20.06.2019

YÖRESİ:
ANKARA

KİMDEN ALINDIĞI:
Bayram ARACI

SAZIM SAZIM

DERLEYEN:
Plakitan yazıldı

DERLEME TARİHİ:
...

NOTAYA ALAN:
Nihat KAYA

M: ♩ = 70

SA ZİM SA ZİM MEC NUN Çİ Bİ SE Nİ A RA RİM
Kİ DE Rİ Mİ CA Mİ ME DA Çİ TAN SEN SİN

Kİ RİK İ Mİ DE LE SA ZİM SE Nİ SO RA RİM
ÇİK SİN TEL LE RİN DEN NAC Mİ US TAN İ VİL SÜN

A LIN CA E Lİ Mİ SE Nİ HE MİN ÇÜ Lİ RİM
EL DEN E LE DO LAŞ SAN Yİ NE BE NİM SİN

HE MİN ÇÜ Lİ RİM BE Nİ Bİ RAK NA SA ZİM
Yİ NE BE NİM SİN

SAZIM SAZIM

- 2 -

15
SIR DA ŞİM SEN SİN _____ BE Nİ Bİ RAK _____ MA SA _____ ZİM _____

17
SIR DA ŞİM SEN SİN _____

19

21

23

25

Kutay
Öztürk

1. SAZIM SAZIM MECNUN GİBİ SENİ ARARIM
KIRIK ÜMİD İLE SAZIM SENİ SORARIM
ALINCA ELİME SENİ HEMEN GÜLERİM
BENİ BIRAKMA SAZIM SIRDASIM SENSİN
2. KEDERİMİ GAMIMI DAĞITAN SENSİN
ÇIKŞIN TELLERİNDEN NAÇME USTAN ÖĞÜNSÜN
ELDEN ELE DOLAŞŞAN YİNE BENİMSİN
BENİ BIRAKMA SAZIM SIRDASIM SENSİN





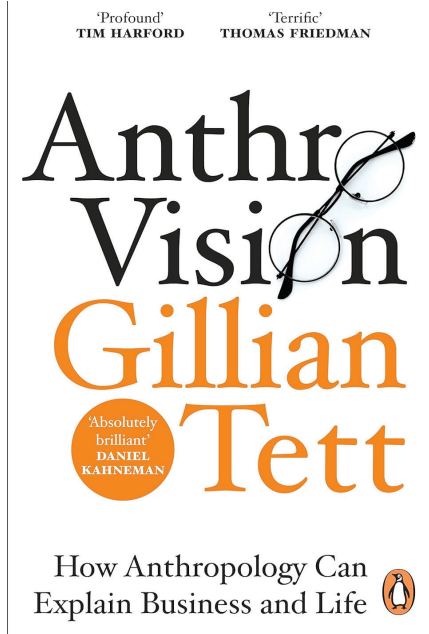
folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(3)-123. Sayı/Issue - Yaz/Summer

Kitap Tanıtımı / Book Review

Gillian Tett, *Anthro-Vision: How Anthropology Can Explain Business and Life*, Random House Business, New York, 2021, 320 s.

ISBN: 978-1847942883

Alper Sezener*



* Dr., Sosyal Antropolog-Ankara-Türkiye/ Dr. Social Anthropologist. alpersezener@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-6718-9141

Gillian Tett'in *Anthro-Vision: How Anthropology Can Explain Business and Life* (Antro-Vizyon: Antropoloji İş ve Yaşamı Nasıl Açıklayabilir, 2021) adlı eseri, antropolojik ilke ve yöntemlerin iş dünyası, teknoloji ve toplumsal yapıdaki güncel kültürel örüntüleri anlamada nasıl işlevsel kılınabileceğini irdelemektedir. Antropolog olarak akademik formasyonunu ve gazetecilik pratiğinden edindiği mesleki deneyimi bir araya getiren Tett, antropolojinin, karmaşık modern sistemlerde insan davranışını şekillendiren örtük varsayımlar, yapılar ve dinamikler hakkında özgün ve derinlemesine analizler sunabildiğini ileri sürmektedir.

Yazarın temel savlarından biri, antropolojinin bireylere ve kurumlara kendi önyargı ve kabullerinin ötesine geçme olanağı tanıyan özgün bir perspektif sunduğudur. Tett'e göre, "antropoloji bize belirsizlikle baş etmeyi, dünyayı farklı merceklerden görmeyi, çeşitli sesleri dinlemeyi ve çoklu bakış açılarına değer vermeyi öğretebilir" (2021: 8). Bu yaklaşımın, giderek daha karmaşık ve iç içe geçmiş hale gelen günümüz dünyasında özellikle önemli olduğu görüşü, yapıtın ana temasını oluşturmaktadır.

Kitabın bir diğer önemli odak noktası ise antropolojinin iş dünyasındaki potansiyel katkılaridir. Tett, işletmelerin özellikle müşteri ve çalışanları anlama süreçlerinde antropolojik içgörülerden önemli ölçüde yararlanabileceğini öne sürmektedir. Ona göre, "antropoloji, işletmelerin müşterilerini ve çalışanlarını kendi inanç sistemleri, değerleri ve sosyal pratikleri olan bireyler olarak kavramalarına yardımcı olabilir" (2021: 41). Bu yaklaşımın benimsenmesi, daha anlamlı ve etkili ürün ve hizmetlerin geliştirilmesine; aynı zamanda daha kapsayıcı ve üretken çalışma ortamlarının oluşturulmasına katkı sunabilir.

Tett, kendi saha deneyimlerinin yanı sıra diğer antropologların araştırmalarından da faydalanarak çok sayıda örnek ve vaka çalışmasına yer vermektedir. Örneğin, kitapta 2008 küresel finansal krizinin arka planını anlamada antropolojik perspektifin nasıl işlevsel kılınabileceği tartışılmakta; kültürel farkındalık ve empati eksikliğinin kriz üzerindeki etkileri analiz edilmektedir. Ayrıca, iklim değişikliği ve toplumsal eşitsizlik gibi küresel meselelerin anlaşılması ve ele alınmasında antropolojik bilgi birikiminin sağlayabileceği katkılar da kapsamlı biçimde ele alınmaktadır.

İş antropolojisi alanındaki güncel örneklerle zenginleştirilmiş olan *Anthro-Vision*, Gillian Tett'in hem antropoloji alanındaki doktora çalışmalarına hem de Londra ve New York'ta edindiği gazetecilik deneyimlerine dayanmaktadır. Kitap, yalnızca kuramsal bir çerçeve sunmakla kalmayıp, "Amazon ormanındaki bir Amazon ambarını anlamlandırmak" gibi otobiyografik anlatılarla da yazarın saha gözlemlerini ve deneyimlerini okuyucuya aktarmaktadır.

Yapıt, temel antropolojik ilkeler doğrultusunda yapılandırılmıştır. Tett, özellikle "öteki" olana karşı empati geliştirmek, kültürel çeşitliliği takdir etmek ve kendi önyargılarımızı sorgulayarak "kör noktalarımızı" görselleştirmek gibi kavramsal temellere vurgu yapmaktadır. Yazarın "diğer yapay zekâ" olarak adlandırdığı bu yaklaşım, antropolojik zihin yapısının –ya da "antropoloji zekâsının"– bireylerin karmaşık sosyal dünyaları daha derinlikli biçimde kavramalarına olanak tanıyabileceğini ileri sürmektedir.

Kitap, antropolojinin güncel ve somut dünya sorunlarına uygulanabilirliğini ortaya koymak amacıyla, her biri belirli bir antropolojik ilke etrafında kurgulanmış üç ana bölümden oluşmaktadır.

İlk bölüm, «tuhaf olanı tanıdık hale getirme» ilkesi çerçevesinde, bireylerin kültürel önyargılarını sorgulamalarını ve farklı yaşam dünyalarına dair duyarlılık geliştirmelerini teşvik etmektedir. Bu bağlamda, bireylerin başkalarının zihin yapılarına ve toplumsal pratiklerine yönelerek empatik ve eleştirel bir kavrayış geliştirebilecekleri savunulmaktadır. Ayrıca, kültürel bağlamların düşünce sistemleri ve teknolojik gelişmeler üzerindeki belirleyici etkisini göstermek amacıyla, örneğin ABD ve Çin arasında yapay zekâ anlayışları temelinde ortaya çıkan kültürel farklar gibi, güncel vakalara yer verilmektedir.

Bu bölümde öne çıkan önemli vaka çalışmalarından biri 2008 küresel mali krizidir. Tett, bu bağlamda türev piyasaları ve yatırım bankacılığı dünyasındaki kültürel normlara odaklanmakta; özellikle finansal elitlerin inovasyon ve nicel modelleme etrafında şekillenen ortak dünya görüşlerinin sistemik riskleri görünmez kılan kolektif bir “kör nokta” yarattığını ileri sürmektedir (2021: 50–55). Kitapta ayrıca, “silo zihniyeti” olarak tanımlanan, bireylerin kendi uzmanlık alanları dışındaki bilgi biçimlerini göz ardı etme eğilimi eleştirilmekte ve antropolojinin bütüncül yaklaşımıyla bu yapısal sınırlılıkları nasıl görünür kılabileceği tartışılmaktadır.

Kitabın ikinci bölümü, antropolojinin temel yaklaşımlarından biri olan “tanıdık olanı yabancılaştırma” ilkesine odaklanmaktadır. Bu yaklaşım, sıradan görünen toplumsal pratikleri, onları ortaya çıkaran kültürel ve tarihsel bağlamlar içinde yeniden düşünmeyi amaçlar. Bölümde, etnografik yöntemin temel ilkeleri olan empati ve kültürel görelilik ön plana çıkarılmakta; gündelik yaşamda olağan kabul edilen uygulamaların ardında yatan anlam sistemlerinin çözülmesi hedeflenmektedir.

Bu bağlamda, katılımcı gözlem gibi temel antropolojik yöntemlerin piyasa dinamikleri ve tüketici davranışlarının anlaşılmasında nasıl etkili bir araç olarak kullanılabileceği tartışılmaktadır. Tett, kültürün –bir topluluğun paylaştığı normlar, değerler, inançlar ve uygulamaların bütünü olarak– kurumsal davranışları ve ekonomik sonuçları biçimlendirmedeki belirleyici rolünü vurgulamaktadır. Kültürel farkındalığın, işletmelerin küresel pazarlardaki karmaşık süreçleri ve yerel tüketici tercihlerini daha doğru bir şekilde kavramalarına katkı sağladığı ifade edilmektedir. Tett’e göre (2021), bu farkındalık sayesinde şirketler, stratejilerini farklı toplulukların özgün ihtiyaç ve beklentilerine uyarlayarak rekabet avantajı elde edebilirler.

Kitabın üçüncü ve son bölümü, antropolojik bilgi ve yöntemlerin çağdaş iş dünyasındaki somut uygulamalarına odaklanmaktadır. Bu bölümde, Google ve Facebook gibi teknoloji şirketlerinin kullanıcı dostu arayüzler tasarlamak ve tüketici davranışlarını öngörebilmek amacıyla antropolojik içgörülerden nasıl yararlandıkları örneklenmektedir (2021: 135–142). Bunun yanı sıra, Intel’in yürüttüğü etnografik çalışmaların şirketin teknolojik ürünlerini geliştirmekte olan piyasalara uyarlama sürecine nasıl katkı sunduğu gösterilmekte; böylece

antropolojinin ürün geliştirme süreçlerini nasıl dönüştürebildiği ortaya konmaktadır (2021: 155–160).

Bu bölümde dikkat çeken örneklerden biri, Japon iş kültüründe yer alan “nemawashi” kavramının çözümlemesidir. Doğrudan çatışma yerine uyuma öncelik veren bu fikir birliği oluşturma stratejisi, Batılı karar alma modelleriyle karşılaştırılmakta ve kültürel duyarlılığın uluslararası işbirliklerinde nasıl dönüştürücü bir rol oynayabileceği tartışılmaktadır (2021: 145–150).

Kitabın genelinde öne çıkan bir diğer tema ise liderlik ve yenilik (inovasyon) kavramlarına yönelik antropolojik yaklaşımdır. Tett, liderleri, bütüncül düşünmeyi, kültürel çoğulluğu benimsemeyi ve yerleşik normları sorgulamayı içeren bir “Antro-Vizyon” zihniyetini benimsemeye davet etmektedir (2021: 180–185).

Tett’in Antro-Vizyon adlı eseri, antropolojik yöntem ve teknikleri iş, finans ve teknoloji gibi modern sistemlere entegre eden özgün bir düşünme biçimini tanımlamak üzere “antro-vizyon” kavramını merkezi bir terim olarak öne çıkarmaktadır. Bu kavramsal çerçeve, profesyonelleri kendi sektörlerinin dışına çıkmaya ve iş dünyasını antropologların saha araştırmalarında benimsedikleri eleştirel ve refleksif yaklaşımla incelemeye davet eder. Kitap, antropolojiyi yalnızca yöntemsel bir disiplin olarak değil, aynı zamanda bilişsel bir araçlar bütünü olarak konumlandırmakta; problem çözme ve karar alma süreçlerine yeni bir düşünsel perspektif kazandırmayı amaçlamaktadır (2021: 18–25).

Eserin temel katkılarından biri, örgütler ve toplumsal gruplar içinde davranış ve karar alma süreçlerini şekillendiren, genellikle sorgulanmadan kabul edilen “toplumsal sessizlikler” üzerine geliştirdiği analizdir. Antropologlar uzun süredir örtük kültürel yapılarla ilgilenmekte olsa da, Antro-Vizyon bu çalışmaları güncel kurumsal yapılara ve iş dünyasının karşılaştığı yapısal risklere uygulayarak, neden bazı örgütlerin potansiyel tehditleri zamanında tanımlayamadığı ya da değişime uyum sağlayamadığını anlamaya yönelik yeni bir yöntemsel açılım sunmaktadır.

Tett, bu bağlamda antropolojinin kapsayıcılığını genişleterek, liderler, yöneticiler ve politika yapıcılar için uygulanabilir stratejiler önermektedir. Kitap, antropolojiyi yalnızca “egzotik” toplumlar ya da sözde “ilkel” kültürlerle ilişkilendiren indirgemeci anlayışı eleştirirken bu disiplinin günümüzdeki karşılığıyla finans piyasaları, teknoloji merkezleri ve neoliberal ekonomik yapılarla doğrudan ilişkilendirilebileceğini ortaya koymaktadır (2021: 135–160).

Kitap ayrıca kültürel göreliliğin küresel iş ortamlarındaki önemini vurgulamaktadır. Japonya’daki konsensüs oluşturma pratiği olarak bilinen “nemawashi” örneği üzerinden, kültürel farklılıkların anlaşılmasının çok uluslu şirketlerde daha etkili işbirliği ve karar alma süreçlerine zemin hazırlayabileceği ileri sürülmektedir (2021: 145–150). Bu yaklaşım, mevcut antropolojik kuramsal altyapıya dayanmakla birlikte, kültürel farkındalığın küreselleşen ekonomik sistemlerde rekabet üstünlüğü ve sürdürülebilirlik açısından kritik rol oynadığını vurgulamaktadır.

Kitabın özgün yönlerinden biri, Tett'in hem antropolog hem de gazeteci kimliğinin sağladığı çift yönlü bakış açısıdır. Bu çift perspektif, antropolojiyi yalnızca akademik bir söylem olarak değil, aynı zamanda toplumsal olayları ve iş dünyası pratiklerini anlamaya yönelik uygulanabilir bir mercekle sunmasına imkân tanımaktadır. Özellikle yorumsamacı antropolojik kuramların güncel iş yaşamına uygulanması yönündeki çabası, eserin öne çıkan güçlü yanlarından biridir.

Bu bağlamda, Tett'in "toplumsal sessizlikler" kavramsallaştırması, Pierre Bourdieu'nün "doxa" (sani) kavramına açık bir göndermede bulunur. "Doxa", toplum içinde sorgulanmazın meşru kabul edilen, doğal, apaçık ya da "olması gerektiği gibi" görülen düşünce ve pratiklerin bütünüdür. Bu çerçevede "toplumsal sessizlikler", "doxa"nın görünmez yapısal etkileriyle örtüşmekte; alternatif görüş ve eylemlerin tahayyül dahi edilemediği bir düşünsel çerçeve ortaya koymaktadır. Tett, Bourdieu'nün "toplumsal alan" ve "habitus" (edinilmiş eğilimler bütünü) kavramlarını da kullanarak, finans dünyasını kendi ritüelleri, değerleri ve normları olan "kültürel bir kabile" olarak tasvir eder. Ona göre, ekonomik krizlerin altında yatan yapısal sorunlardan biri, bu tür sessizliklerin sürekliliğidir; ve bu sessizlikleri görünür kılmak, ancak antropolojik bir bakış açısıyla mümkündür (2021: 40–45).

Bununla birlikte, Anthro-Vizyon'un akademik derinlikten yoksun olması, antropolojinin yöntem ve tekniklerini indirgemeci bir biçimde sunma riskini de beraberinde getirmektedir. Özellikle antropolojinin bir "araç seti" olarak tanımlanması, ilk bakışta disiplinin pratik faydasını görünür kılmak açısından ilgi çekici olsa da, bu yaklaşımın kuramsal düzlemde aşırı görelî bir tutum sergileyerek antropolojinin epistemolojik derinliğini yeterince yansıtmadığı söylenebilir. Ayrıca, kitapta anekdot niteliğindeki örneklerle geniş yer verilmesi, bilimsellik ve geçerlilik açısından bazı eleştirileri haklı kılacak bir zemin oluşturmaktadır.

Öte yandan, Anthro-Vizyon, uygulamalı antropoloji bağlamında, disiplinin akademi dışındaki potansiyel işlevine dair süregelen tartışmalarla büyük ölçüde örtüşmektedir. Tett, antropolojik yaklaşımı iş dünyasına ve ekonomik ilişkilere uyarlayarak, etnografik duyarlılıkların yalnızca "küçük ölçekli" topluluklara değil, "büyük ölçekli" kurumsal yapılara da uygulanabileceğini göstermektedir. Bu yönüyle kitap, geleneksel saha alanlarını aşan bir metodolojik genişlemeye işaret etmektedir.

Yazarın temel argümanı, antropolojinin bireyler ve kurumlar düzeyindeki kör noktaları açığa çıkarabilecek eleştirel bir düşünme biçimi sunduğudur. Kitap, bu savı üç temel çıkarıma dayandırmaktadır:

- 1) **Bağlamsal Analiz Yetisi:** Antropolojinin toplumsal davranışları geniş kültürel, tarihsel ve yapısal bağlamlar içinde ele alması, genellikle göz ardı edilen örtük normların ve dinamiklerin ortaya konmasına olanak sağlar.
- 2) **Toplumsal Sessizliklerin Görünür Kılınması:** Disiplin, toplumda "doğal" ya da "kendiliğinden" kabul edilen düşünce ve uygulamaları sorgulayarak, yeniliği engelleyen veya riskleri artıran sessizlikleri analiz edebilir.

3) Empati ve Perspektif Çoğulluğu: Başkalarının dünyasını anlamaya yönelik antropolojik eğilim, daha kapsayıcı, esnek ve etkili karar alma süreçlerinin önünü açar.

Genel olarak değerlendirildiğinde, Anthro-Vizyon, kültürel antropolojinin kavramsal ve yöntemsel araçlarını kullanarak kurumsal yapılarıdaki değerler, normlar, hiyerarşiler, iletişim biçimleri, çalışan ilişkileri ve karar alma mekanizmalarını anlamaya yönelik bir çaba ortaya koymaktadır. Bu bağlamda kitap, iş antropolojisi ve uygulamalı antropoloji açısından hem kuramsal bir açılım hem de pratik düzeyde somut bir katkı sunmaktadır. Tett, antropolojinin temel yaklaşımlarından olan bütüncül düşünme, kültürel görelilik ve katılımcı gözlem yöntemlerini, karmaşık sosyo-ekonomik sistemlerdeki örtük yapıları ve ilişkileri çözümlemek amacıyla kullanmaktadır.

Çalışma, özellikle kurumsal kültürlerin sembolik ve ritüel boyutlarına odaklanılmasıyla, ekonomik antropoloji ve iş antropolojisiyle yakın temasta olduğu kadar, yorumlayıcı ve sembolik antropoloji gelenekleriyle de epistemolojik bir süreklilik içerisindedir. Finansal kurumlar ve iş dünyasındaki ritüelleri, sembolleri ve anlam inşa süreçlerini çözümleme çabası, Clifford Geertz'in kültürü bir "anımlar ağı" olarak görme yaklaşımına da göndermeler içermektedir. Aynı zamanda Tett'in refleksif bir duruşla, hem içeriden hem dışarıdan bir gözle kültürel mecraları irdelemesi, disiplinin öz-eleştirel dönüşümünü yansıtan çağdaş antropolojik yaklaşımlarla da örtüşmektedir.

Anthro-Vizyon, antropolojik kuramların pratik sorunlara nasıl uyarlanabileceğini göstererek günümüzün küresel ve karşılıklı bağımlılık içeren dünyasında disiplinin güncelliğini ve işlevselliğini savunan zamanında ve ikna edici bir argüman sunmaktadır. Kuramsal olarak yorumsamacı ve postmodern çizgiler taşıyan kitap, sunduğu antropolojik vizyonu "çağdaş yaşamın karmaşasında alternatif bir yol" olarak önermektedir.

Her ne kadar kitapta kullanılan dil ve yaklaşım, bazı akademik çevrelerde "aşırı basitleştirme" eleştirilerine maruz kalsa da, Tett'in çalışması iş antropolojisi ve uygulamalı antropoloji bağlamında önemli ve dikkate değer bir katkı olarak değerlendirilmektedir.

Kaynakça

- Nader, L. (1972). *Up the anthropologist: Perspectives gained from studying up*. In D. Hymes (Ed.) *Reinventing Anthropology* (pp. 284-311). Random House.
- Rauch, M. (2024). Gillian Tett. Anthro-Vision: A New Way to See in Businss and Life. *Administrative Science Quarterly*, 69(3), NP56-NP58. <https://doi.org/10.117700018392241242438>



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



folklor/edebiyat - folklore&literature, 2025; 31(3)-123. Sayı/Issue - Yaz/Summer

Kitap Tanıtımı / Book Review

Nurgül Certel, *Nikah ve Pazarlıklar: Suriyeli Kadınlarla Çokeşli Evlilikler* (1. Baskı) İstanbul, İletişim Yayınları, 2025, 215 s.

ISBN: 9789750538124

Tansu Kuzu*



* Yl. öğrencisi., Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Antropoloji Anabilim Dalı. Ankara-Türkiye/ Msc., Ankara University Institute of Social Sciences Department of Social Anthropology. tansukuzuakademik@gmail.com. ORCID ID: 0009-0001-6724-8081

Nurgül Certel'in *Nikah ve Pazarlıklar: Suriyeli Kadınlarla Çokeşli Evlilikler* (2025) adlı kitabı, Suriye iç savaşı sonrası Türkiye'ye zorunlu göç eden kadınlarla yapılan çokeşli evliliklerin gölgede kalan yönlerine ışık tutmaktadır. Certel'in, 2023 yılında Genç Sosyal Bilimci Mansiyon Ödülü'ne layık görülen doktora tezine dayanan kitap; çokeşli evliliklerin öncesi ve sonrasındaki süreçleri, evliliklerin ardındaki nedenleri, kapalı kapılar ardında şekillenen aile içi dinamikleri ve erkeklerin bu evlilikleri ataerkil pratikler yoluyla meşrulaştırma biçimlerini ele alan dört temel bölümden oluşmaktadır. Kitapta, evliliğin tüm taraflarıyla yapılan derinlemesine görüşmelere yer verilmesi, okuyucuya sürece dair kapsamlı ve bütünsel bir tablo sunmaktadır.

Kitabın giriş bölümünde, araştırma konusunun seçilme nedenleri ve aşamaları detaylıca ele alınmaktadır. Araştırma sorunsalını belirleyen en önemli unsur, kamuoyunda Suriyeli kadınlarla yapılan çokeşli evliliklerin tartışılma biçimidir. Suriyeli kadınların ve yaptıkları evliliklerin medyadaki temsili, çokeşli evliliklerin toplumsal bağlamını anlamak için yetersiz kalmaktadır. Bölümde ele alınan literatür araştırmaları ve raporlara göre, Türkiye'deki erkeklerin göçmen kadınlarla dini nikahla veya para karşılığı evlilikler yaptıkları görülmektedir. Sınır kentlerde bu evlilikleri ayarlamak amacıyla ücret karşılığı faaliyet gösteren aracılar bulunmaktadır. Göçmen kadınlar, toplumda önyargı ve tepkiyle karşılaşmamak için çokeşli evliliğe giden süreç ve sonrasına dair olumsuz deneyimlerini çoğunlukla dile getirememektedir. Bölümün devamında, çokeşli evliliklerde mağdur olan bir diğer grubun da Türkiyeli ilk eşler olduğuna değinilmektedir. Bu kadınlar, eşlerinin Suriyeli bir kadınla evlenme tehdidiyle karşı karşıya bırakılmakta ve çokeşliliğe rıza göstermeleri için fiziksel ya da psikolojik şiddete maruz kalabilmektedir. Her iki kadın grubunun da istismar edildiği sürecin ele alındığı kitap, feminist araştırma yönteminin eleştirel perspektifi çerçevesinde kadınların ve erkeklerin farklı gerçekliklerini sorgulamaktadır.

Kitapta ele alınan çalışmanın araştırma öznelere, *2011 Suriye zorunlu göçü sırasında, resmi nikah ile evli oldukları Türkiyeli eşlerinin yanı sıra, dini törenle Suriyeli kadınlarla da çokeşli evlilik kuran erkekler ve onların eşleri* olarak belirlenmiş; görüşmelerin gerçekleştirildiği araştırma sahaları ise Suriyeli nüfusunun yoğun olduğu Şanlıurfa, Kilis ve Hatay olarak seçilmiştir. Giriş bölümünün sonunda, çokeşli hanelerde görüşme ortamı yaratmanın sınırları, karşılaşılan zorluklar ve süreci kolaylaştıran etmenlerin yanı sıra, kadın bir araştırmacı olarak Certel'in saha deneyimleri ele alınmaktadır.

Kitabın ilk bölümünde, çokeşli evliliğin literatürde nasıl tartışıldığı üzerinde durulmaktadır. Mevcut literatüre göre çokeşli yaşam sosyo-ekonomik sebepler, dini

inançlar, kültürel pratikler ve ataerkil düşünceler sistemi üzerinden ele alınmaktadır. Bölümün devamında, çokeşliliğin Türkiye özelinde hangi bölgelerde, ne sıklıkla ve hangi sebeplerle görüldüğü üzerine yapılan çalışmalara yer verilmektedir. Kitapta önceki çalışmaların bulgularından farklı olarak, zorunlu göç sonrası artan çokeşli evliliklerin artık toplumsal ve maddi sermayeye sahip *olmayan* erkekler için de mümkün hâle geldiği ortaya konulmaktadır.

İkinci bölümde, erkeklerin Suriyeli göçmen kadınlarla yaptıkları çokeşli evlilikler aracılığıyla elde ettikleri iktidar ve bu iktidarın meşrulaştırılma şekilleri irdelenmektedir. Çokeşli evlilikler, erkeklerin egemenlik kurduğu; kadınlara baskı ve şiddet uyguladığı bir iktidar aracı olarak ortaya çıkmaktadır. Suriye zorunlu göçü sonrasında artan bu evlilikler, erkekliğin yeniden şekillendiği ve pekiştiği alanları görünür kılmaktadır. Kitapta ele alınan görüşmelerde, erkekler çokeşli evlilikleri keyfi değil, zorunluluk sonucu yaptıklarını ifade etmektedir. Bu evlilikler, erkeklerin içinde bulundukları zor koşulları itibarlı ve helal bir şekilde çözme biçimleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Görüşmeye katılan erkeklerin hepsi, çokeşli evliliklerini mevcut aileyi ayakta tutmak için yaptıklarını belirtmiştir. Bu ifade, göçmen olmayan ilk eşlere yönelik örtük bir “eksik olma” suçlaması taşımaktadır. Erkekler, cinsel veya duygusal açıdan yetersiz gördükleri ilk eşlerini Suriyeli genç bir kadınla evlenmekle tehdit etmektedir. Kitapta bu tehdidin, erkeklerin kadınları başka bir kadın üzerinden denetim altına alma çabası olduğuna işaret edilmektedir.

Kitap, çokeşli evlilikleri meşru kılan en büyük etkenlerden birinin de erkeklerin erkek çocuk sahibi olma arzusu olduğuna değinmektedir. Erkek çocukları, ataerkil toplumda soyun devamını sağlayacağı için olarak yüceltilmektedir. Bunun yanı sıra, oğullardan yaşlılık dönemlerinde babalarına bakım hizmeti sunmaları da beklenmektedir. Kitap, bir ya da birden fazla erkek çocuğuna sahip olma isteğiyle yapılan çokeşli evliliklerin hem toplumsal olarak kabul gördüğünü hem de bu evlilikleri meşru kılan başlıca gerekçelerden biri haline geldiğini ortaya koymaktadır.

Görüşmelerde, erkeklerin evlilik kurumunu ilişkilerini sürdürebildikleri, cinsel ve ekonomik güçlerini kanıtlayabildikleri bir alan olarak gördükleri ortaya çıkmaktadır; çokeşli evlilik yapan erkekler ise bu başarıyı iki katına çıkardıklarını düşünmektedirler. Erkek, gerçekleştirdiği çokeşli evlilikle kendisini bir kurtarıcı olarak konumlandırmakta ve toplum nezdinde itibar kazanmaktadır; hem ilk eşiyle kurduğu evliliğini sürdürmüş hem de evlenmeden önce mağdur durumda olan Suriyeli kadını “kurtarmıştır.” Kitabın ortaya koyduğu üzere, çokeşli haneler erkeklerin kontrol, itibar ve güç elde ettikleri;

evlenme, boşanma ve yeniden evlenme gibi kararları kendi istekleri doğrultusunda alabildikleri ve tüm bu süreci bir başarı ve yetkinlik göstergesi olarak gördükleri alanlar olarak karşımıza çıkmaktadır.

Kitabın üçüncü bölümünde, zorunlu göç sonrası ortaya çıkan evlilik pazarı ve pazarlık süreçleri ele alınmaktadır. Suriye’de yasal olan, ancak Türkiye’de medeni kanuna göre kabul edilmeyen çokeşli evlilikler, her iki toplumda da kültürel olarak meşru görülmekte ve dini nikah yoluyla fiilen sürdürülmektedir. Çokeşli evlilikler, süreçte kadınların pasif bırakıldığı, rızanın alınmadığı ya da zorla üretildiği, kadının yaşı ve doğurganlık durumu gibi özelliklerin pazarlık konusu haline getirildiği bir evlilik pazarına dönüşmüştür. Suriyeli kadınların dini nikah yoluyla evlenmeyi kabul etmeleri, resmi nikah kıymak zorunda kalmayan erkekler açısından bir avantaj olarak görülmekte; bu durum, dini nikahlı birlikteliklerin artmasına neden olmaktadır.

Kitapta, çokeşli evliliğe giden süreçte erkeklerin Suriyeli kadınlara yönelik belirledikleri kriterlerin aynı zamanda baskının da üretildiği alanlar olduğu vurgulanmaktadır. Görüşmelerde erkeklerin, evlenecekleri Suriyeli kadınların “namuslu”, “kimsesiz”, “mağdur”, “itaatkâr” olması gibi kriterler öne sürmeleri, kadınların birer pazarlık nesnesine dönüştüğünü açıkça ortaya koymaktadır. Çokeşli evliliklerin özellikle Suriyeli kadınlarla yapılmasının ardında, erkeklerin bu kadınların daha masrafsız, bakımlı, itaatkâr ve cinsellikte daha iyi olduklarına dair inançları yatmaktadır. Bu özellikler, erkeklerin evlilikte kurmak istedikleri egemenlik alanlarına da ışık tutar niteliktedir.

Kitapta, erkeklerin pazarlık yürüttüğü bir diğer alan, ilk eşin rızasının “üretilmesi” süreci olarak ele alınmaktadır. Erkekler, dini evliliklerinde İslam’ın helal ve haram kavramlarını kullanarak meşruiyet sağlamakta, ancak yine İslam’ın çokeşlilik için gerekli kıldığı “ilk eşin rızası” şartını kendi lehlerine uyarlamaktadır. Çokeşli evlilikte, ilk eşler sistematik olarak fiziksel ve psikolojik şiddete uğramakta, çocukları üzerinden tehdit edilmekte ve evlilikte yaşanan sorunların sorumlusu ilan edilmektedir. Evliliği kabul etmeleri için manipüle edilen ilk eşler, şiddetle elde edilen “rıza” sonucu evlilik içinde kalmaktadır. Kadınlar, çocuklarına ve geleceklerine dair taşıdıkları kaygılar nedeniyle boşanmayı tercih etmemektedir. Aşiret kurallarına göre çocukların babaya verilmesi korkusu da kadınların bu kararı üzerinde etkili olmaktadır.

Bölümün devamında, Suriyeli göçmen kadınların Türkiye’deki erkeklerle evlenme nedenleri ekonomik ve sosyal dinamikler çerçevesinde ele alınmaktadır. Diğer yandan Suriyeli kadınların evlenmelerinde Suriye’nin güvenlik sorunları, göç sonrası yaşanan sosyo-ekonomik zorluklar, yalnızlık korkusu, daha iyi yaşam koşulları arayışı ve resmi

nikah yoluyla yasal statü elde etme beklentisi gibi etkenlerinde belirleyici olduğu kitapta öne çıkmaktadır. Bazı kadınların da evlilik kararına doğrudan katılım göstermedikleri ve durumdan aileler evliliğe karar verdikten sonra haberdar oldukları; bazı kadınların ise küçük yaşta yaptıkları ilk evliliklerinin yarattığı olumsuz deneyimlerin etkisiyle çokeşli evliliği kabul ettikleri görülmektedir.

Kitabın dördüncü bölümünde, çokeşli evlilikteki ilişki dinamikleri ve ev içindeki sorunlar ele alınmaktadır. Yazar, kitapta hanedeki sembolik hiyerarşilere dikkat çekerek, hanenin biçimlenişinin erkeğin gelir düzeyine ve kadınlar arasındaki ilişkilere bağlı olarak değiştiğini vurgulamaktadır. Gelir arttıkça, eşler arasındaki fiziksel mesafe de artmakta, düşük gelirli hanelerde ise odalar paylaşılmaktadır. Erkeğin, evdeki adaleti eşlerine eşit vakit ayırarak ve ekonomik ihtiyaçları dengeleyerek sağlamaya çalıştığı da çalışmada yer almaktadır. Ev içi dinamikler, erkeğin fiziksel varlığı üzerine inşa edilmiştir; erkek, asıl evliliğin hangi kadınla olduğunu, birlikte yaşamayı tercih ettiği kadın ve ev üzerinden belirlemektedir.

Kitap, Suriyeli kadınların çokeşli evliliklerde dini nikahın getirdiği belirsizlikler, resmi nikahın sağladığı haklardan habersiz olmaları ve talepte bulunma hakkına sahip olmadıklarına dair inançlar nedeniyle hak kaybına uğradıklarını ortaya koymaktadır. Çocuklar, Suriyeli kadınlar için toplumsal haklara erişmenin bir aracı olarak görülse de bu durum erkekler tarafından çift yönlü bir strateji olarak kullanılmaktadır; bu bağlamda çocuklar, kadınları evliliğe bağlı kılmanın bir aracı haline gelmektedir.

Nurgül Certel'in *Nikah ve Pazarlıklar: Suriyeli Kadınlarla Çokeşli Evlilikler* kitabı, göç, çokeşlilik, ataerkil yapılar ve toplumsal cinsiyet ilişkilerini çok boyutlu bir şekilde ele alarak, gerçek hayat hikâyelerini açığa çıkarmaktadır. Kitap, çokeşliliğin meşrulaştırılmasında toplumdaki ataerkil yapılar, normlar ve ekonomik ilişkilerin nasıl iç içe geçtiğini detaylı bir şekilde göstererek hem kadınların hem de erkeklerin deneyimlerini görünür kılmaktadır. Bu bağlamda, *Nikah ve Pazarlıklar* sadece göç çalışmaları için değil, toplumsal cinsiyet alanındaki literatür için de önemli bir eser olarak karşımıza çıkmaktadır.



Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.

(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License).



ULUSLARARASI
KIBRIS
ÜNİVERSİTESİ
CYPRUS
INTERNATIONAL
UNIVERSITY

LEFKOŞA/K.K.T.C 0392 671 11 11

www.ciu.edu.tr