IIII. ULUSLARARASI EDEBİYAT, DİL VE EĞİTİM ARAŞTIRMALARI SEMPOZYUMU

BİLDİRİ TAM METİNLERİ

Editörler

Prof. Dr. Ömer Solak

Öğr. Gör. Devrim Sıla Kara

ARDAHAN

2026

Edebiyat, Dil ve Eğitim Araştırmaları Sempozyumu

Bildiri Tam Metinleri

Editörler

Prof. Dr. Ömer Solak

Öğr. Gör. Devrim Sıla Kara

3nd International Literature, Language and Educational Research Symposium

EDEA 2026

"Knowledge is power"

20-22 May 2026 Ardahan University

Organized by Literature, Language and Education Research Association- EDEA and Ardahan University

3nd International Literature, Language and Educational Research Symposium Proceedings Book

ISBN: 978-625-93463-1-1

Honorary Board
Prof. Dr. Öztürk EMİROĞLU
Rector of Ardahan University
Prof. Dr. M. Öcal OĞUZ
Chairman of the UNESCO Turkish National Commission
Yusuf UZANTI
Ardahan Provincial Director of National Education

Organizing Committee Chairman
Prof. Dr. Ömer SOLAK
Faculty Member, Çanakkale Onsekiz Mart University

Organizing Committee
Prof. Dr. Ömer SOLAK
Faculty Member, Çanakkale Onsekiz Mart University
Prof. Dr. Aliye USLU
Faculty Member, Gazi University
Prof. Dr. Badırkhan AHMEDOV
Faculty Member, Azerbaijan National Academy of Sciences
Assoc. Prof. Dr. Gürhan ÇOPUR
Faculty Member, Ardahan University
Dr. Ferhat UZUNKAYA
Faculty Member, Ardahan University
Dr. Okan ÖZKARA
Faculty Member, Ardahan University
Dr. Samet DOYKUN
Faculty Member, Çanakkale Onsekiz Mart University
Dr. Süleyman ÜNLÜ
Research Assistant, Uşak University

Symposium Secretariat
Beyda KÜÇÜK
Çanakkale Onsekiz Mart University
Erkam KÜÇÜK
Lecturer, Uşak University TÖMER
Devrim Sıla KARA
Lecturer, Uşak University TÖMER
Halil ALAKUŞ
Kütahya Dumlupınar University

Science Committe

Prof. Dr. Abdulmecit CANATAK - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Adem BALKAYA - Kafkas Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Akmatali ALİMBEKOV - Türkiye Manas Üniversitesi - KIRGIZİSTAN
Prof. Dr. Ali YAKICI - Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Aliye USLU- Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Atilla ELÇİ - Hasan Kalyoncu Üniversitesi (Emekli), TÜRKİYE
Prof. Dr. Barış USLU - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Badirhan AHMEDOV - Azerbaycan Milli İlimler Akademi, AZERBAYCAN
Prof. Dr. Canser KARDAŞ - Muş Alparslan Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Erdoğan ALTINKAYNAK - Ardahan Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Erkan SALAN - Aydın Adnan Menderes Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Evdokiya BORISOVA - Konstantin Preslavsky University, BULGARİSTAN
Prof. Dr. Fatih SAKALLI - Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Fulya TOPÇUOĞLU ÜNAL - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Fatih TEPEBAŞILI - Necmettin Erbakan Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Hatice ŞAHİN - Bursa Uludağ Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Hilary JANKS - Witwatersrand Üniversitesi, GÜNEY AFRİKA
Prof. Dr. Hülya PİLANCİ - Anadolu Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Hülya ERAYDIN ARGUNŞAH - Erciyes Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. İbrahim COŞKUN - Trakya Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. İbrahim GÜLTEKİN - İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Kürşad YILMAZ - Kütahya Dumlupınar Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mayrambek ORZOBAYEV - Ardahan Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mehmet Ali YOLCU - Çanakkale Onsekiz Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mehmet KARA - Gazi Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mitat DURMUŞ, Kafkas Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Murat ELMALI - İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mustafa ALTUN - Sakarya Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mustafa APAYDIN - Çukurova Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mustafa DURMUŞ - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mustafa ÖZSARI - Balıkesir Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Mustafa ŞENEL - Ardahan Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Nazım Hikmet POLAT - Emekli Öğretim Üyesi
Prof. Dr. Nevin AKKAYA - Dokuz Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Nesime CEYHAN AKÇA - Çankırı Karetekin Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Nurettin DEMİR - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Nurşat BİÇER - Amasya Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Oktay YİVLİ - Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Ömer SOLAK - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Öztürk EMİROĞLU - Ardahan Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Ramazan KAPLAN - Emekli Öğretim Üyesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ - Emekli Öğretim Üyesi, TÜRKİYE

Prof. Dr. Saim SAKAOĞLU - Emekli, TÜRKİYE
Prof. Dr. Şahika KARACA - Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Şengül İLGAR - İstanbul Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Şükrü Halûk AKALIN - Hacettepe Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Yakup ÇELİK - Yıldız Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Yayat SUDARYAT - Univesitas Pendidikan Indonesia, ENDONEZYA
Prof. Dr. Zekerya BATUR - Uşak Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Zeki TAŞTAN - Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Zühal ÖLMEZ - Yıldız Teknik Üniversitesi, TÜRKİYE
Prof. Dr. Zongjie WU - Zhejiang Üniversitesi (Emekli), ÇİN
Doç. Dr. Banu ÖĞÜNÇ - Aksaray Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Bilgin GÜNGÖR - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Cenan İŞCİ - Dokuz Eylül Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Kenan BOZKURT - Batman Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Matkulieva Marg'uba Farxodovna - Urganch RANCH Texnologiya Universiteti, ÖZBEKİSTAN.
Doç. Dr. Mehtap GÜNEŞ ÖZDEN - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Mustafa DİNÇ - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Mustafa ULUTAŞ - Uşak Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Necati TONGA - MEB, TÜRKİYE
Doç. Dr. Ömer İNCE - Emekli Öğretim Üyesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Ömer ÖĞÜNÇ - Aksaray Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Sema NOYAN - Karabük Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Sylwia FILIPOWSKA - Jagiellonian University, POLONYA
Doç. Dr. Yasemin UZUN - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TÜRKİYE
Doç. Dr. Xhemile ABDIU - Tiran Üniversitesi, ARNAVUTLUK
Dr. Ertuğrul AYDIN - Doğu Akdeniz Üniversitesi, KUZEY KIBRIS
Dr. Hakan ÇIVĞIN - Bağımsız Araştırmacı, TÜRKİYE
Dr. H. Aytuğ TOKUR - Atatürk Araştırma Merkezi Başkanlığı, TÜRKİYE
Dr. Jaspal SINGH - Desh Bhagat College, HİNDİSTAN
Dr. Mehmet GÜRBÜZ - Uşak Üniversitesi, TÜRKİYE
Dr. Musa AKSOY - Sakarya Üniversitesi (Emekli), TÜRKİYE
Dr. Nihal COŞKUN - Milli Eğitim Bakanlığı, TÜRKİYE
Dr. Samet DOYKUN - Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, TÜRKİYE
Dr. Süleyman ÜNLÜ - Uşak Üniversitesi, TÜRKİYE
Dr. Zehra GÜNDAR - Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, TÜRKİYE
Edit TASNADİ - Çevirmen, MACARİSTAN
Sebastián S. SANABRIA - Universidad Nacional de Colombia, KOLOMBİYA

İÇİNDEKİLER

Fuzûlî'nin "Su" ve "Hançer" kasidelerinin benzer ve farklı yönleri..... 1
Afaq Yusifli..... 1
Kazak kültüründe geçiş törenleri: Düğün toylar..... 11
Akku Tazhadinova..... 11
Mehmet Özdemir..... 11
Karabağ onomastiğinde Hankendi birimi ve onun tarihsel-dilbilimsel analizi..... 25
Aliye Elekberova..... 25
Dijital iletişim ortamında Azerbaycan dilinin yazım (ortoğrafik) normu: Facebook ve Instagram verileri üzerine bir inceleme..... 33
Aynur Həsənova Osmanovna..... 33
Halk metinlerinde mekânsal görüntüler ve yaratılış sembolizmi: Nahçıvan örneği..... 43
Ayten Cafer Gizi Caferova..... 43
Birinci Türkoloji Kurultayı ve terminoloji: Uluslararası terim konusu..... 49
Ayten Hüseynova-Gahramanlı..... 49
Rus edebiyatının Türkiye'deki ortaöğretim ders materyallerindeki temsili:..... 55
9-12. sınıf ders ve beceri temelli etkinlik kitapları bağlamında eleştirel bir çözümleme..... 55
Beyza Yavuz..... 55
Artistic and aesthetic features of the epistolary style in the works of Eldar Baxısh (based on the work "letters")..... 83
Bashirova Saadat Mubariz..... 83
Geçmişten günümüze Malatya'da ölüm: Dijitalleşmenin geleneksel ritüellere etkisi..... 89
Büşra Aydın..... 89
Çağdaş Azerbaycan ve dünya kadın öykülerinde kronotopun psikolojik ve toplumsal işlevleri..... 103
Cavid Zeynalov..... 103
Anadolu'nun kadim ritüeli: Gaziantep halk kültüründe kurşun dökme..... 113
Cennet Ceren Ergün..... 113
The functionalıity of nature motifs in the poetry of Bakhtiyar Vahabzadeh ın the context of patriotısm and nationality..... 117
Veliyeva Jeyran Elshan..... 117
Nardaniye Hanım masalının değerler bakımından incelenmesi..... 129
Çiğdem Çelik..... 129
İkincil sözlü kültürde anlatıcı tipolojisi ve performans: Aşık Veysel'in ayakkabı hikâyesi örneği..... 137

Dilara Koçak 137
Türkçe öğretmeni adaylarının *iletişim* kavramına yönelik metaforik algıları ve bilişsel yapılarının incelenmesi 143
Dilek Yıldırım Bilgen 143
Huvaydo Ijodıda *Robiya Adaviya* obrazining badiiy talqini 161
Zaripova Dilfuza Baxtiyorovna 161
Azerbaycan çocuk matbuatında *Mekteb* dergisi (1911-1920) 167
Elif Koç 167
Çağdaş bir yaklaşımla toplumsal gerçekliğin bellek üzerindeki izleri: Annie Ernaux'nun *Babamın Yeri* adlı eserinde soy anlatısı ve otobiyografi 173
Emine Nur Yıldırım 173
Malatya yöresinde doğum ritüelleri ve geleneksel uygulamalar 183
Enes Karabağ 183
Türk destanlarında motiflerin tahlili 199
Enes Necati Turgut 199
Unutulmuş eserlerimizden: XVIII. yüzyıl şairlerinden Vesîm ve *Divan'*ı 219
Enes Yıldız 219
Hilmi Yavuz'un *Ah Kadınlar* adlı deneme kitabında kadına bakış 227
Farız Yıldırım 227
Calil Memmedguluzade'nin eserlerinde kullanılan ev eşyalarının isimlerini tanımlayan sözcüksel diyalektizmler 237
Farida Zabit Gizi Heybatova 237
Bakara Suresinin ilk beş ayeti bağlamında muttakilerin özellikleri 247
Fatma Karakoç 247
Artistic and philosophical analysis of the problem of alienation in Safar Alisharlı's novel *Maestro* 263
Fakhriyya Isayeva Nail 263
Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde farklı anlamları ile görülen "yoksa" sözü 275
Fikriye Gündüz 275
Artvin-Yusufeli kültüründe bıçak, ona bağlı inanış ve uygulamalar 291
Hale Aykut 291
Borçka kültüründe *Makar sofrası* geleneği 305
Havva Bostan 305
Cumhuriyetin ilk yıllarında Karagöz'ün kimliği hakkında bir tartışma 311
Hüseyin Aytuğ Çelik* 311

Down sendromlu çocuklarda erken müdahale programlarının dil gelişimine etkisi 319
İlayda İlktürk 319
Erciş'te evlilik süreci ve düğün gelenekleri üzerine bir alan araştırması 323
İlvan Caroz 323
Rönesans edebiyatının Türkiye'deki ortaöğretim ders materyallerindeki temsili: 9-12. sınıf ders ve beceri temelli etkinlik kitapları üzerine eleştirel bir çözümleme 331
Kader Sarısu 331
Ekler 362
Rusça ve Türkçe atasözlerinde *kader* ve *talih* kavramlarının söz edimi kuramıyla karşılaştırılması 365
Kağan Süleymanoğlu 365
Elyazmalarında yaşayan Leyla Hanım'ın irsi 371
Lamiya Rahimova 371
Suyun folklorik anlam dünyasının Melen Çayı örneği üzerinden değerlendirilmesi 379
Mehmet Cambaz* 379
Mehmet Karaaslan** 379
Orhan Veli Kanık'ın "Rüya" şiirinde metinlerarasılık 387
Mehmet Gül * 387
The reflection of the *island* factor and the problem of *national identity* in English literature 391
Marjan Sabir Sofiyeva 391
Dilaver Cebeci'nin şiirlerinde millî ruh: Vatan, kahramanlık, bayrak ve Turancılık perspektifi 403
Nafiye Kızılkuş 403
Abbas Sahhat'ın Çocuk edebiyatı eserlerinde aile değerleri 409
Nesima Hasanova 409
Sadiq Hüseynov 409
Doç. Dr. Bağır Babayev 409
Mirza Alekber Sabir'in eserlerinde milli, ahlaki ve islami değerler 419
Nesima Hasanova 419
Dede Korkut destanında doğa ile diyalog: Ritüel kodlar ve ekolojik düzen 431
Nizami Adışirinov* 431
Amélie Nothomb'un *Kıran Kırana* romanında kadın bireyin Japon kültüründeki konumu ve kültüre karşı itaat yoluyla direnişi 439
Nur Sultan Kılınçaslan 439

The overlooked poet: Majruh Mughani 445
Nurana Alakbarova 445
Bir cem evinin sosyo-kültürel bağlamı: Kemer Cem Evi 451
Özlem Gülenç* 451
Mehmet Özdemir 451
Edebiyat eleştirisinin bilimsel-teorik düşünce, sanat ve yaratıcılık olarak özellikleri 473
Qurbet Mirzezade 473
"Ayrım" etnonimi ve "Ayrım" unsurlu etnotoponimler 481
Ramil Əkbər oğlu Bayramov 481
Klasik Osmanlı siyaset düşüncesinin estetik inşası: Kasidelerde adalet ve iktidar söylemi 491
Recep Çelik 491
Iğdır Azerilerinde düğün adetleri; gelenek kültür ve değişim 509
Rugayye Boz 509
Challenging disability and economic precarity in Martyna Majok's *cost of living* (2016) 517
Samet Güven 517
Sibirya'dan adlı eserde kurban törenleri 523
Sedanur Şahin 523
Milli Mücadele kahramanı Edip Dinç'in Murgul'daki misyonerlik hareketlerini engelleme çabası 529
Sedat Bahadır 529
Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* romanı üzerine psikanalitik bir inceleme 533
Selvinaz Gümüşçay 533
Yavuz Bülent Bakiler'in "*Antepli Şahin*" adlı şiirinde 549
Millî mücadelenin görünümleri 549
Sema Canpolat 549
Yapay zekâ araçlarıyla divan şiirini görselleştirmek üzere 555
Sema Levent 555
The poetic depiction of animal imagery in Jacques Prévert's poetry 575
Shamilova Shahnaz 575
Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ'da atasözleri ve deyimlerin kullanımı 585
Sinem Sür 585
Ömer Faruk Güler 585
Âşık tarzı şiir geleneğinde *coğrafya merkezli okuma* ve Murat Çobanoğlu şiirleri 601
Songül Daşdemir 601

Stefan Zweig'ın *Korku* novellasının mekânsal okuması: Panoptik mekân ve korku 609
Şenay Kayğın 609
A comparative linguocultural study of Turkic and Indo-European syntax 617
Vafa Abdullayeva-Nabiyeva 617
Building a data journalism ecosystem in Azerbaijan: An assessment of open data, ınstitutional capacity, and professional transformation 623
Vafa Isgandarova 623
Colonialism, slavery and the maturation of a democratic mind: *The Adventures of Huckleberry Finn* 633
Vedi Aşkaroğlu* 633
The great depression and families dispersed in *Grapes of Wrath* 641
Vedi Aşkaroğlu* 641
Viktorya Dönemi İngiltere'sinde ahlaklı ahlaksızlığın resmiliği 647
Vedi Aşkaroğlu* 647
Beşerî aşktan ilahî sevgiye: Kaʿb b. Zuheyr ve İmam Bûsîrî'nin kasidelerinde Nesîb geleneğinin tematik ve belâgatsal dönüşümü 657
Yakup Tarhan 657
Yazılı metinden sözlü icraya: Toroslar'da bir hakikat arayışı: Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu ve *Kraliçe Lear* performansı üzerine bir inceleme 673
Yasin Özçelik 673
CLASSICAL TRADITION AND MODERNITY: THE DYNAMICS OF VERB-CONJUGATION STRUCTURES IN M.T. SIDGI'S PROSE
Günay ALEKBEROVA 685

ÖNSÖZ

Bilimsel bilginin disiplinlerarası etkileşimlerle yenilendiği ve derinleştiği günümüz akademisinde; edebiyat, dil ve eğitim alanlarındaki araştırmaların çok boyutlu bir bakış açısıyla ele alınması giderek önemli kazanmaktadır. Bu anlayıştan hareketle *düzenlenen 3. Uluslararası Edebiyat, Dil ve Eğitim Araştırmaları Sempozyumu* –EDEA 2026, bu yıl "*Bilgi Güçtür*" mottosu ile farklı disiplinlerden bilim insanlarını ortak bir paydada buluşturmuştur.

EDEA Derneği, UNSESCO Türkiye Milli, Komitesi, Ardahan Üniversitesi, Ardahan İl Milli Eğitim Müdürlüğü ve Yaz Yayınlarının iş birliğiyle Ardahan'da düzenlenen sempozyum; edebiyat, dilbilim, eğitim bilimleri ve kültür araştırmalarını kapsayan geniş bir kulvarda nitelikli tartışmalara zemin hazırlamıştır. Yurt içinden ve yurt dışından sempozyuma katılan araştırmacılar; kuramsal yaklaşımları, özgün metin analizlerini ve alanın geleceğine yön verecek güncel bulgularını sunarak bilimsel birikimi zenginleştirmişlerdir.

Elinizdeki bu *Bildiri Tam Metinleri* kitabı, sempozyum kapsamında sunulan ve hakem değerlendirme süreçlerinden başarıyla geçen nitelikli çalışmalardan oluşmaktadır. Kitap bünyesindeki araştırmalar; yazarların ön adlarına göre sistematik bir düzenle akademik dünyanın istifadesine sunulmuştur. Eserin hem alan uzmanları hem de lisansüstü düzeydeki araştırmacılar için verimli bir kaynak olacağına inanıyoruz.

Sempozyumun hayata geçirilmesinde ve bu kitabın hazırlanmasında emeği geçen tüm bildiri sahiplerine, değerlendirmeleriyle bilimsel standardı yukarılara taşıyan hakemlerimize, bilim ve düzenleme kurulu üyelerimize ve organizasyona katkı sağlayan paydaşlarımıza teşekkür ederiz. Ayrıca sürecin her aşamasında büyük bir özveriyle çalışan sempozyum sekretaryasına ve düzenleme ekibine şükranlarımızı sunarız.

Bu kitabın edebiyat, dil ve eğitim alanlarındaki çalışmalar için ufuk açıcı perspektifler sunacağına; yeni ve nitelikli çalışmalar için teşvik edici bir zemin oluşturacağına içtenlikle inanıyoruz.

Editörler

Prof. Dr. Ömer Solak

Öğr. Gör. Devrim Sıla Kara

FOREWORD

In today's academia, where scientific knowledge is renewed and deepened through interdisciplinary interactions, addressing research in the fields of literature, linguistics, and education from a multidimensional perspective has gained increasing importance. Guided by this vision, *the 3rd International Symposium on Literature, Linguistics, and Educational Research (EDEA 2026)* was held under the motto "*Knowledge is Power,*" bringing together scholars from various disciplines on a common ground.

Organized in Ardahan through the collaboration of the EDEA Association, the Turkish National Commission for UNESCO, Ardahan University, the Ardahan Provincial Directorate of National Education, and Yaz Publications, the symposium provided a platform for high-quality discussions spanning a wide spectrum, including literature, linguistics, educational sciences, and cultural studies. Participating researchers from Türkiye and abroad enriched the collective scientific body of knowledge by presenting theoretical approaches, original textual analyses, and contemporary findings that will shape the future of the field.

This Proceedings Book consists of peer-reviewed, high-quality papers presented during the symposium. The research included in this volume has been arranged systematically according to the first names of the authors and offered to the benefit of the academic community. We firmly believe that this work will serve as a fruitful resource both for field specialists and postgraduate researchers.

We would like to express our gratitude to all contributing authors who brought this symposium to life and made this book possible, to our peer reviewers whose evaluations elevated the scientific standard, to the members of the Scientific and Organizing Committees, and to all institutional stakeholders who contributed to the organization. Furthermore, we extend our heartfelt thanks to the symposium secretariat and organizing team for their selfless dedication at every stage of the process.

We sincerely believe that this volume will offer inspiring perspectives for future studies in the fields of literature, linguistics, and education, creating an encouraging foundation for new and high-quality scholarly endeavors.

Editors

Prof. Dr. Ömer Solak

Lecturer Devrim Sıla Kara

Fuzûlî'nin "Su" ve "Hançer" kasidelerinin benzer ve farklı yönleri

Afaq Yusifli[*]

Giriş

Doğu şiirinin bütün türlerinde ölümsüz eserler kaleme alan Fuzûlî, aynı zamanda günümüzde de her yönüyle dikkat çekebilen kasideler yazmıştır. Nitekim bu tür, Fuzûlî'nin edebî mirasında önemli bir yer tutmaktadır. Günümüzde altı cilt hâlinde yayımlanan Fuzûlî Külliyatı'nın bir cildi tamamen onun kasidelerine ayrılmıştır. Şair, diğer eserlerinde olduğu gibi kasideler divanına da müstakil bir dibâce yazmış ve üç dilde kaleme aldığı kasidelerini tek bir divanda toplamıştır. Fuzûlî, kasideler divanına yazdığı dibâcede, çeşitli dönemlerde kasideler yazdığını, bu şiirlerin halk arasında yaygınlık kazandığını ve beğeni topladığını ifade etmektedir. Daha sonra söz konusu kasideleri bir araya getirerek müstakil bir kasideler divanı tertip eden şair, ön sözüne şu ifadelerle başlamaktadır: "Övgü, umumî sûretlerin dili ve ferdî varlıkların harflerinden meydana gelen varlık kasidesini kudretinin kemaliyle nazmeden söz sahibine lâyıktır. Kulluk ise, devirler ve zamanlar silsilesinin nazmını matla'dan makta'a kadar hikmet terazisinde ölçüp düzenleyen nazıma yaraşır." (Fuzûlî, 1961:25)

Dibâcede şair, sözün mahiyeti ve toplumdaki konumu üzerinde de durmaktadır. Fuzûlî, burada da okuyucuyu hayrete düşüren ve derin düşüncelere sevk eden görüşler ortaya koymaktadır. Şair şöyle demektedir: "Varlıkların mahiyetini araştırmak için basiret gözümü açtığımda ve hikmet eserlerini temaşa etmek üzere tefekkür sahasına adım attığımda, âlem sedefinde insandan daha değerli bir cevher görmedim; insan cevheri içinde ise sözden daha şerefli bir öz bulamadım."

> Her şeyden yüksekdir sözün makamı,
> Her yerde severler sahib kelamı.
> Sözün vesfi benim hünerim deyil,
> Sözün kıymetine söz yox, yegin bil.
> Güzel yaranmıştır söz ezel başdan,
> Düzlükdür ondakı hüsnü artıran.
> Düzlükle artmıştır sözün kıymeti,
> Düzlükdür her şeyin ilk meziyyeti». (Fuzûlî, 1961:26)

Burada Fuzûlî'nin insana ve söze yönelik yaklaşımı, onlara atfettiği değer ve sözün kıymetinin doğruluk ilkesiyle belirlendiğini vurgulaması, onun sanat anlayışının benimsediği ve tasdik ettiği temel hakikatler arasında yer almaktadır.

[*] Doç. Dr. Gence Devlet Universitesi, Filoloji fakültesi, Azerbaycan ve dünya edebiyatı bölümü, yusifli.afaq@mail.ru ORCID:https://orcid.org/.0000-0001-8621-850X

Fuzûlî, kasideler divanına yazdığı ön sözde bu türdeki edebî faaliyetlerine de özlü bir şekilde değinmektedir. Şair, farklı dönemlerde ve çeşitli dillerde tevhid, na't, menkıbe ve hükümdarlara övgü niteliğinde birçok kaside kaleme aldığını belirtmektedir. Bunların önemli bir kısmının ün kazandığını, bazılarının ilgisizlik ve ihmalkârlık nedeniyle kaybolduğunu, bir kısmının ise yeterince uygun bulunmadığı için gizli kaldığını ifade etmektedir. Bu nedenle kasidelerini bir araya getirerek onların kaybolmasını önlemek, tanınmalarını ve belirli bir bütünlük içinde korunmalarını sağlamak amacıyla bir divan tertip etmeye karar verdiğini dile getirmektedir. Şiirin en seçkin türlerinden biri olarak kasideyi değerlendiren Fuzûlî, bu konudaki görüşlerini şu sözlerle ifade etmektedir:

Mesnevi üsulu, gazel seneti,
Kazanmış olsa da alemde şöhret,
Lakin bir eybi var: ifratla tefrit.
Ne onda dad koymuş, ne bunda lezzet
Tekce kasidedir her heyir işde.
Cilveler saçarak sayılır senet. (Fuzûlî, 1961:28)

İlgi çekici olan husus şudur ki, başka eserlerinde kendisini daha çok aşkı konu edinen bir şair olarak tanıtan Fuzûlî, burada kaside türünü övmek ve meşrulaştırmak için pek çok güçlü ifade kullanmaktadır. Şair, kasideyi "kapalı ve derin anlamların ifade alanı" ve "sağlam, güçlü manaların mekânı" olarak nitelendirmekte; ayrıca onu "hükümdarlara hitap edilen bir hutbe kürsüsü" şeklinde tanımlamaktadır. Bununla da yetinmeyen Fuzûlî, "kaside zevkinden nasipsiz olanların varlığını akıl yok hükmünde sayar" (1, s. 28) diyerek bu şiir türüne verdiği yüksek değeri açıkça ortaya koymaktadır Fuzûlî'nin "Su", "Gül", "Hançer", "Kalem", "Eyler" redifli kasidelerinde romantik imgeler daha güçlüdür. Bu tür şiirlerde Fuzuli, gazellerin şairi olan Fuzuli'ye daha çok yaklaşır. Bu kasidelerindeki yüce, kanatlı şiirselliği ancak yüksek bir şiir zevkine sahip olanlar hissedebilir.(Seferli A. Yusifli X,2008:469)

"Su" kasidesinin yapısı

Fuzûlî'nin diğer nazım türlerinde kaleme aldığı eserlerde olduğu gibi, kasidelerinde de Allah'ın Resûlü'ne adanmış ve onu konu edinen şiirler önemli bir yer tutmaktadır. Şairin en meşhur kasidelerinden biri olan **"Su" redifli kaside** de bu nitelikteki eserler arasında yer almaktadır. Ağırbaşlı, ahenkli ve etkileyici bir üslupla kaleme alınan bu şiir, gerçekten de Fuzûlî dehasının en seçkin örneklerinden biridir. Şiirin her beyti ve her mısrai büyük bir titizlikle işlenmiş; böylece şairin Hz. Peygamber'e duyduğu sevgi, bağlılık ve saygı son derece güçlü bir sanatsal ifadeye kavuşmuştur. Şair, kasidenin ilk on beytinde su unsurunu çeşitli yönleriyle tasvir etmekte; daha sonraki bölümlerde ise Hz. Peygamber'i övmekte, ona duyduğu sevgiyi, inancı ve manevi bağlılığını dile getirmektedir. Şiir şu beyitle başlamaktadır:

Saçma, ey göz, eşkden könlümdeki odlare su
Kim, bu deklü tutuşan odlara kılmaz çare su. (Fuzûlî, 2005:214)

Şiirin derin bir iç yangısıyla, güçlü bir özlem ve sonsuz bir sevgiyle kaleme alındığı açıkça hissedilmektedir. Şair, "Ey gözüm, gönlümdeki ateşlere gözyaşları döküp su serpme; çünkü böylesine şiddetle tutuşmuş bir ateşe su çare olamaz" düşüncesiyle, iç dünyasındaki derin ıstırabı ve manevi coşkuyu dile getirmektedir. Bu ilk mısralar, şairin kalbindeki fırtınanın; hasretin, sevginin, kederin, umudun ve arzunun sınırsızlığını yansıtmaktadır.

“Su” kasidesinde Hz. Peygamber’e ayrılan bölümün ilk beyitleri ise şu şekildedir:

Tineti-pakini rövşen kılmış ehli-aleme,
İktida kılmış teriki-Ehmedi-Muhtare su.
Seyyidi-novi-beşer, deryayi-dürri-istifa,
Kim, sepibdir möcüzati ateşi-eşrare su.
Kılmak üçün taze gülzari-nübüvvet rövnegin
Möcüzünden eylemiş izhar sengi-xare su.
Möcüzi bir behri-bi payan imiş alemde kim,
Yetmiş ondan min-min ateş xaneyi-küffare su.
Heyret ilen barmağın dişler kim etse istima,
Parmağından verdiyin şiddet günü ensare su.
Dusti ger zehri-mar içse, olar abi-hayat,
Hesmi sü içse, döner, elbette, zehri-mare su. (Fuzûlî, 1961:44)

Su, kendi tabiatını arındırarak Ahmed-i Muhtâr’ın, yani Hz. Peygamber’in yoluna yönelmiştir. Çünkü o, insanlığın efendisi ve saflık incisinin engin denizidir. Onun mucizeleri, kötülük ve sapkınlık ateşlerinin üzerine su serperek onları söndürmüştür. Peygamberlik gül bahçesinin canlılığını ve güzelliğini yenilemek amacıyla, mucizesi sayesinde kara taştan su çıkarmıştır. Dünyada onun mucizesi öylesine uçsuz bucaksız bir denize benzemektedir ki, bu denizden kâfirlerin ateşhanelerine sayısız damlalar ulaşmış; böylece ateşperestlerin mabetleri sönmüş ve onlar İslam’a yönelmişlerdir.

Hz. Peygamber’in, parmaklarından su akıtarak taraftarlarına su vermesi şeklindeki mucizesine tanık olanlar, hayretlerinden parmaklarını ısırmaktadırlar. Onun dostları yılan zehri içseler bile bu zehir hayat suyuna dönüşürken, düşmanları su içseler dahi o su onlar için adeta yılan zehrine dönüşmektedir. Fuzûlî, bu tür benzetmeler ve telmihler aracılığıyla Hz. Peygamber’i yüceltmekte, onun manevi üstünlüğünü ve mucizelerini etkileyici bir biçimde tasvir etmektedir. Şair, kasidenin son bölümlerinde ise doğrudan Hz. Peygamber’e yönelerek kendi dileklerini, umutlarını ve manevi beklentilerini içten bir şekilde ifade etmektedir.

Ya Hebibullah! Ya hayrül-beşer! Müştaginem,
Eyle kim, lebteşneler yanıb diler hemvare su.
Sensen ol behri-keramet kim, şebi-meracde
Şebnemi-feyzin yetirmiş sabitü seyyare su...
Bimi-duzex nari-ğem salmış dili-suzanime,
Var ümidim ebri-ehsanın sepe ol nare su.
Habi-gafletde olan bidar olanda ruzi-heşr
Eşki-hesretden dolanda dideyi-bidare su.
Umduğum oldur ki, mehrum olmayam didarden,
Çeşmeyi-veslin vere, bu teşneyi-didare su. (Fuzûlî, 1961:45)

Bu parçalarda şairin Hz. Peygamber’e duyduğu sonsuz sevginin, özlemin ve bağlılığın güçlü bir ifadesiyle karşılaşmaktayız. Şair, Allah’ın sevgilisi ve insanlığın en hayırlısı olarak nitelendirdiği Hz. Peygamber’e seslenerek, susuzluktan dudakları kavrulan bir kimsenin suya duyduğu ihtiyaç gibi kendisinin de ona derin bir iştiyak beslediğini dile getirmektedir. Ona göre Hz. Peygamber, Mi‘rac gecesinde feyz ve bereketinin esintileriyle sabit ve seyyar gök cisimlerine, yani yıldızlara ve gezegenlere hayat veren bir rahmet kaynağıdır. Fuzûlî, cehennem korkusunun yanan gönlünü daha da ateşlendirdiğini belirtirken, Hz. Peygamber’in

ihsan ve merhamet yağmurunun bu ateşi söndüreceğine dair ümidini de ifade etmektedir. Kıyamet gününde insanların gaflet uykusundan uyanıp gözlerinin hasret yaşlarıyla dolacağı anda, en büyük arzusunun Hz. Peygamber'i görmekten mahrum kalmamak olduğunu söylemektedir. Şair, manevi susuzluk içinde bulunan bir âşığın, onun vuslat çeşmesinden kana kana içmeyi umut ettiğini vurgulamaktadır. Günümüz Türkçesine nesir hâlinde aktardığımız bu bölümde, Fuzûlî'nin imanının, sevgisinin ve samimi bağlılığının bütün açıklığıyla ortaya konulduğu görülmektedir. Büyük şair, gönlündeki ateşi, coşkuyu, inancı, sevgiyi ve umudu ifade edebilmek için son derece etkili mecazlar, istiareler, özgün söyleyiş biçimleri ve zengin edebî sanatlar kullanmaktadır. Fuzûlî, yalnızca Hz. Peygamber'e duyduğu derin sevgi ve inançla değil, aynı zamanda bu duyguları son derece güçlü ve estetik bir biçimde ifade edebilme başarısıyla da okuyucuyu hayran bırakmakta, düşündürmekte ve etkilemektedir.

"Hançer" kasidesinin yapısı

Fuzûlî'nin kasideleri arasında, Hz. Muhammed'in na'tına, yani övgüsüne adanmış eserlerden biri de "Hançer" redifli kasidesidir. Büyük şairin her eserinde sanat kudreti ve şairlik mahareti farklı bir yönüyle dikkat çekmektedir. Bu şiirde de "hançer" kelimesi redif olarak kullanılmış; böylece zengin duygu ve imgeler dünyası meydana getirilmiştir. Kaside toplam 31 beyitten oluşmaktadır. Fuzûlî'nin sanatkârlığı, tabiatta bulunan birçok unsurun hançere benzetilmesine rağmen şiirin anlam bütünlüğünün ve düşünce akışının zarar görmemesinde açıkça görülmektedir. Eserin ilk on beş beyti giriş bölümü niteliğindedir. Hz. Peygamber'in övgüsüne ise bu bölümden sonra geçilmektedir. Giriş kısmında âşıkane muhteva ön planda olmakla birlikte, tabiat tasvirleri de önemli bir yer tutmaktadır. Üstelik bu iki unsur şiirde paralel bir şekilde işlenmektedir. İlk beyitte hançerin mahiyetine yönelik göndermeler daha belirgin bir biçimde ortaya çıkmakta ve bu göndermeler doğrudan şairin kendi şahsiyeti ve iç dünyasıyla ilişkilendirilmektedir.

> Çeker birehmler yanında her saet zeban hançer,
> Günahım sabit eyler, ölmeyim hatirnişan hançer.(Fuzûlî, 2005:218)

Başka bir ifadeyle şair, hançerin zalim ve merhametsiz kimselerin elinde daima konuşmaya hazır olduğunu, kesmek, yaralamak ve öldürmek amacı taşıyan bir araç hâline geldiğini belirtmektedir. Bu tür insanların elindeki hançer, her an harekete geçebilecek, korku uyandıran ve tehlike saçan bir unsur olarak tasvir edilmektedir. Hançerin "dil açması" ise mecazî anlamda öldürme, kesme ve yok etme eylemlerini ifade etmektedir. Beytin ikinci mısrasında şair, hançere atfedilen bu özelliği kendi durumuyla ilişkilendirmektedir. Merhametsizlerin elinde sürekli konuşan hançer, âdeta onun suçlu olduğunu ileri sürmekte ve ölümünü istemektedir. Böylece âşığın suçlu kabul edilmesi ve ölümü hak ettiği yönünde bir hüküm verildiği düşüncesi ortaya çıkmaktadır. İkinci ve üçüncü beyitlerde ise bu zalim ve merhametsiz varlığın kim olduğu daha belirgin hâle gelmektedir.

> Zülali-vesline lebteşneyem bir türki-bedhuyin
> Kim, katreyi-ab istesem, dartar revan hançer.
> Verir pervane öz canın sene çün ihtiyar ile,
> Ne hacet şöleden, ey şem, çekmek her zaman hançer.(Fuzûlî, 2005:218)

Şair, âşığın sert mizaçlı ve acımasız bir Türk güzeline kavuşma arzusuyla yanıp tutuştuğunu, onun vuslatına erişmek için büyük bir özlem duyduğunu ifade etmektedir. Ancak âşık, bu sert tabiatlı sevgiliden bir damla su istediğinde bile sevgili öfkelenmekte ve hemen hançerine davranmaktadır. Burada "vuslatın zülâli" ile "bir damla su" ifadeleri birbirini tamamlayan imgeler olarak kullanılmış; böylece kavuşma arzusunun yoğunluğu daha etkili bir şekilde dile getirilmiştir. Şiirdeki anlam örgüsü ve mantıksal bütünlük de bu benzetmeler aracılığıyla güçlendirilmektedir. İkinci beyit, belirli ölçüde bir serzeniş ve şikâyet havası taşımaktadır. Şair, sevgilinin sert ve acımasız tavrına karşı duyduğu rahatsızlığı dile getirmektedir. Bu bağlamda âşık kendisini pervaneye, sevgilisini ise ışığıyla etrafını aydınlatan bir muma benzetmektedir. Aynı zamanda mumun alev dili hançerle ilişkilendirilmekte ve bu mecazlar üzerinden anlam derinleştirilmektedir. Şaire göre, pervane zaten kendi isteğiyle canını mumun uğruna feda etmeye hazırdır; bu durumda sevgilinin sürekli olarak alevden bir hançer çekip ona yöneltmesine gerek yoktur. Böylece âşık, sevgilinin sertliğini ve hançer çekmesini sembolik bir dille eleştirmekte ve reddetmektedir. Kasidenin dördüncü beyitinde âşık yeniden kendisiyle, kendi gönlüyle konuşmaktadır. Şikâyet ve hoşnutsuzluktan bir sonuç çıkmayacağını düşünmekte, bu nedenle kendisini uyanık olmaya ve akılla hareket etmeye çağırmaktadır.

Hazer kıl, gezme çok pervasız, ey bülbül ki, katlinçün
Tikenden dameni altında kılmış gül nihan hançer. .(Fuzûlî, 2005:218)

Burada gül, diken, bülbül ve hançer kavramları bir araya gelerek âşık ile sevgili arasındaki ilişkinin yeni bir yönünü ortaya koymaktadır. Gül, dikenli bir gül ağacında ya da gül fidanında yetişir. Gül toplamak isteyen kişinin eline bazen diken batabilir; üstelik bu diken çoğu zaman görünmez, yapraklar arasında kolayca fark edilmez. Şair, bu tabiat olayını insan ilişkilerine taşımaktadır. Sert mizaçlı Türk güzelinin eteği altında bir hançerin gizlendiğini ifade eden şair, bülbüle benzetilen ve gülün vuslatına erişmek isteyen âşığın, gülün eteği altında saklanan bu diken-hançere karşı dikkatli olması gerektiğini hatırlatmaktadır. Böylece önceki şikâyet ve itirazlar geri planda kalmakta, bülbül tabiatlı âşığa tedbirli davranması öğütlenmektedir. Sevgilinin âşığa hançer çekmesi, gül, diken ve bülbül benzetmeleri aracılığıyla bir bakıma haklı gösterilmektedir. Şaire göre, tabiatta gül, bülbül ve diken arasında böyle bir ilişki mevcutsa, insanlar arasındaki ilişkilerde de benzer bir durumun görülmesi doğal karşılanmalıdır. Kasidenin beşinci ve altıncı beyitlerinde kirpik, gamze, kaş ve göz gibi unsurlar hançer imgesiyle farklı biçimlerde bir araya gelerek şiirdeki düşüncelere yeni anlam katmanları kazandırmakta ve eserin ifade zenginliğini artırmaktadır.

Müjen kanım töküb, gamzen alır canım, eceb sanma,
İşidir töke kan ok, adetidir alsa can hançer.
Kaşınla gözlerindir her taraf, ya bir niza üzre
Çekibdir bir-birine iki serhoş türkman hançer. .(Fuzûlî, 2005:218)

Şair, sevgilinin kirpiklerinin âşığın kanını döktüğünü, gamzesinin ise onun canını aldığını ifade etmektedir. Ona göre bunda şaşılacak bir durum yoktur. Çünkü kan dökmek okun tabiatında ve görevinde olduğu gibi, can almak da hançerin alışılmış özelliğidir. Burada kirpiklerin oka, gamzenin ise hançere benzetilmesi büyük bir ustalıkla gerçekleştirilmiştir. Ayrıca bu beyitte **mürâât-ı nazîr** sanatının dikkat çekici bir örneği oluşturulmuştur. İlk

mısrada kirpiklerin kan dökmesinden ve gamzenin can almasından söz edilirken, ikinci mısrada bu unsurların sırasıyla ok ve hançere benzetilmesi anlam bütünlüğünü güçlendirmektedir. Sonraki beyitte ise sevgilinin kaşları ile kirpiklerinin bir mesele üzerinde birbirleriyle çekiştikleri tasvir edilmekte; onların bu hâli, birbirine hançer çeken iki sarhoş Türkmen'e benzetilmektedir. Böylece şiirde oldukça canlı ve etkileyici bir tablo meydana getirilmektedir.

Hayali- gamzen ile bes ki, rahet getdi cismimden,
Sanasan pehluyi-çakimdedir her üstühan hançer. .(Fuzûlî, 2005:218)

Şair bu beyitte daha çok âşığın ruhunu kuşatan huzursuzluğu yansıtmaktadır. Sevgilinin hayali, âşığın bedeninden rahatlığı ve sükûneti alıp götürmüştür. Bu huzursuzluk öyle bir dereceye ulaşmıştır ki, âşığın parçalanmış bedenindeki her kemik bir hançere dönüşmüştür. Âşığın iç sıkıntısını ve ıstırabını göstermek bakımından bu benzetme hem etkileyici hem de beklenmedik bir nitelik taşımaktadır. Huzursuzluk öylesine artmıştır ki, âşığın kendi kemikleri bile bedenine saplanmış hançerleri andırmaktadır. Bu benzetmenin temelinde ise sevgilinin gamzesi yer almaktadır. Gamzenin hançere benzetilmesi klasik şiirde yaygın ve bilinen bir teşbih olmakla birlikte, bunun âşığın bedenindeki kemiklerle ilişkilendirilmesi hem teknik hem de psikolojik açıdan başarılı bir şekilde temellendirilmiş ve doğal bir görünüm kazanmıştır. Şairin bu mübalağalı teşbihleri, alışılmış benzetmelerin sınırlarını aşmaktadır. Sonraki beyitte ise gamzeyle ilgili benzetmeler daha karmaşık bir yapı kazanmaktadır. Görünüşte yerden çıkan yeşil otlar hançere benzetilmekte; ancak bu teşbih öylesine ustalıkla kurulmaktadır ki, âşığın psikolojik durumunun son derece doğal bir ifadesi olarak algılanmaktadır.

İletsem hançerin şövqini kabre, her bahar olğac,
Olur sebze yerine haki-kabrimden eyan hançer. .(Fuzûlî, 2005:219)

Öncelikle bu beyiti nesir hâlinde daha sade bir biçimde ifade edelim. Eğer senin hançerine, yani gamzelerine duyduğum özlem ve isteği mezara kadar taşırsam, her bahar geldiğinde mezarımın toprağından yeşil otlar yerine hançerler yeşerir. Görüldüğü gibi, gamzeye duyulan özlem toprağın içinden hançerlerin bitmesine sebep olmaktadır. Hançere benzetilen bu gamzeye duyulan arzu o kadar güçlüdür ki, ölüp mezara giren insanın kabrinin üzerindeki topraktan bile sevgilisinin gamzesini hatırlatan hançerler yükselmektedir. Böylece gamzelere duyulan özlem, âşığın mezarı üzerinde biten hançer biçimindeki otlara dönüşmektedir. Bu tür mübalağalı ifadeler, âşığın sevgisinin gücünü, büyüklüğünü ve ölümden sonra da devam eden ebedî niteliğini göstermektedir. Hançerin bele takılması bilinen bir gelenektir. Fuzûlî, bu durumu da âşıkane duyguların ifadesi için bir araca dönüştürmektedir. Şair, hançerin altın kemerle birlikte sevgilinin belini kuşattığını ve altının değeri sayesinde bu yakınlığa erişerek böylesine mutlu bir konuma ulaştığını ifade etmektedir. Başka bir beyitte ise şair şu uyarıda bulunmaktadır: Sevgilinin hayali âşığın gözünde bulunmaktadır. Bu nedenle göz bebeğinin kirpiklerini hareket ettirmemesi gerekir. Çünkü misafir kabul edip ona sofra kuran bir kimse, misafirine hançer çekmez. Burada da kirpikler yine hançere benzetilmektedir; ancak bu benzetme önceki örneklerden farklı bir biçimde ve yeni bir anlam çerçevesi içinde kullanılmaktadır.

Göz açıb busitana hatti-sebsiniz nazar kılsam,

Görünür gözlerime sebzeyi-her busitan hançer. .(Fuzûlî, 2005:219)

Bu beyitte âşığın sevgisinin gücü farklı bir biçimde yansıtılmakta ve ifade edilmektedir. Sevgilinin yüzündeki ince tüylerin oluşturduğu hattan ayrı kalan âşık için bağ ve bahçelerde yetişen yeşil otlar birer hançer gibi görünmektedir. Başka bir ifadeyle, sevgilisinden uzak düşen âşık için tabiatın güzellikleri haz ve sevinç kaynağı olmaktan ziyade acı ve ıstırap verici bir unsur hâline gelmektedir. Yeşil otlar âşığın gözüne adeta bir hançer gibi batmakta, böylece ayrılık hasreti özgün bir benzetmeyle dile getirilerek duyguların etkileyici bir şekilde ifade edilmesi sağlanmaktadır.

Dehanın yok demişler, söyle bu köftar kandandır,
Belin peyda deyil, de kanda dutmuşdur mekan hançer. .(Fuzûlî, 2005:219)

Bu beyit daha çok bilinen benzetmelerin yeni bir biçimde ifade edilmesi üzerine kurulmuştur. Sevgilinin ağzının olmaması ve belinin görünmemesi yönündeki benzetmeler birçok şair tarafından kullanılmıştır. Ancak Fuzûlî burada da yenilik yaratabilmektedir. Ağzın yoksa, o hâlde bu sözler nereden gelmektedir? Belin görünmüyorsa, o hâlde hançer nerede yer tutmuş, nereye bağlanmıştır? Başka bir beyitte ise şair, sevgilinin kirpikleri kadar kan dökücü bir unsurun akla gelmeyeceğini, böyle bir kan dökücülüğün aklın ve düşüncenin imkânlarına sığmadığını ifade etmektedir. Görünüşe göre bu ancak hançerin usta elinden çıkarken su yerine kan içmiş olması durumunda mümkün olabilir.

Kasidenin on beşinci beyti, giriş bölümünden na't kısmına geçiş işlevi görmektedir. Sanki hançer keskin bir dille konuşmaya başlayarak ahir zaman peygamberinin meddahı ve övgüde bulunanı olmak istediğini ifade etmektedir. Bu keskin dilli hançer, aslında şairin kendisidir. Şair, sanatını keskin ağızlı bir hançere benzeterek kendi sanatkârlık kudretini ortaya koymaktadır. Kılıç ağzı gibi keskin bir dille Peygamber'in meddahı olmak isteyen şair, bundan sonraki bölümde Hz. Muhammed'i övmek için çeşitli tasvirlerden yararlanmaktadır. Ayrıca bütün bu tasvirler hançer imgesiyle bağlantılı bir şekilde kaleme alınmaktadır.

Fuzûlî, Hz. Muhammed'in methine İslam tarihinin en önemli olayını hatırlatarak başlamaktadır. Bilindiği üzere, İran'ın Araplar tarafından fethedilmesi ve burada İslam dininin yayılması İslam tarihinin en önemli hadiselerinden biridir. Fuzûlî, önce bu olaya işaret eden etkileyici bir beyit sunmakta, ardından Hindistan'ın fethi hatırlatılmakta, daha sonra ise Bedir Savaşı ve Peygamber'in parmağıyla ayı ikiye bölmesi olayı anılmaktadır.

Şehenşahi ki, tiği-abdari zahir oldukta,
Elinden saldı Hüsrev nizevü Nûşirevân hançer. .(Fuzûlî, 2005:220)

Hz. Muhammed, öyle bir şahlar şahına benzetilmektedir ki, onun su gibi parlak kılıcı göründüğünde Hüsrev elindeki mızrağı, Nûşirevân ise hançerini yere düşürmektedir. Tarihî olarak Nûşirevân Hz. Muhammed'den önce yaşamış, Hüsrev ve İran ise Peygamber döneminde mağlup olmamıştır. Ancak İran'daki Sâsânî hanedanının bu iki ünlü hükümdarı, temsil ettikleri İran İmparatorluğu'nun Peygamber'in getirdiği din, inanç ve dünya görüşü karşısında yenilgiye uğraması nedeniyle anılmaktadır. Şair, İran İmparatorluğu'nun yenilgisini ve yıkılışını, Hüsrev'in mızrağını ve Nûşirevân'ın hançerini yere atması, yani mağlubiyetini kabul etmesi şeklinde ifade etmiştir. Başka bir deyişle Fuzûlî, Hz. Muhammed'i Hüsrev ve Nûşirevân gibi şahlar şahını mağlup eden, onların elinden mızrak ve hançeri yere

düşüren bir kudret sahibi olarak övmeye başlamaktadır. Daha sonra İslam bayrağı göründüğünde Hindistan şahının hançerini kara toprağa attığı ve kendisini mağlup ilan ettiği hatırlatılmaktadır. Peygamber'in methini sürdüren şair, ardından Bedir Savaşı mucizesini tasvir etmektedir.

Şair, methiye geleneklerine bağlı kalarak, ayın her ay bir kez hilal şekline girerek hançere benzer bir görünüm kazanmasını dahi, gökyüzündeki hilalin Peygamber'in düşmanlarına karşı hançer çekmesi şeklinde değerlendirmektedir.

Eduyi-cahinin geti-heyatiçün çeker her ay
Ğilafi-laciverdiden hilali-asiman hançer. (Fuzûlî, 2005:220)

Başka bir ifadeyle, gökyüzündeki hilal biçimindeki ay, her ay mavi kılıfından, yani kınından çıkarak onun devletinin düşmanlarına karşı hançer çekmektedir. Aşağıdaki beyitlerde ise Peygamber'in methi, çeşitli olaylarla karşılaştırma yoluyla gerçekleştirilmektedir.

Seher feyzi ki, dün tek tire kılmazdı dili-safın,
Güneş tek kasdine çekseydi min namehriban hançer.
Sehi tebi ki, rühsare süpertek çin burakmazdı,
Eğer kasdine çekseydi kamü ehli-zaman hançer.
Olurdu dideyi-bedbine izhari- nübüvvetde
Onun gönderdiyi her nameyi-mövcizbeyan hançer. (Fuzûlî, 2005:220)

Bu beyitlerde Fuzûlî'nin Peygamber sevgisine, din sevgisine ve sanat sevgisine tanıklık etmekteyiz. Bunu göstermek için şairin, Peygamber'in mucizevî sözlerinin onun düşmanlarına karşı bir hançer olduğunu ifade ettiğini hatırlamak yeterlidir. O, öylesine geniş gönüllü bir kişidir ki, bütün zamanın insanları ona karşı hançer çekse bile yüzünde bir kırışıklık dahi meydana gelmez. Kendini korumak için yüzünün kırışıklıklarından kalkan yapmaya ihtiyaç duymaz. Savaşlarda onun zırhını yırtmak için ok ne kadar tecrübe kazanırsa kazansın, hançer ne kadar sınavdan geçerse geçsin, bundan bir sonuç elde edilemez. Fuzûlî, yüzünü Peygamber'e çevirerek şöyle der: Ey şah, senin dininin düzeni ve ilerlemesi için binlerce şahlar şahı kılıç, binlerce hüner sahibi ise hançer çekmiştir. Eğer bu din bütün insanlar için üstün ve gerekli olmasaydı, ne cesur bir kişi kılıç çekerdi ne de bir pehlivan hançer kullanırdı. Ancak durum öyle bir noktaya ulaşmıştır ki, senin düşmanlarının fitnesini ortadan kaldırmak için Allah'ın kelâmı da çok sayıda kılıç sallamış, sayısız hançer çekmiştir. Burada bazı harflerin yazılış biçimleri hançer ve kılıca benzetilmektedir. Şairin hançerle kurduğu karşılaştırmalar ve benzetmeler o kadar renkli ve beklenmediktir ki, Fuzûlî'nin şairlik hayal gücünün genişliği, zenginliği ve inceliği hayranlık uyandırmaktadır. Şair, hatta meleklerin kanatlarını bile hançere benzetebilmek için çeşitli yollar bulabilmektedir. Fuzûlî'ye göre, Hz. Muhammed'in dinine düşman olanlar onun şeriatine müdahale etmeye cesaret edemezler; çünkü devler, meleklerin kanatlarını gördüklerinde onları hançer sanırlar.

Kasidenin son beyitlerinde Fuzûlî, kendi şiirinin öneminden söz etmekte ve kıyamet gününde Peygamber'den kendisini korumasını istemektedir. Yine de imgeler ve düşünceler öylesine ustalıkla bir arada sunulmaktadır ki, Fuzûlî dehasının genişliği, zenginliği, inceliği ve sınırsızlığı okuyucuda hayranlık uyandırmaktadır.

Behemdillah ki, hala dideyi-bedhahe netinde
Fuzûlî nezminin her setridir bir cansitan hançer.

Zebani-hamesi isbati-ecazinde küffare
Gehi dilduz navek gösterir, geh hunfeşan hançer.
Şefiül-müznibina, mehşer eyyamı ki, duzehden
Çeker her lehze mücrim kasdine bir bieman hançer.
Budur ümmid kim, mehfuz olam hisni-penahinde
Ğılaf içre neçük kim, saklanır, görmez ziyan hançer. (Fuzûlî, 2005:221)

Fuzûlî, Peygamber'in na'tında yazdığı bu şiirin her mısraının kötü niyetlilerin gözüne can alan bir hançer olduğunu düşünmektedir. Ona göre, kaleminin dili senin mucizeni ispat etmede kâfirlere karşı kimi zaman gönül parçalayan bir peykan, kimi zaman ise kan dökücü bir hançerdir. Ey günahkârları bağışlayan, cehennemde mahşer günü günahkârlara karşı her acımasız hançer çekildiğinde ümidim odur ki, senin himayenin surları içinde, hançerin kınında korunup saklanması gibi korunayım ve hiçbir eziyet görmeyeyim. Bu son mısralardan da görüldüğü gibi, Fuzûlî'nin "Hançer" kasidesi**,** onun yüksek sanatkârlıkla kaleme alınmış şiirlerinden biridir ve günümüzde de Fuzûlî ruhunun en samimi ifadelerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Fuzûlî'nin kasideler divanını yayına hazırlayan ve ona ön söz yazan akademisyen Hâmit Araslı, şairin dinî konularda eserler meydana getirmesinin nedenini açıklayarak şu değerlendirmede bulunmaktadır: "Fuzûlî'nin Farsça ve Arapça yazılmış kasidelerinin önemli bir kısmı dinî içeriklidir. Bu tür kasidelerin şair tarafından yazılması, muhtemelen onun Kerbelâ ve Necef gibi ünlü şehirlerde bulunan dinî merkezlerde görev yapmasıyla ilgilidir. Hayata ve olaylara son derece uyanık bir gözle bakan hümanist sanatkârın dinî propagandaya yönelmesi, şairin çevresi, yaşamı ve günlük hayatıyla bağlantılıdır. Ancak dinî ve hurafeye dayalı düşünceleri yayan bu menkıbelerde bile şair, yaşadığı dönemin son derece önemli meselelerinden, özellikle de kendi şahsî durumundan söz etme imkânı bulmuştur." (Araslı,1961:15).

Sonuç

Kasidelerin tahlili aşağıdaki şekilde özetlenebilir:

"Su" kasidesi	**"Hançer" kasidesi**
İlk on beş beyitte suyu tasvir eden şair, bundan sonra Hz. Peygamber'i övmekte; ona duyduğu sevgiyi, inancını ve ümidini dile getirmektedir. "Su" sözcüğü redif olarak kullanılmıştır.	İlk 15 beyit, kasidenin giriş bölümünü oluşturmaktadır. Giriş bölümünde âşıkâne muhtevalar ön planda olsa da, tabiat tasvirleri de önemli bir yer tutmaktadır. "Hançer" sözcüğü redif olarak kullanılmıştır. İlk beyitte hançerin mahiyetine yapılan gönderme daha belirgin bir şekilde görülmekte ve bu gönderme şairin kendisiyle ilişkilendirilmektedir.
Şiir aşağıdaki beyitle başlamaktadır: "Saçma, ey göz, eşkden gönlümdeki odlara su, Kim, bu deklü tutuşan odlara kılmaz çare su." Kaside, redifine göre adlandırılmıştır.	Çeker birehmiler yanında her saat zeban hançer, Günahım sabit eyler, ölmeyim xatirisan hançer.

Kaynakça

Araslı H. Fuzûlînin kasideleri, - IV cilt, Bakü, 1961
Fuzûlî Muhammed,Eserleri, IV cilt, Bakü, 1961
Fuzûlî Muhammed,Eserleri, II cilt, Bakü, 1958
Fuzûlî Muhammed,Eserleri, I cilt, Bakü, 2005
Seferli A. Yusifli X. Azerbaycan edebiyyatı tarihi, Bakü,2008

Kazak kültüründe geçiş törenleri: Düğün toylar

*Akku Tazhadinova**

*Mehmet Özdemir***

Giriş

Aile kurumu için önemli bir aşama olan düğün ritüelleri, bireylerin yaşamlarında önemli bir aşamadır. Literatürde insan hayatı için "geçiş dönemi" (van Gennep, 2022) tabiriyle incelenen aşamalardan biri olan düğün (evlenme), birçok açık ve kapalı fonksiyona sahiptir. Düğün bireylerin coğrafya, inanç, ekonomi, kültür, toplum ve insan gibi etkenlere bağlı olarak belli bir olgunluğa ve yaşa eriştikten sonra kendilerinden beklenen bir geçiş sürecidir. Hayat serüveninde yeni bir aşamaya geçmek isteyen bireyler, kendi kişisel talepleri yanında, aile, inanç, ekonomi, kültür ve sosyal normlar gibi birtakım beklentilere uygun davranarak evlilik sürecini başlatırlar. Bu noktada eş seçimi gelenekte olduğu şekliyle çoğu zaman erkeğin gördüğü, beğendiği ve sevdiği kızı alması yoluyla gerçekleşmektedir (Boratav, 1994). Evlilik toplumsal bir beklenti olduğundan eş seçimi sürecinde aileler, akrabalar ve komşular etkin bir şekilde yardımcı olurlar. Daha çok geleneksel metot olarak bilinen bu süreçlerde eş adayları önerme, gösterme, karşılaştırma, tanışma, tanıştırma şeklinde birbirlerini bulurlar. Günümüzde internet ortamında kurulan sosyal medya arkadaşlıkları da evlilik yolunda önemli bir aşamadır.

Düğünler, Türk toplumsal yapısının tarihsel sürekliliğini ve kültürel kodlarını anlamada anahtar bir role sahiptir. Türk kültür coğrafyasında düğünler, yalnızca kadın ve erkek, iki bireyin birleşmesini kutlayan organizasyonlar değildir. Düğünler yoluyla kurulan aileler, akrabalık ağları ve komşuluk ilişkileri arasında toplumsal uzlaşının, barışın, dayanışmanın ve kolektif kimliğin yeniden üretildiği çok boyutlu kurumlardır. Bireyler, evlilik yoluyla yeni statüler kazanır ve daha geniş anlamda toplumsal hayata katılımı sağlar (Özdemir, 2025). Bu bakımdan Türk halk bilimi literatüründe düğünler, toplumsal kabulün üst düzeyde ilan edildiği, ritüelistik ve bir dizi kurallara bağlı geçiş dönemleri olarak ele alınır (Örnek, 2000; Boratav, 1994; Öğüt-Eker, 1999).

Türk toplumunda geçmişten bugüne düğün ritüelleri, belirli bir aşamalılık ve ritüel bütünlüğü içinde icra edilir. Boratav (1994) düğün sürecini, düğün öncesi, düğün ve düğün sonrası şeklinde üç ana başlıkta ele almaktadır. Bu incelemede süreç görücülükten dünürlüğe ele alınmıştır. Tezcan (2000), Türk düğünlerini kız istemeden başlayıp çeyiz götürme, kına gecesi, nikâh, gelin alma ve düğün sonrasındaki pratikleri kapsayan dinamik bir süreç olarak tanımlar. Bu süreçlerin her biri, toplumsal cinsiyet rollerinin, inancın, statülerin ve aileler arası ekonomik dengelerin simgesel olarak müzakere edildiği alanlardır. Özellikle kına gecesi ve

* Lisans Mezunu, Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, tazhadinova.akku@gmail.com

** Doç. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mehmet_ozdemir@outlook.com.tr, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9046-4735

gelin alma gibi ritüeller, bireyin bir statüden diğerine geçişindeki duygusal ve sosyolojik eşikleri temsil etmesi bakımından önemlidir. Düğünler, taşıdıkları bu ritüelistik ögelerle toplumsal belleğin ve kültürel mirasın kuşaktan kuşağa aktarılmasında birincil bir işlev görür (Örnek, 2000).

Düğün bireylerin toplumsallaşması yolunda atılan önemli bir adımdır. Bu süreç ailelerin, akrabaların, arkadaşların ve komşuların desteğiyle noktalanmaktadır. Bireyler evlendikten sonra ortak yaşama kültürünü kazanmakta, birbirlerine sevgi ve saygı ile yaklaşmakta, sorunlara beraber çözüm aramakta, karar alırken ve uygularken birbirlerine danışmaktadır.

Düğünler işlem süreçleri bakımından bir bütün olarak folklorun canlı bir şekilde yaratıldığı, yaşatıldığı ve genç kuşaklara aktarıldığı ortamlardır. Birçok gelenek düğünler yoluyla sürdürülmektedir. Düğünler, ağırlama, uğurlama vb. misafirlik pratikleri yanında, mutfak kültürü, giyim kuşam, el sanatları, halk inanışları, halk müziği, halk dansları ve hediyeleşme gibi folklorik süreçleri içermektedir.

Bu bildiride Kazak kültüründe önemli bir olgu olan düğün toyları incelenmiştir. Kazak Türklerinde düğün toyları, kültürel örüntüler bakımından oldukça zengindir. Geleneksel Türk toy kültüründen izler taşıyan düğün toyları, aileler ve evlenecek çiftler tarafından sergilenen davranış örüntüleri bakımından zengin veriler sunmaktadır. Düğün toylarında birçok geleneğin yaşatıldığı bilinmektedir. Kazak Türklerinin düğün toylarında görücülük olarak bilinen kız görme adetleri, kız isteme ritüelleri, dünürlük, verilen hediyeler, gelin çıkarma, otağ kurma ve çevresinde şekillenen âdetler, inanmalar, gelenek ve görenek ile söylenen türkülerle konargöçer yaşamdan önemli izler görülmektedir (Tauoğlu 2021).

Kazak Türkleri düğün toylarına çok önem vermektedir. Kazak Türkleri evliliklerini görüp beğenme, sevme; görücülük ve kız kaçırma yoluyla yapmaktadır (Şişman ve Muhtarhanova, 2018). Bu bakımdan Kazak Türklerinde düğün, yuva heyecanı ve soyun devamlılığı olarak görülmektedir (Karataş, 2021). Kazaklarda aileye ve soya verilen önem, geçmişten bugüne Türk devletlerinin vazgeçilmez bir olgu olmuştur. Bunun bir yansıması olarak Türk halk anlatılarında çocuk sahibi olmak masallardan, destanlarda ve hikâyelerde önemli bir motif olarak işlenmiştir. Dede Korkut Kitabı'nda yer alan "Dirse Han Oğlu Boğan Han Boyunda", Bayındır Han divanında ağırlanma düzeni çocuk türüne ve çocuk sahibi olup olmama durumuna göredir (Ergin, 2004). Bu bakımdan Türk soylu bir toplum olan Kazaklarda düğün toyları, Türk kültür ekolojisinden önemli izler taşımaktadır. Bu bildiride Kazak Türklerinde görücülükten düğün toyuna kadar geçen sürede sergilenen adetler, inanışlar, gelenek ve görenekler incelenmiştir.

Yöntem

Bu bildiride nitel araştırma yöntemlerinden içerik analizi kullanılmıştır. Nitel araştırmalarda oldukça sık tercih edilen içerik analizi, özellikle yazılı, sözlü ve görsel materyallerin sistematik biçimde incelenerek belli temalar ve kategorilerin ortaya çıkarılmasını amaçlayan analiz yöntemlerinden biridir. İçerik analizinde genelden özele doğru bir araştırma yolu takip edilmektedir (Özdemir, 2010).

Kolektif etkinliklerden biri olan düğünler, birçok davranış örüntüsü içermesi bakımından nitel araştırma yöntemleriyle incelenmeye daha uygun bir yapı sergilemektedir. Düğünler hakkında yapılacak akademik çalışmalar doğrudan saha verileriyle ya da önceden başkaları tarafından sahadan elde edilen ham verilerin işlenmesiyle yapılabilmektedir. Bu kapsamda bildiride Alican Tauoğlu'nun 2021 yılında Balausa Yayınevi tarafından yayımlanan "*Kazak Gelenekleri ve Görenekleri*" adlı Kazakça kitapta yer alan düğünlerle ilgili bölümler örneklem olarak ele alınmıştır. Adı geçen eserdeki veriler bu bildirinin yazarlarından olan ve ana dili Kazakça olan Akku Tazhadinova tarafından Latin Alfabesine aktarılmıştır. Aktarılan metin üzerinde yapılan çalışmalar neticesinde Kazak Türklerinde düğün toyları ile ilgili veriler derlenerek analiz edilmiştir.

Kazak kültüründe geçiş törenleri: Düğün toyları

Düğün toplumların kendine özgü kurallarla gerçekleştirdiği bireyleri toplumsallaştırma sürecidir. "Her toplumun kendine özgü nitelikleriyle, düğünlerde kullanılan adet ve uygulamalar, aslında, toplumdaki düzeni, paylaşmayı, beraber olmayı sağlayan son derece önemli kilit noktalarıdır" (Öğüt-Eker, 1999, ss. 35). Düğünler, insanların ortak karar ve eylemleriyle başlangıcından bitimine kadar belirli bir düzen çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Düğünlerde ailelerin olduğu kadar sürece dâhil olan herkesin ortaklaşa aldığı sorumluluklar süreci kolaylaştırmaktadır. Bu bakımdan düğün uygulamalarında yardımlaşma, gönüllülük esasına dayalı kolektif bir faaliyet şeklinde tanımlanabilir (Öğüt-Eker, 1999). Bu bildiride incelenen Kazak düğün gelenekleri de içerik bakımından oldukça renkli bir yapı sergilemektedir. Kazak kültüründe düğün süreci görücülük aşaması ile başlamaktadır.

Görücülük geleneği: Biz şanşar

Kazak Türklerinde düğün toyları görücülük ile başlamaktadır. Görücülük geleneği sembolik birtakım davranışlardan meydana gelmektedir. Kazak Türkleri bu görücülük geleneğine *Biz Şanşar* demektedir. Bu gelenek, Kazak toplumunda misafirperverliğin ne kadar önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Kazak kültüründe misafire yemek, konaklama ve ulaşım gibi hizmetler ücretsiz sunulmaktadır. Kazaklarda misafire gerekli saygıyı göstermeyen kişiler toplum tarafından ayıplanmıştır. Bu anlayış, misafirin kutsal kabul edildiği bir toplumsal yapıyı yansıtmaktadır. *Biz Şanşar* amacıyla gelen misafirler ise diğer misafirlerden farklı davranırlar. Genellikle yaşlı erkeklerden oluşan bu kişiler, sessiz bir şekilde eve gelir, öğle yemeğinden sonra ayrılmayıp geceyi evde geçirirler. Ev sahibi de bunu anlayarak misafirler için özel bir sofra hazırlar. Misafirler ayrıldıktan sonra ev halkı keçeyi, halıyı ve eşyaları kontrol ettiğinde, keçeye saplanmış bir 'biz' yani iğne ile kaybolmuş bir bileme taşı bulur. Bu durum sembolik bir mesaj taşır ve anlamı şudur: "Bizde evlilik çağına gelmiş bir genç var, eğer sizde de uygun biri varsa akrabalık kurmak isteriz" (Tauoğlu, 2021, s. 264). Bu nedenle Burada öne çıkan bileme taşı ve iğne, cinsiyet kültürü bağlamında kadın ve erkeğe gönderme yapmaktadır. *Biz Şanşar* geleneği, doğrudan söylenmeyen ancak semboller aracılığıyla başlatılan bir görücülük ve evlilik teklifini temsil etmektedir. Eğer bu teklif olumlu karşılanırsa, taraflar arasında resmi dünürlük süreci başlar ve kız isteme aşamasına geçilir.

Kız isteme âdet ve gelenekleri/ qız ayttıru: Atastıru, bel quda, beşik quda, karşı quda, süyek jangırtu, yedi ata ilkesi.

Kazak Türklerinde kız isteme kapsamında gerçekleştirilen âdet, gelenekler ve görenekler, kültür örüntüleri bakımından kapsamlı bir dünürlük sisteminin kurulmasında etkili olmuştur. Bu bakımdan Kazaklarda evlilik yaşına gelmiş oğul için uygun bir eş seçmek, anne ve babanın önemli sorumluluklarından biri olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle aileler, sosyal ve ekonomik açıdan kendilerine denk, saygın ailelerle akrabalık kurmaya özen göstermiştir. Aynı zamanda kalıtsal hastalık riski bulunan ailelerle evlilik yapmaktan kaçınılmıştır. Kız isteme süreci farklı şekillerde gerçekleşmektedir. Kazak Türklerinde eş seçiminde geleneksel pratiklerden olan beşik kertmesinden izler görülmektedir. Çocuklar henüz küçük yaşlardayken, hatta doğmadan önce bile aileler arasında evlilik konusunda anlaşmalar yapılmıştır. Kazaklar bu tür anlaşmaları *atastıru* olarak adlandırılmıştır (Tauoğlu, 2021).

Kazak Türkleri *Atastıru* dünürlük anlaşmalarını kendi içinde de ayırmışlardır. Bu kapsamda henüz doğmamış çocuklar için yapılan anlaşmaya *bel quda*, beşikteki çocuklar için yapılan anlaşmaya ise *beşik quda* denilmiştir. Ayrıca bazı aileler arasında berdel sistemi evlilikler de yapılmaktadır. Ailelerin karşılıklı olarak birbirlerine kız vererek akrabalık ilişkisi kurmasına *karşı quda* adı verilmiştir. Aynı aileler arasındaki akrabalık bağının yeniden kurulması ise *süyek jangırtu* olarak ifade edilmiştir. *Süyek jangırtu* akrabalık bağının tekrarlanması ve yenilenmesidir. Kazak toplumunda evlilikle ilgili en önemli kurallardan biri de *yedi ata ilkesi* olarak bilinmektedir. Bu kurala göre yedi kuşak geçmeden aynı soydan kişilerin evlenmesi uygun görülmemiştir (Tauoğlu, 2021). Yedi ata kuralı, akraba evliliğinin doğuracağı sorunlara dikkat çekmektedir. Bu bağlamda Kazak Türklerinin akraba evliliği konusunda hassas davrandıklarını göstermektedir.

Elçilik süreci ve hediyeleşme gelenekleri: Şege şapan, qarğıbau.

Kazak Türklerinde dünür olmaya ayrıca önem verilmektedir. Bu kapsamda aileler ve evlenecek gençler arasındaki ilişkilerin güçlü olmasına özen gösterilmektedir. Kazak Türklerinde gençler nişanlanmadan önce iki aile arasında elçilik süreci yürütülmektedir. Bu süreçte düğünün zamanı, yapılacak törenler ve evlilikle ilgili önemli konular konuşulur. Aynı zamanda iki aile arasında karşılıklı hediyeleşme geleneği de bulunmaktadır. Bu geleneklerden biri *Şege Şapan* olarak bilinmektedir (Tauoğlu, 2021).

Kız ve erkek tarafı evlilik konusunda anlaşmaya vardıktan sonra taraflar birbirlerine çeşitli hediyeler sunmaktadır. Erkek tarafının getirdiği hediyeye *qarğıbau* adı verilir. Bu sözcükte yer alan Qarğı kelimesi atın dizgini, bau kelimesi ise ip ya da kayış anlamına gelmektedir. Bu sembolik hediye kurulacak akrabalık bağına işaret etmektedir (Tauoğlu, 2021). Buna karşılık kızın babası, erkek tarafından gelen elçiye saygı göstergesi olarak geleneksel bir *şapan* yani kaftan giydirir. Bu uygulama da *Şege Şapan* olarak adlandırılır. *Qarğıbau* geleneğinde ise erkek tarafından gönderilen elçi, kızın ailesiyle başlık parası, düğün tarihi ve dünürlük süreci hakkında görüşmeler yapar. Elçinin kızın babasına sunduğu *qarğıbau*, yalnızca bir hediye değil, aynı zamanda iki aile arasında kurulacak akrabalığın sembolü olarak kabul edilir. Daha sonra damadın babası ve yakın akrabaları kız evine gelerek dünürlük görüşmelerini resmî hale getirirler.

Nişanlanma süreci: küpe takma, dua alma ve toy tarihi belirleme geleneği: Sırğa tağar, batalasu, bata ayaq.

Evlenmeden önce büyüklerin duasını almak amacıyla gerçekleştirilen önemli uygulamalardan biri de *Bata Ayaq* geleneğidir (Tauoğlu, 2021). Bu gelenek, dünürler arasında son kararın verildiği ve evlilik sürecinin resmiyet kazandığı aşama olarak kabul edilir. Bu aşamada damadın babası kızın köyüne giderek düğün tarihi, başlık parası ve yapılacak geleneksel törenler hakkında kız tarafıyla anlaşmaya varır. Bazı bölgelerde bu gelenek *sırğa tağar* ya da *batalasu* adıyla da bilinmektedir. *Bata Ayaq* geleneği iki şekilde uygulanmaktadır. Bunlardan ilki *kesimli bata* olarak adlandırır. Bu uygulamada düğünün tarihi ve yapılacak hazırlıklar kesin olarak belirlenir. İkincisi ise *kesimsiz bata* olarak adlandırılır (Tauoğlu, 2021). Bu durumda ise düğün tarihi ve diğer ayrıntılar daha sonra kararlaştırılır Ayrıca bu süreçte verilen hediyeler de toplumdaki sosyal statüyü göstermektedir. Hediyeler, *bes jaqsı, orta jaqsı* ve *ayaq jaqsı* olmak üzere üç gruba ayrılır. En değerli hediyeler *deve, at, altın ve gümüş* gibi kıymetli eşyalardan oluşurken; diğer hediyeler daha mütevazı fakat yine de değerli kabul edilen *at, sığır, koyun* gibi hayvanlardan oluşmaktadır (Tauoğlu, 2021).

Anadolu Türklerinde kız isteme sırasında nişan tarihi ve işleyişi belirlenirken, Kazak Türklerinde buna benzer şekilde *Sırğa Salu* geleneği uygulanmaktadır. Bu gelenekte kız isteme sırasında kıza küpe takılır ve bu durum nişanın kabul edildiğini simgeler. *Sırğa Salu*, kız uğurlama ve gelin getirme törenleri arasında önemli bir yere sahip olan geleneksel ritüellerden biridir. Bu törende damat tarafından gelen 4–5 kişilik bir grup, kız isteme yani *quda tüser* ritüelini gerçekleştirir ve kızın kulağına küpe takılır. Aynı zamanda kızın baba evinden ayrılacağı tarih de belirlenir. Bu süreçte damat tarafı, kız ailesine çeşitli hediyeler ve giysiler sunarken, kız tarafı da misafirleri kurban keserek ve ikramlarda bulunarak ağırlamaktadır. Belirlenen tarihte damat tarafı yeniden gelerek gelini baba evinden alıp götürür.

Görüldüğü gibi Kazak kültüründe evlilik ve dünürlük süreci farklı şekillerde gerçekleşebilmektedir. Bazı evlilikler gençlerin birbirlerini sevmesiyle, bazıları ailelerin anlaşmasıyla, bazıları ise gelen misafirler aracılığıyla başlayan dünürlük süreçleriyle ortaya çıkmaktadır. Bunlardan en dikkat çekici geleneklerden biri de 'kız görme' geleneğidir. Bu gelenek, günümüzdeki görücü usulüne benzemektedir. Kazak toplumunda özellikle saygın ailelerin oğulları, evlenecekleri kızı görmek ve tanımak amacıyla farklı köylere gitmektedir. Bir yerde, güzel, terbiyeli ve dikkat çekici kızların olduğu duyulduğunda gençler, o köylere giderek kızları araştırmaktadır. Bu durum toplum tarafından doğal karşılanmış, hatta *Kızı kim görmez, kımızı kim* içmez atasözüyle de desteklenmiştir (Tauoğlu, 2021).

Kız görmeye gelen gençler misafir olarak ağırlanmaktadır. Aynı zamanda kızlar da bu süreçte kendi düşüncelerini ifade edebilir, gelen gençleri değerlendirebilir. Taraflar arasında bazen *aytıs* adı verilen sözlü atışmalar yapılır, böylece gençler zekâlarını ve düşüncelerini karşılıklı olarak ortaya ifade etmektedir (Tauoğlu, 2021). Eğer taraflar birbirini uygun görürse, daha sonra resmî kız isteme yani dünürlük süreci başlatılmaktadır. Bu gelenek sadece Kazak kültürüne özgü değildir. Aynı ya da uzak coğrafyayı paylaşan farklı kültürlerde erkek tarafının kız araştırması çeşitli şekillerde görülmektedir. Örneğin Mongol adlı filmde Temuçin'in kendisine eş seçtiği sahneler yer almaktadır (URL-1, sn. 7:15-8:00). Bu durum, kız görme geleneğinin farklı Türk ve bozkır kültürlerinde bulunduğunu göstermektedir.

Dönür olma gelenekleri: Quda tüsü, bas quda, ağake, quda tartar, kiyit.

Kazak düğün geleneklerinin önemli aşamalarından biri olan resmi dünürlük sürecidir. Kıza küpe takılmasıyla birlikte gençler sembolik olarak nişanlanmış kabul edilir ve söz kesilmiş olur. Bundan sonra ise resmi dünürlük törenleri başlamaktadır. Kazak kültüründe bu süreç *Quda Tüsu* yani dünür olma geleneği olarak adlandırılır. Damadın babası, oğlu ve yakın akrabaları kız tarafına giderek dünürlük talebinde bulunur. Kız tarafı da akrabalarını ve yakın çevresini davet ederek misafirleri büyük bir saygıyla karşılamaktadır. Taraflar birbirlerine çeşitli hediyeler sunmakta ve böylece iki aile arasındaki akrabalık bağı resmiyet kazanmaktadır. Bu süreçte *bas quda* yani baş dünür oldukça önemli bir yere sahiptir. Yeni kurulan akrabalık ilişkisinde saygın bir kişi olarak kabul edilir ve gelin tarafından kendisine *ağeke* (ağabey) şeklinde hitap edilir (Tauoğlu, 2021).

Dünürlük sırasında gerçekleştirilen ilginç geleneklerden birine de *Quda Tartar* adı verilmektedir. Bu gelenek tamamen eğlence amacıyla yapılan oyunlardır. Köyün kadınları dünürlere çeşitli şakalar yapmakta ve onları bazen halıya sarıp sallandırmakta bazen de mizahi oyunlar düzenlemektedir. Dünürler bu durumdan rahatsız olmazlar, aksine ortamın neşelenmesini sağlarlar. Dünürler geri dönerken kız tarafından kendilerine çeşitli hediyeler verilmektedir. Bu hediyelere *Kiyit* adı verilmektedir. Özellikle damadın babasına daha değerli hediyeler sunulur. At, şapan ve çeşitli kıymetli eşyalar verilen bu hediyeler, iki aile arasındaki saygı ve dostluğun göstergesi olarak kabul edilmektedir (Tauoğlu, 2021).

Kız almada başlık parası: Qalın mal.

Birçok kültürde evlenecek kız için başlık parası uygulaması söz konusudur. Kazak Türklerinde de başlık parası verilmektedir. Kazak atalarının söylediği gibi, *Kız başlık parasız olmaz* (Tauoğlu, 2021). Günümüzde bu gelenek bazen yanlış anlaşılmakta ve yalnızca maddi bir mesele gibi değerlendirilmektedir. Oysa Kazak kültüründe ve bozkır hukukunda *Qalın Mal*, yani başlık parası, kızın değerini, aile emeğini ve iki aile arasında kurulacak karşılıklı sorumluluğu temsil eden önemli bir gelenektir. Bu nedenle başlık parası, atalarımızdan günümüze ulaşan kültürel bir miras olarak kabul edilmektedir (Tauoğlu, 2021).

Bu süreçte gerçekleştirilen en önemli geleneklerden biri *Toy Malı* olarak bilinmektedir. Gelini almak için gelen saygın dünürler, köye büyük bir tören havası içinde gelirler. Kazak kültüründe düğünden sonra başlayan karşılıklı ziyaretler ve hediyeleşme geleneği, ailelerin birbirlerini daha yakından tanımalarına olanak sağlamaktadır. Bu süreçte kıyafet, hayvan ve çeşitli değerli eşyaların hediye edilmesi yalnızca ekonomik bir alışveriş değil; aynı zamanda saygı, dayanışma ve akrabalık ilişkilerinin pekiştirilmesi anlamına gelmektedir. Özellikle atın değerli bir hediye olarak görülmesi, Kazak toplumunda hediyenin sembolik ve kültürel önemini göstermektedir (Çetindağ, 2007, s. 230).

Her dünür kendi ekonomik durumuna göre at, koyun veya farklı hediyeler getirilmektedir. Bunun yanında kumaşlar, şeker, çay, çeşitli yiyecekler ve değerli eşyalar da sunulmaktadır. Getirilen hayvanlar yalnızca hediye olarak değil, aynı zamanda büyüklerden dua almak amacıyla da kullanılmaktadır. Köyün aksakalları dua ettikten sonra bu hayvanlar kesilerek düğüne katılan misafirlere ikram edilmektedir. Kazak toplumunda damat tarafının itibarı ve cömertliği de büyük ölçüde *toy malı* geleneğini yerine getirme biçimine göre

değerlendirilmiştir. Hatta getirilen hayvanlar yetersiz veya bakımsız görülürse, gelinin yengeleri bunu açıkça dile getirebilirlerdi. Bu nedenle toy malı olarak getirilen hayvanların güçlü, sağlıklı ve gösterişli olmasına özellikle dikkat edilirdi (Tauoğlu, 2021).

Dünürlük sürecinin resmî olarak tamamlanmasının ardından ise *Qalın Mal*, yani başlık parası aşamasına geçilmektedir. Başlık parasının miktarı tarafların sosyal statüsüne ve ekonomik gücüne göre belirlenmektedir. Yoksul ailelerde bu miktar birkaç hayvanla sınırlı kalırken, zengin ve soylu ailelerde yüzlerce hatta bin ata kadar ulaşabilmektedir. Bu durum, evliliğin yalnızca iki bireyin birleşmesi değil, aynı zamanda iki aile arasında sosyal, ekonomik ve kültürel bir bağ kurulması anlamına geldiğini göstermesi bakımından önemlidir. Bazı kaynaklarda özellikle beyler ve varlıklı aileler arasında *bes jaqsı* adı verilen değerli hediyelerin de verildiği belirtilmektedir. Ayrıca *Qalın Mal* kendi içinde farklı kategorilere ayrılmıştır. Bunlar *kırk yedi, otuz yedi, yirmi yedi* gibi verilen başlık parasının miktarına ve tarafların anlaşmasına göre değişiklik göstermektedir. Bunun yanında damat tarafı yalnızca başlık parasıyla değil; *toy malı, süt hakkı, ilu ve öltiri* gibi çeşitli hediyelerle de yükümlü tutulmuştur. Özellikle *öltiri* geleneği oldukça sembolik bir anlam taşımaktadır. Bu törende getirilen hayvan kurban edilir ve taraflar, hem yaşayanların hem de ataların huzurunda birbirlerine söz vermiş sayılmaktadır. Böylece yapılacak evliliğin toplum tarafından kabul edildiği ilan edilmektedir. *Öltiri* töreninden sonra iki taraf artık birbirine resmî olarak *quda* yani dünür ve *qudağı* diye hitap etmeye başlar. Ardından erkek tarafı, üzerine *üki* (baykuş) tüyü takılmış bir at getirir. Burada önemli olan yalnızca at değil, atın üzerine takılan *üki*, yani baykuş tüyüdür. Bu tüy, kızın artık erkek tarafından nişanlandığını ve sözün resmiyet kazandığını sembolik olarak ifade etmektedir (Tauoğlu, 2021).

Kapı görme geleneği: Esik körü

Kazak kültüründe evlilik sürecindeki önemli geleneklerden biri de *Esik Körü*, yani kapı görme geleneğidir. Bu gelenek bazı bölgelerde *urın kelu* veya *qınamende* adıyla da bilinmektedir. Bu aşama, *öltiri* töreni yapılıp başlık parasının büyük kısmı ödendikten sonra başlamaktadır. Ardından damadın kız evini ziyaret etmesine izin verilmekte ve iki aile arasında karşılıklı ziyaretler devam etmektedir. Bu geleneğin en dikkat çekici yönlerinden biri, damadın çoğu zaman gelini önceden görmemesidir. Gelin adayı da utangaç davranarak kendisini gizlemektedir. Eğer yanlışlıkla görülürse *körimdik* adı verilen bir hediye verilmektedir (Tauoğlu, 2021). Bu hediyerler, Anadolu'da yüz görümlüğü adı altında geline verilen hediyelere benzemektedir. Damat kız evine gündüz gitmez, ziyaretler genellikle akşam yapılmaktadır. Bu durum damada, saygılı ve ölçülü davranmasını öğretmektedir. Bu aynı zamanda gençlerin görgü kurallarına alışmasını sağlayan önemli bir gelenek olarak kabul edilmektedir (Tauoğlu, 2021).

Baba evinden ayrılma, vedalaşma, kız uğurlama ve Qız tanısu, sınsu, qoştasu, qız uzatu, saukele.

Nişan yapıldıktan sonra artık kızın baba evinden ayrılma zamanı gelmiştir. Bu süreçte gerçekleştirilen önemli geleneklerden biri *Qız Tanısu*, yani gelinin akrabalarıyla vedalaşmasıdır. Gelin, yanında yengesiyle birlikte akrabalarını ziyaret etmekte ve onlarla vedalaşmaktadır. Bu ziyaretler sadece bir ayrılık değil, aynı zamanda aile bağlarını

güçlendiren önemli bir gelenektir. Akrabalar geline halı, kilim, keçe ve çeşitli ev eşyaları hediye ederek çeyizin hazırlanmasına katkı sağlamaktadır. Böylece gelinin yalnızca kendi ailesi tarafından değil, tüm akrabaları tarafından desteklendiği söylenebilir (Tauoğlu, 2021).

Ayrıca *Qapqa Salar* geleneği, gelinin baba evinden çıkışı sırasında damat tarafının getirdiği hediyelerle ilgilidir. Damat, düğün törenine uygun şekilde hazırlıklarını yaparak gelir ve gelin için verilen hediyelerle birlikte tören başlamaktadır. Bu aşamada baba, tüm dünürlere "kiyit" adı verilen hediyeler verir. Ancak damada verilen özel hediye *qapqa salar* olarak adlandırılır ve bu hediye genellikle kıymetli bir kıyafet, eyer takımı veya değerli bir hayvan olur. Bu, kayınbabanın saygısını ve cömertliğini gösterir (Tauoğlu, 2021).

Bu süreçte gerçekleştirilen en duygusal geleneklerden biri de *Sınsu* yani veda türküsüdür (Tauoğlu, 2021). Gelin, baba evinden ayrılmadan önce anne babasına, kardeşlerine ve yakınlarına duyduğu sevgiyi ve ayrılık hüznünü türkü şeklinde dile getirir. Bu türkülerde çocukluk günleri, aile sevgisi ve yeni hayata dair duygular anlatılır. Ardından *Qoştasu*, yani son veda gerçekleşir. Gelin, ailesi ve kardeşleriyle vedalaşmaktadır. Kazak kültüründe evlenen kızın bir yıl dolmadan baba evine dönememesi nedeniyle bu ayrılık oldukça duygusal kabul edilmektedir. Aynı zamanda gelinin arkadaşları ve yengeleri onu teselli eden türküler söylemektedir. Daha sonra *Qız Uzatu*, yani kız uğurlama töreni yapılmaktadır. Bu tören büyük bir düğün ve şenlik havasında geçmektedir. Kız tarafı hem mutluluk hem de ayrılık hüznünü bir arada yaşar. Dünürler akşam gelir, eğlenceler düzenlenir ve gelin sabah güneş doğarken evden uğurlanır. Uğurlama töreninin en önemli unsurlarından biri de *Saukele* giydirme geleneğidir. *Saukele*, Kazak kültüründeki en değerli gelin başlığıdır ve yalnızca bir kıyafet değil, aynı zamanda kültürün, sanatın ve kadın zarafetinin sembolü olarak kabul edilir. Altın, gümüş, inci ve değerli taşlarla süslenen *Saukele*, gelinin yeni hayatına geçişini temsil eder ve düğünün görkemini artırmaktadır (Tauoğlu, 2021).

Başörtüsü verme geleneği: Şarğı salu

Kazak Türklerinde düğüne ilişkin sergilenen uygulamalardan bir diğeri de *Şarğı Salu* geleneğidir. Buna göre evlenen kız, kendi başörtüsünü küçük kız kardeşine vermektedir. Bu davranış, 'artık sen de kendi mutluluğunu bul' anlamını taşımaktadır. Başörtüsünü alan kız kardeşe ise arkadaşları ve yengeleri iyi dileklerde bulunmakta ve ona mutlu ve güzel bir hayat temenni etmektedir (Tauoğlu, 2021).

Dünürler arası ilişkiler: Quyrıq-bauır

Quyrıq-bauır Kazak dünürlük geleneğinde önemli bir yere sahip olan sembolik bir yemektir. "*Quyrıq-bauır yedin mi, dünür oldum dedin mi?*" (Tauoğlu, 2021, ss. 283) atasözü de bu geleneğin resmiyetini ifade eder. İki aile dünür olduktan sonra, koyunun kuyruk yağı ve ciğerinden hazırlanan bu yemek ikram edilir. Yemeği getiren kişi "*Bağır gibi yakın, kuyruk yağı gibi tatlı olun*" (Tauoğlu, 2021, ss. 283) diyerek iyi dileklerde bulunur. Her iki taraf da bu yemekten tadarlar ve ilişkilerinin daha sağlam olması istenir. *Quyrıq-bauır* töreni aynı zamanda eğlenceli sözler, şiirler ve latifelerle geçer; bu yönüyle sadece bir yemek değil, kültürel bir kutlama niteliği taşır. Törende söylenen şiirlerden bir tanesi şöyledir:

"Dünür, dünür diyorsun ya,
Kuyruk-bağır yersin ya.

Kuyruk-bağır yemezsen,
Niçin dünür dersin ya!

Büyük dünür, baş dünür,
Küçük dünür, genç dünür.
Kuyruk-bağır getirdim,
Aç ağzını, dünür!

Büyük dünür ne kadar saygın,
Küçük dünür ne kadar ağırbaşlı.
Kuyruk-bağır ikram ederim,
Sakın parmağımı ısırma!

İşte büyük dünür burada,
İşte küçük dünür şurada.
Kuyruk-bağır ikram ettim,
Haydi, şimdi hediyelerinizi verin!" (Tauoğlu, 2021, ss. 284).

Düğün türküleri: Sınsu, au jar

Kazak düğün geleneklerinde türkülerin ve sözlü kültürün önemli bir yeri vardır. Gelinin baba evinden ayrılırken söylediği veda türküleri, ayrılık, özlem ve yeni hayata başlamanın duygularını yansıtmaktadır. Kazak düğün kültüründe ayrılık ve vedayı temsil eden müzikal ritüele *Sınsu* denilmektedir (Tauoğlu, 2021). Bu gelenekte gelin, doğup büyüdüğü aile ortamından ayrılışını, özlemini ve geleceğe dair duygularını ezgisel biçimde dile getirmektedir.

"Pazardan gelen kayış kuşağı,
Saçlarım henüz çözülmeden örülmüş gibi.
Gelip gidin beni ziyaret etmeye,
Beni özletmeyin ey akrabalarım" (Tauoğlu, 2021, ss. 290).

Sınsu yalnızca bireysel bir duygu aktarımı değil; aynı zamanda topluluğun ortak duygusal katılımını sağlayan kültürel bir anlatım biçimi olarak değerlendirilmektedir (Çetin, 2024).

"Gökyüzünde uçan keklik,
Kıble yönünden esen sert rüzgâr.
Yabancı bir yere gidiyorum,
Yaratılmışım çünkü kız olarak.

Babası iyi olan kul olmaz,
Annesi iyi olan cariye olmaz.
Sağ taraftaki yerimden ayrılıyorum,
Kız ne kadar nazlansa da oğul olmaz" (Tauoğlu, 2021, ss. 291).

Gelinin ardından köyün gençleri de karşılıklı olarak *Au Jar* türküleri söylemektedir. Bu türkülerde yeni kurulan aile için mutluluk, iyi dilek ve dostluk temennileri yer alır. Böylece düğünler, müzik ve şiirle zenginleşen önemli kültürel törenlere dönüşmektedir.

"Belime bağladığım şey zincir miydi, au jar-au,
Sıkıca bağlasam belimden çözülür müydü, au jar-au,
Baban gidip anneni alıp gelmeseydi, au jar-au,

Böyle bir sıkıntı başına gelir miydi, au jar-au!

Bindiğin atın boz renklidir, bike-au,
Senin eşin de genç bir delikanlıdır, bike-au.
Hıçkırıkların dinmez, bike-au,
Bir gün çocuğunu ninniyle büyütene kadar, bike-au!" (Tauoğlu, 2021, ss. 289).
Kazak kültüründe yer alan Au Jar türkülerine bir başka örnek de şu şekildedir:
"Bindiğim atım doru renklidir, üki-au,
Binene kadar yerinde huzursuzca durur, üki-au.
Genç kızın gönlü yatışmaz, üki-au,
Bir gün bebeğini ninniyle büyütene kadar, üki-au!

Gideceksin, gideceksin derdin ya, işte gidiyorum anne, ay-au,
Eyerlenmiş atına da bindim artık, anne, ay-au.
Perdeyi biraz arala, annem beni görsün, ay-au,
Gözyaşlarını bağrına akıtsın annem, ay-au" (Tauoğlu, 2021, ss. 290).

Gelin evinin hazırlanması: Otağ kurma

Kazak Türklerinde gelinin evinin (*Otağ*) hazırlanması önemli bir aşamadır. Kazak geleneğinde yeni ev (otağ) tüm köyün desteğiyle hazırlanmaktadır. Genellikle, evlenecek oğul ya da kızı evden uğurlayacak ebeveynler işe otağı hazırlamakla başlamaktadır. Geçmişte, evlenecek kızın çeyiziyle birlikte otağ da verilmektedir. *Otağ*, yeni kurulan ailenin mutluluk yuvası olarak kabul edildiği için, onu en güzel ve özenli şekilde hazırlamak büyük bir iştir. Otağ kurulurken *Şanıraq* (Çadırın merkez direği) kaldırılır, oldukça saygı gerektiren bir törendir. Genellikle çok çocuk sahibi, saygın bir kişi şanırağı kaldırır ve bu iş karşılığında hediye alır. Ev bereket için yağlanır ve sofralar kurularak dualar edilir. Bu gelenek, evliliğin yalnızca iki kişiyi değil, tüm toplumu ilgilendiren bir birliktelik olduğunu gösterir (Tauoğlu, 2021).

Kız göçü ya da gelin göçü: Qız köşi ya da kelinşek köşi

Kazak düğün geleneklerinde kızın baba evinden ayrılışı da ayrı bir törenle gerçekleşmektedir. Gelin getirilmesi Kazak kültüründe en büyük sevinç ve toplu eğlence olarak kabul edilmektedir. Gelin, yalnızca bireysel bir törenle değil, tüm köyün katıldığı büyük bir şenlik havasında köye getirilir. Bu süreçte herkes sevinir, eğlenir ve düğün adeta bir toplumsal kutlamaya dönüşür. Bu gelenek *Qız Köşi*, yani kız göçü olarak adlandırılır. Dünürlük törenleri tamamlandıktan sonra gelin; annesi, yengesi ve kardeşleriyle birlikte yola çıkar. Bu yolculukta *Şanıraq Devesi* ise gelini taşıyan özel devedir. Gelin ve yakınları bu deveyle yolculuk eder ve bu hayvana büyük saygı gösterilir. Gelenek gereği gelin, arkasına dönüp bakmaz. Dünürler önde ilerlerken, gelinin çeyizini taşıyan *Şanıraq Devesi* de konvoya eşlik eder. *Jasau,* gelin için hazırlanan çeyizdir ve onun yeni hayatının en önemli maddi ve kültürel hazırlığını temsil eder. Gençler ise şarkılar ve müzikler eşliğinde konvoyun arkasından giderler. Böylece oldukça görkemli bir düğün alayı oluşmaktadır. Bu yolculuk, kız köyünden belirli bir mesafeye kadar *qız köşi*, yani kız göçü olarak adlandırılır. Daha sonra ise *kelinşek köşi*, yani gelin göçü adını almaktadır. Yol üzerindeki gençler ve köy halkı konvoyu karşılayarak iyi dileklerde bulunur, dualar eder ve gelini yeni hayatına uğurlarlar (Tauoğlu, 2021).

Eşikten atlama: Bosağa attar

Kazaklarda gelin olacak kızın otağına geldiğinde sergilenen uygulamalardan biri de *Bosağa Attar* adını taşır. Bu uygulama eşik atlama olarak bilinmektedir. Bu aşamada damat büyük eve davet edilir, kayınpeder ve kayınvalide tarafından karşılanır ve damada saygı gösterilir. Damat kısa bir süre misafir edildikten sonra tekrar yerine döner. Damat için ayrıca hayvan kesilir ve ona *asıqlı but* (but kemiği) ile *tös* (göğüs eti) ikram edilir. *Asıqlı but*, gelecekte çocuk sahibi olma ve onların güçlü yetişmesi dileğini; *tös* ise aile içinde birlik, beraberlik ve huzuru simgeler. Böylece bu tören, sadece bir ikram değil, aynı zamanda sembolik anlamlar taşıyan bir gelenek olarak tamamlanır (Tauoğlu, 2021).

Kazaklarda geline yapılan eşik ritüeline benzer damada da yapılan bir ritüel bulunmaktadır. *Esik Aşar* adı verilen bu ritüel damadın kayınbaba evine yaptığı ilk resmi ziyaretidir. Damat burada şaka ve eğlencelerle karşılanır, aynı zamanda sabırlı ve saygılı davranması beklenir (Tauoğlu, 2021).

Nikâh kıyma: Neke qiyu

Kazak düğün geleneklerinde en önemli aşamalardan biri nikâh kıyma yani *Neke Qiyu* olarak adlandırılır. Bu aşama, evliliğin hem dinî hem de toplumsal olarak resmiyet kazandığını göstermektedir. Nikâh kıyılmadan önce birlikte olmak büyük bir günah olarak kabul edilir ve İslam anlayışına göre mahrem olmayan ilişki olarak değerlendirilir. Nikâh töreni molla tarafından kıyılır ve çok sayıda davetlinin ve şahidin huzurunda gerçekleştirilir. Bu kişiler, evliliğin gerçekleştiğine tanıklık ederler. Tören sırasında hazırlanan 'nikâh suyu' büyük bir kap içinde bulunur ve içine su, tuz, şeker ve yüzük konulur. Bu ürünlerin her birinin sembolik bir anlamı vardır: Su saflığı ve temizliği, tuz sadakati ve evlilikte sorumluluğu, şeker tatlı ve huzurlu bir hayatı, yüzük ise evliliğin kalıcı bağını temsil eder. Nikâh sırasında bu sudan içilmesi, evliliğin kabul edildiğini ve bereketli olması için yapılan bir ritüel olarak görülür (Tauoğlu, 2021). Nikâhın ardından gerçekleştirilen önemli geleneklerden biri de *Şatır Bayğazısı* adını taşımaktadır. Düğünden sonra gelin ve damat, dışarıda kurulan çadıra davet edilmektedir. Bu davet, onların artık kendi yuvalarını kurduklarını ve evlilik hayatına resmen adım attıklarını simgelemektedir. Aynı zamanda bu gelenek, çiftin artık birlikte açıkça yaşamaya başladığını ve toplum tarafından evli bir çift olarak kabul edildiğini de ifade etmektedir. Bu törende damat tarafındaki kadınlar tarafından *şatır bayğazısı* adı verilen hediyeler verilir. Bu hediyeleşme, yeni kurulan yuvanın bereketli olması ve çiftin mutlu bir hayat sürmesi için yapılan bir iyi dilek ve destek göstergesidir (Tauoğlu, 2021).

Gelinin yüzünün açılması, tanıştırma ve aileye katılma: Betaşar

Kazak düğün geleneklerinde önemli bir yere sahip olan *Betaşar*, yalnızca gelinin yüzünün açıldığı bir tören değil, aynı zamanda onun yeni aileye ve topluma kabul edilmesini sağlayan kültürel bir geçiş ritüelidir. Aslında "Betaşar, yeni gelin geldiğinde söylenecek türküdür" (Karataş, 2001, ss. 76). Ancak türkü zamanla gelinin tanıştırılması ritüeliyle birleşerek kalıplaşmış ve yapılan tören *Betaşar* adını almıştır. Kazaklarda *Betaşar* yapılmadan gelinin görülmesine izin verilmez. *Betaşar* sırasında söylenen sözler ve şiirsel anlatımlar aracılığıyla gelin; kayınvalide, kayınpeder ve akrabalarla tanıştırılır, yeni aile içerisindeki konumu ve sorumlulukları sembolik olarak aktarılır. Bu yönüyle *Betaşar,* sadece bir tanıtım töreni değil;

aynı zamanda öğüt, terbiye ve toplumsal değerlerin yeni nesle aktarılmasını sağlayan sözlü kültür ürünlerinden biri olarak değerlendirilmektedir (Tauoğlu, 2021).

Araştırmalara göre Kazak sözlü geleneğinde düğün türküleri; *toy bastar, jar-jar, sınsu ve betaşar* gibi farklı türlerden oluşmaktadır. Bu türler arasında betaşar, özellikle gelinin yeni yaşamına hazırlanması ve toplumun ortak değerleriyle bütünleşmesi açısından ayrı bir öneme sahiptir. Törende söylenen sözler aracılığıyla geline saygı, görgü, aile içi iletişim ve toplumsal sorumluluk gibi değerler aktarılır. *Betaşarın* bir diğer önemli özelliği ise bireysel bir olaydan çok toplumsal bir katılımı temsil etmesidir. Tören sırasında yalnızca gelin değil, düğüne katılan tüm topluluk bu kültürel sürecin bir parçası hâline gelir. Bu nedenle betaşar, Kazak halkının kültürel hafızasını koruyan, nesiller arası aktarımı sağlayan ve geleneksel aile yapısını güçlendiren önemli unsurlardan biri olarak kabul edilmektedir (Karataş, 2001).

Son olarak *Bie Qısırmas* geleneğinde gelinin gelişinin bereket getirdiğine inanılır. Beyaz kumaşın paylaştırılması, evin bolluk, bereket ve neslin devamı ile ilişkilendirilir. Bu nedenle gelinin gelişi, yalnızca bir evlilik değil, aynı zamanda yeni bir hayatın ve bereketin başlangıcı olarak kabul edilir (Tauoğlu, 2021).

Kazak halkının evlilik süreci; sadece iki kişinin birleşmesi değil, iki ailenin ve hatta toplumun katıldığı geniş kapsamlı, ritüellerle dolu bir kültürel yapıdır. Bu süreç boyunca her aşama kendine özgü geleneklerle anlam kazanır. Düğün öncesinde *Köpşik qıstırar*, damadın atına takılan küçük ama sembolik bir hediye geleneğidir. İlk karşılamada yapılan *Şaşu*, mutluluğun ve bereketin sembolü olarak etrafa saçılan ikramlarla kutlamayı ifade eder. Kıyafet asma ve *tabaldırıq attar* gibi uygulamalar ise misafirlerin karşılanmasındaki saygı ve misafirperverliği gösterir. Yemek ve paylaşım kültüründe *sıbağa asu*, misafirlere özel et paylarının verilmesini; mala dua söyletmek ise kesilen hayvan için dua edilmesini temsil eder. *Kız alar*, gelin alma sürecinde damada verilen özel bir yemek ikramıdır. *Qorjın sögu* ile hediyeler açılır ve paylaştırılır. Evlilik ve geçiş ritüellerinden *moyın tastau*, gelin evinin kurulmasıyla ilgili sembolik bir uygulamadır. *Bosağağa ilu,* damadın eşiğe şapka/kaftan asarak aileye bağlılığını göstermesidir. *Küyeuayaq*, damadın kaynanasını kendi evine götürmesi karşılığında verilen hediyedir. *Tüyemurındıq* ise gelin alayı yolculuğu sırasında yapılan hediye alma geleneğidir. Gençlerin tanışma ve nişan sürecinde *qız qaşar*, iki gencin birbirini görüp anlaşmasına imkân tanırken; *baldız kalını*, bazı özel durumlarda ortaya çıkan ekonomik ve sosyal bir uygulamayı ifade eder. Damat kıyafeti, damadın toplum içinde saygınlığını ve statüsünü gösterir. Ev kurma ve yeni hayatın başlangıcında *önir salu*, gelin için yapılan hediye ve destek geleneğidir. *İtayağına salu*, gelinin bereket ve uğurla ilişkilendirildiği sembolik bir uygulamadır (Tauoğlu, 2021).

Buraya kadar sıralanan bütün âdet, inanma, gelenek ve görenekler, Kazak Türklerinde düğüne verilen önemi göstermesi bakımından son derece önemlidir. Geçmişten bugüne Türk tarihi boyunca farklı coğrafyalarda çeşitli isimlerle devlet kuran Türk milletinde, devletin en küçük yapı birimi aile olmuştur. Bu bakımdan aileye verilen önem, devletin bekâsı için olmazsa olmazlardandır. Ailenin kurulması soyun güvence altına alınması olduğu kadar ülkenin nüfus planlaması açısından da oldukça önemlidir. Ailenin kurulmasında gösterilen özveri, zamanla çeşitli âdetlere, inanmalara, gelenek ve göreneklere dönüşmüştür.

Sonuç

Sonuç olarak, bu bildiride Alican Tauoğlu *Kazak Gelenek ve Görenekleri* adlı çalışmasından yola çıkarak ele aldığımız düğün toylarında sergilenen davranış örüntüleri birçok bakımdan birbiriyle bağlantılı ritüellerdir. Bu ritüellerde eş seçimi, çocuklardan beklenen davranışlar, ailelerin sorumlulukları, komşuluk ilişkileri, misafirperverlik, aileye verilen önem, toy öncesi uygulamalar, toy düzeni ve toy sonrası süreç olmak üzere oldukça zengin kültürel bellekle karşılaşılmaktadır. Bu geleneklerin her biri Kazak toplumunda evliliğin yalnızca bireysel bir olay değil, kültürel, sosyal ve manevi yönleri olan çok katmanlı bir süreç olduğunu göstermektedir. Kazak düğün toylarında kız bulma, isteme, nişan, evlenme gibi süreçlerde yer alan kalıp davranışlar incelendiğinde özellikle geleneksel Türk yaşantısı olan konargöçerlikten önemli yansımalar olduğu görülmüştür. Aileye ve soya verilen önem, eş seçimini belirlemiştir. Dünürlerin ve evlenecek çiftlerin birbirlerine sergiledikleri davranışlar, verilen hediyeler, komşuların dünürlere ve evlenecek çiftlere ilişkin uygulamaları uzun yıllardan beri sergilendiği ve oldukça sistemli olduğu görülmüştür. Düğünlerin sözlü kültür ürünleri (atasözleri, deyimler, türküler vd.), gelenek ve görenekler açısından da oldukça zengin bir folklor yaratım ortamı olduğu anlaşılmaktadır. Bu bildiri özelinde belli temalara ayrılarak incelediğimiz Kazak düğün toyları hiç şüphesiz başka özellikler de taşımaktadır. Ancak bu sınırlı çalışmadan hareketle bile görüleceği üzere Kazak düğün gelenekleri Türk kültür ekolojisinden izler taşıyan, oldukça zengin, anlamlı ve köklü bir kültürel mirasa sahiptir.

Kaynakça

Boratav, Pertev Naili. (1994). *100 soruda Türk folkloru*. Gerçek Yayınevi.

Çetin, Halil. (2024). Kazak Türklerinin düğün geleneği müzikleri ve ritüel örnekleri. *Folklor/Edebiyat*, 30(119), ss. 771–778.

Çetindağ, Gülda. (2007). Kazak Türklerinde evlenme geleneğine bağlı olarak gerçekleştirilen hediye alışverişi üzerine bir inceleme. *Millî Folklor*, 19(76), ss. 218–231.

Ergin, Muharrem. (2004). *Dede Korkut kitabı*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Karataş, Aynur. (2001). Kazak Türkleri'nin düğün türküsü: Betaşar. *Millî Folklor*, 13(49), ss. 76–77.

Öğüt-Eker, Gülin. (1999). Türk kültürü içinde Kıbrıs düğün geleneğinin değerlendirilmesi. *Türk Kültürü İncelemeleri Dergisi*. (1), ss. 35-46.

Örnek, Sedat Veyis. (2000). *Türk halkbilimi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Özdemir, Mehmet. (2025). Geleneksel Kültürün Yaratımı ve Aktarımında Aile Kurumunun İşlevleri. *Ombudsman Akademik*, Özel Sayı 3 (Aile), ss. 137-165.

Özdemir, Murat. (2010). Nitel veri analizi: Sosyal bilimlerden yöntembilim sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), ss. 323-343.

Şişman, Bekir & Muhtarhanova, Raushan. (2018). Gözlem ve yazılı kaynaklara göre Kazaklarda evlilik âdetleri. *Dede Korkut Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, 7(17), ss. 157–166.

Tauoğlu, Alican. (2021). *Kazak gelenek ve görenekleri*. Balausa yayınevi.

Tezcan, Mahmut. (2000). *Türk ailesi antropolojisi*. İmge Yayınları.

URL-1. Kız seçme ritüelinin bir canlandırması. *Mongol filmi*. https://www.youtube.com/watch?v=8fUJT8t3pas

Van Gennep, Arnold. (2022). *Geçiş ritleri*. (Oylum Bülbül Beşler, Çev.). Nora Kitap.

Karabağ onomastiğinde Hankendi birimi ve onun tarihsel-dilbilimsel analizi

Aliye Elekberova *

Giriş

Araştırmanın güncelliği

Onomastik birimler, özellikle de *yer adları* (toponimler) sadece birer coğrafi ad olmaktan öte, ait oldukları halkın bu topraklardaki yerleşim tarihini, köklü geçmişini, etnik-kültürel çevresini, aynı zamanda idari-siyasi tarihini ve dilsel evrimini yansıtan birer belgedir. Bir bölgedeki adlar değiştirilmediği sürece, orada hangi etnik unsurun yaşadığını, hangi dili konuştuğunu ve nasıl bir kültür inşa ettiğini kesin bir biçimde muhafaza eder. Başka bir deyişle, toponimler bir halkın tarihi hafızası ve coğrafi pasaportu olarak kabul edilir.

Bu bağlamda, Azerbaycan'ın ayrılmaz bir parçası olan Karabağ bölgesinin onomastik sisteminde önemli bir stratejik ve idari-siyasi ağırlığa sahip olan **Hankendi (Xankəndi)** toponiminin derinlemesine araştırılması, çağdaş beşeri bilimler zemininde özel bir güncellik arz etmektedir. Uzun yıllar boyunca Ermeni tarafının bölgedeki tarihi gerçekleri çarpıtma, yerel adları siyasi amaçlarla değiştirme ve Hankendi coğrafi adını çeşitli tahrifat girişimlerine maruz bırakma faaliyetleri, bu konuya temelden ve kapsamlı bir yaklaşımı zorunlu kılmıştır. Özellikle çatışma sonrası (post-conflict) dönemde, Karabağ'ın yerel adlarının uluslararası arenada doğru bir şekilde tanıtılması büyük bir stratejik öneme sahiptir. Ermeni tarafının "kadim Ermeni şehri" tezine karşı, Hankendi adının tamamen Türk kökenli unsurlardan şekillendiğini kanıtlamak bilimsel ve siyasi bir zorunluluktur. Asılsız iddialara ve yapay bir biçimde türetilen "Stepanakert" terimine karşı uluslararası ve yerel bilim dünyasında objektif bir cevabın verilmesi, ancak dilbilimsel kurallara ve tarihi belgelere dayanan bilimsel-eleştirel analizler sayesinde mümkündür. Hankendi adı; ne dilbilgisi yapısı, ne ses (fonetik) özellikleri, ne de sözlüksel-anlamsal (leksik-semantik) manası bakımından Ermeni dili ve kültürüyle hiçbir ilgisi olmayan, tamamen Azerbaycan Türkçesinin kendi iç kuralları temelinde ortaya çıkmış tarihi bir abidedir. Bu çalışma, söz konusu gerçekleri dilbiliminin titiz yöntemleriyle ortaya koyması bakımından büyük bir önem taşımaktadır.

Araştırmanın temel amacı

Bu araştırmanın temel amacı, Hankendi toponiminin leksik-semantik, yapısal-gramer ve tarihi-etimolojik özelliklerini kapsamlı bir şekilde inceleyerek, onun tamamen Azerbaycan Türk kökenli bir onomastik birim olduğunu reddedilemez kanıtlarla temellendirmek ve bilimsel-dilbilimsel yöntemlerle kanıtlamaktır. Bu amaca uygun olarak, söz konusu coğrafi adın yapısında yer alan "xan" (han) ve "kənd" (kent) bileşenlerinin tarihi evrim süreci ile dilin iç kuralları çerçevesinde şekillenen belirtisiz isim tamlaması (izafet) modeli sistemli bir analize

* Bakı Avrasiya Üniversitesinin doktora adayı xelilaliye3@gmail.com https://orcid.org/0009-0009-5867-1273

tabi tutulmaktadır. Aynı zamanda, 19. yüzyılın resmi arşiv belgeleri, nüfus ve mülk sayımları (kameral tasvirler) ile Karabağ Hanlığı tarihine ilişkin kronikler ışığında toponimin idari-siyasi kökeni araştırılarak, Ermeni tarafının etimolojik tahrifatları bilimsel zeminde ifşa edilmektedir. Sonuç olarak bu araştırma; Hankendi biriminin Karabağ onomastik ortamındaki yerini netleştirmenin yanı sıra, onun Azerbaycan halkının tarihi topraklarındaki köklü geçmişini belgeleyen hukuki ve kültürel bir pasaport olduğunu resmi dilbilim süzgecinden geçirerek ortaya koymaktadır. Hankendi adı, Karabağ Hanlığı'nın siyasi ve ekonomik tarihinin doğrudan tanığıdır. Bu adın yaşatılması, toponimin Ermeniler tarafından tahrif edilme girişimlerine karşı bilimsel-dilbilimsel bir cevap verilmesi ve bilimsel platformlarda savunulması; tarihi devletçilik hafızasının korunması ve bölgesel tarihin çarpıtılmasının önlenmesi açısından son derece zaruridir.

Yerleşim yerinin 18. yüzyılın sonlarında Karabağ hanları (penahali han, ibrahimhalil han) tarafından kurulması ve ilk başta hanın ailesi ile yakınları için istirahat ve yaşam yeri olarak kullanılması

Hankendi bölgesi, antik dönemlerden itibaren yoğun iskân faaliyetlerine sahne olmuş önemli yerleşim merkezlerinden biridir. Bölgede gün ışığına çıkarılan antik ve orta çağlara ait maddi kültür kalıntıları, anıtlar ve kurganlar bu tarihsel gerçekliği bilimsel açıdan kanıtlamaktadır. “The mound discovered in the present-day city of Khankendi dates back to the early 3rd millennium BC — the Early Bronze Age and the first phase of the Kura-Araxes culture (Guliyev, 2024, 23 p)”. Hankendi’nin bir yerleşim merkezi olarak şekillenmesi, doğrudan Karabağ Hanlığı’nın (1747–1822) kuruluşu, güçlenmesi ve bölgenin ekonomik-siyasi merkezine dönüşmesi süreciyle bağlantılıdır. Hanlığın kurucusu Penahali Han Cevanşir, stratejik güvenliği sağlamak amacıyla sırasıyla Bayat ve Şahbulak kalelerini, son olarak da 1752 yılında Şuşa Kalesi'ni (Penahabad) inşa ettirmiştir. Şuşa’nın başkent ilan edilmesinden sonra, hanlığın coğrafi yapısına uygun olarak dağ eteklerinde ve ova bölgelerinde yeni ekonomik ve yerleşim merkezlerinin kurulması ihtiyacı doğmuştur. Penahali Han’ın temelini attığı bu imar ve yerleşim politikası, halefi İbrahimhalil Han Cevanşir (1763–1806) tarafından başarıyla sürdürülmüştür. Nitekim 18. yüzyılın son çeyreğinde, Şuşa Kalesi’nden sadece birkaç kilometre uzaklıkta, Karabağ dağ sırasının doğu eteklerinde, Karkarçay’ın kenarındaki elverişli coğrafi konumda yeni bir yerleşim yeri –sonradan resmen **"Hankendi" (Xankəndi)** olarak adlandırılacak olan birim– oluşturulmuştur. “Bünövrəsini Pənahəli xanın atdığı bu kəndi onun oğlu Mehdiqulu xan saldırdığına görə yaşayış yerinin adı 1923-cü ilə qədər “Xankəndi” adlandırılmışdır (Azərbaycan toponimlərinin ensiklopedik lüğəti 2007, s 237-238)”.

Hankendi, kurulduğu ilk on yıllarda büyük bir ticaret veya zanaat şehri değil, han hanedanının özel mülkü ve stratejik ikametgahı işlevini görüyordu. Toponimin dilbilimsel yapısındaki aitlik (iyelik) ilişkisi de tam olarak bu dönemin bir ürünüdür. Şuşa Kalesi yüksek dağlık bir bölgede yer aldığından, kış aylarında iklimi oldukça sert geçiyordu. Hankendi ise nispeten ılıman iklimi, bol su kaynakları ve büyüleyici doğasıyla han ailesinin, yakın akrabalarının (soyluların) ve han sarayına hizmet eden elit tabakanın dinlenmesi, sonbahar-kış mevsimini geçirmesi için ideal bir mekandı. Burası aynı zamanda hanlığın hayvancılık (atçılık) faaliyetleri ve han mülklerinin idare edilmesi için mühüm bir üs rolü oynuyordu.

Böylece, çevre bölgelerdeki yerel halk bu yerleşim yerini doğrudan sahibine nispet ederek halk dilinde "Hanın kendi" (Hana ait köy, han mülkü) ifadesiyle sabitlemiş; bu ifade de zamanla fonetik birleşmeye uğrayarak resmi bir toponime dönüşmüştür.

Çarlık Rusya'sı döneminde bölgeye Rus birliklerinin yerleştirilmesi ve statünün değişmesi

1805 yılında imzalanan Kürekçay Antlaşması ve 1822 yılında Karabağ Hanlığı'nın Çarlık tarafından resmen ortadan kaldırılarak Rusya İmparatorluğu'nun bir eyaletine (vilayetine) dönüştürülmesi, Hankendi'nin hem demografik hem de idari statüsünü köklü bir biçimde değiştirmiştir. Çarlık Rusyası, bölgede tahkim olunmak ve Şuşa Kalesi'ni kontrol altında tutmak için Hankendi'nin coğrafi-stratejik konumundan yararlanma kararı almıştır. 1847 yılına doğru Hankendi'ye Rus ordusunun Kafkasya'daki önemli askeri birliklerinden biri olan Sunja-Vladikafkas Kazak Süvari Alayı ve diğer piyade birlikleri yerleştirilmiştir. Böylece bu yıllar, sivil bir köyden askeri bir garnizona geçiş dönemi olmuştur. Rus kaynaklarında burası artık sivil bir Azerbaycan köyü olarak değil, resmen **"Ştab-kvartira" (Karargah)** veya askeri garnizon kasabası olarak kaydedilmeye başlanmıştır. Rus ordusunun asker ve subay kadrosu için burada askeri kışlalar, kilise (Aziz George Kilisesi), hastane ve askeri-endüstriyel binalar inşa edilmiş ve bu yerleşim yeri adeta bir askeri üsse dönüştürülmüştür. "Qarabağ xanlığı Rusiyaya birləşdirildikdən sonra kənd Mehdiqulu xanın arvadı Pəricahan bəyimə bağışlanmışdır. 1847-cü ildə Rusiya ordusunun Sünjen (Sunca) alayı Xankəndi ərazində yerləşdirilmişdir. Sonralar burada İran, Türkiyə və s. yerlərdən gələn ermənilərin ailələri yerləşdirilmişdır (Vəlişov N., Kazımlı T, 2023, 504 s)".

Bu gelişmenin ardından Hankendi'ye yönelik demografik müdahale süreci başlatılmıştır. Rus birliklerinin güvenliğini ve altyapı ihtiyaçlarını sağlama gerekçesi altında, Türkmençay (1828) ve Edirne (1829) antlaşmalarından sonra İran ve Osmanlı coğrafyasından göç ettirilen Ermeni ailelerin bir kısmı, kademeli olarak bu askeri garnizonun çevresinde, özellikle de tüccar ve zanaatkar olarak iskan edilmiştir. Ancak buna rağmen, Çarlık Rusyası'nın 19. yüzyıl ve 20. yüzyılın başlarına ait tüm resmi haritalarında ve istatistiki verilerinde (örneğin *Kafkas Takvimi / Kavkazskiy Kalendar* belgelerinde) yerleşim yerinin adı değiştirilmeden, tamamen Rus grafiğiyle **Ханкенды (Khankendi)** olarak korunmuştur. «Описание Карабагской провинции» (Karabağ Eyaletinin Tasviri) belge koleksiyonunda Hankendi hakkında "Xaçın mahalı" (Haçın nahiyesi) bölümünde, "Xankəndi" köyü başlığı altında bilgi verilmektedir. O dönemde bu bölge henüz bir şehir olarak kurulmadığı ve esasen han ailesine ait bir kışlak/oba statüsünde olduğu için, Hankendi'de sadece 1 ailesinin (Han soyundan gelen bir mülk sahibinin) yaşadığı kaydedilmiştir. Nüfus sayımının diğer bölümlerinde ise bu toprakların han kızına (örneğin, Mehdigulu Han'ın kızı Hurşidbanu Natevan'a) ait olduğuna dair kayıtlara da rastlamak mümkündür. «В официальном отчете «Описание Карабагской губернии», составленном в 1823 году имущественным советником Могилевским и полковником Ермоловым, указывалось, что в Ханкенди было всего 40 домов» (Описание Карабагской провинции, 1866, Стр 191)». Bu tarihi arka plan, Hankendi'nin doğrudan bir Azerbaycan-Türk feodal devlet kurumu olan Karabağ Hanlığı'nın idari-ekonomik faaliyetlerinin bir sonucu olduğunu açıkça kanıtlamaktadır. 19. yüzyılda statüsünün sivil bir birimden imparatorluğun askeri merkezine dönüştürülmesi bile bu bölgenin adındaki etnik-

tarihi hafızayı silememiş, toponim özgün Türk kökenli yapısını resmi Çarlık belgelerinde muhafaza etmeyi başarmıştır.

Dilbilimsel analiz: Yapı ve kuruluş

Xankəndi mürekkep bir toponimdir (yer adıdır). Sözcüğün yapısı; **Xan** (unvan/kişi) + **kənd** (yerleşim yeri) + **-i** (3. tekil şahıs iyelik eki) unsurlarından oluşmaktadır. Azerbaycan Türkçesinin dil bilgisi kurallarına uygun olarak, II. tür belirtisiz isim tamlaması (*Xanın kəndi* / Hanın köyü) modelinde şekillenmiştir. Zamanla iyelik eki kalıplaşarak bitişik yazılan tek bir toponime dönüşmüştür.

Xankəndi toponiminin dilbilim düzleminde yapısal-anlamsal ve morfolojik analizi, bu coğrafi adın tamamen öz Azerbaycan Türkçesinin iç kuralları ve gramer ilkeleri temelinde şekillendiğini kesin bir surette kanıtlamaktadır. Yapısal bakımdan mürekkep toponimler (bileşik adlar) grubuna dahil olan bu birim, iki bağımsız sözcüksel birimin – **"xan"** unvan-onoması ile **"kənd"** coğrafi teriminin (nomeninin) sözdizimsel birleşiminden meydana gelmiştir. Dilin tarihi evrim sürecinde bu ad, Azerbaycan Türkçesinin gramer sistemine tam olarak uygun bir biçimde, II. tür belirtisiz isim tamlaması modeli esasında yapılanmıştır.

İlk şekillenme aşamasında birinci unsur belirsiz tamlayan (genitif) durumunda yer almış, ikinci unsur ise üçüncü tekil şahıs iyelik ekini (**-i**) alarak özne-nesne ilişkilerini ("*Xanın kəndi*") sözdizimsel açıdan resmileştirmiştir. Zamanla dildeki iç tasarruf ve kaynaşma kurallarının etkisiyle unsurlar arasındaki gramer bağı içsel olarak sabitlenmiş; fonetik aşınma sonucunda tek bir vurgu altında birleşerek leksikleşmiş (kelimeleşmiş) ve bitişik yazılan bütüncül bir toponimik birime (onime) dönüşmüştür.

Bu sözcüksel-anlamsal ve morfosintaktik model, söz konusu coğrafi adın yabancı dillerden yapılmış herhangi bir kalk (çeviri) veya mekanik bir aktarım olmadığını; doğrudan Azerbaycan Türkçesinin kendi onomastik kalıplarından süzülüp geldiğini bilimsel olarak ortaya koymaktadır. Toponiminin bilimsel ilkelerine dayanarak belirtmek gerekir ki, **"kənd"** sözcüğü, Eski Türkçe dönemindeki **"kent/kant"** (şehir, yerleşim yeri) lekseminden türeyerek coğrafi ad yapımında aktif bir şekilde rol oynamıştır. "Xankəndi" adına Azerbaycan'ın birçok yerinde rastlanabilir. Bu oykonim 'Hana ait köy' anlamına gelir.

Bu araştırma, toponimin kökenini (genezisini) tarihi-karşılaştırmalı yöntemle inceleyerek, onun Azerbaycan'ın yer adları (areal) sistemindeki yerini belirlemeye hizmet etmektedir. Sonuç olarak, Xankəndi toponiminin dilbilimsel analizi yalnızca bir dil bilimi olgusu değil, aynı zamanda bölgenin kadim bir Azerbaycan toprağı olduğunu tescilleyen temel bir bilimsel kanıttır.

Birinci unsur: "xan" sözcüğünün köken bilimi (etimolojisi)

"Xan" – Eski Türkçe kökenli bir unvan/sözcüktür (hükümdar, lider anlamında). Orhun-Yenisey Yazıtları'ndan beri kullanılan bu sözcük, Azerbaycan Türkçesinin idari ve onomastik (ad bilimi) söz varlığında özel bir yere sahiptir. Toponimde bu sözcük somut olarak Karabağ hanlarına (ve hanlık kurumuna) işaret etmektedir. Xankəndi birleşiğinin (kompozitinin) birinci sözcüksel tabanını oluşturan "xan" unsuru, Eski Türk devletçilik geleneğini ve sosyo-siyasi hiyerarşisini bünyesinde yaşatan temel bir etno-kültürel ve onomastik birimdir. Köken

bilimsel (etimolojik) açıdan bu sözcük; İlk ve Orta Çağ Türk dillerinde "hükümdar", "imparator", "boy başkanı" veya "en üst lider" anlam bilimini (semantiğini) ifade eden evrensel bir unvan olarak ortaya çıkmıştır.

Zengin bir tarihi evrim sürecine sahip olan bu özel ad (onoma), Eski Türk yazılı anıtlarından – Orhun-Yenisey taş yazıtlarından – itibaren aktif bir sözcüksel birim olarak tescillenmiş ve işlevsel bakımdan devlet yönetim mekanizmasının en yüksek rütbesini simgelemiştir. Azerbaycan Türkçesinin onomastik sisteminde ve özellikle bölgesel yer adlarında (toponimisinde) "xan" sözcüksel birimi tesadüfi bir öge olmayıp, doğrudan tarihi-coğrafi gerçeklikleri yansıtan idari-siyasi bir aidiyet göstergesidir. Bahsi geçen bileşik adda bu unsur, genel bir unvan anlamından sıyrılarak somut bir tarihi bağlama oturmakta ve 18. yüzyılda bölgenin mutlak sahibi olan Karabağ Hanlığı kurumuna, ayrıca bu hanedanın temsilcilerine (Penahali Han, İbrahimhalil Han vb.) işaret etmektedir. Böylelikle birinci unsur, toponime sadece sözcüksel bir bütünlük kazandırmakla kalmayıp, aynı zamanda yerleşim yerinin feodal hukuk düzleminde doğrudan han otoritesine ve devlet mülkiyetine tabi olduğunu belgelemektedir.

İkinci unsur: "kənd" sözcüğünün tarihi coğrafyası

Xankəndi toponiminin ikinci sözcüksel tabanını oluşturan "kənd" unsuru, Avrasya onomastik coğrafyasında özel bir ağırlığa sahip olan; Türk halklarının yerleşik hayat kültürünü, kentleşme (urbanizasyon) süreçlerini ve ilk mimari-topografik faaliyetlerini belgeleyen temel bir coğrafi terimdir (nomen). Tarihi-dilbilimsel ve karşılaştırmalı-etimolojik analizler, ilgili sözcüksel birimin ses bilgisel ve biçim bilgisel (fonetik-morfolojik) açıdan diyalekt ve ağızlarda, ayrıca çeşitli Türk dillerinde *kent, kənd, kand* veya *kand/kent* varyantlarında kalıplaştığını göstermektedir. Bu leksem (anlamlı en küçük sözcük birimi), tarihi onomastik sistemde sadece küçük bir köy yerleşimini değil, eski çağlardan itibaren geniş bir coğrafyada tahkimatlı (korunaklı) şehir, kale, sığınak veya önemli kültür-ticaret merkezlerini ifade etmek için kullanılmıştır**.**

Söz konusu unsurun tarihi coğrafyası ve yayılma alanı (areali) oldukça geniş olup, Orta Asya'dan Yakın Doğu ve Kafkasya'ya kadar uzanan ulu Türk yer adları sisteminin ortak söz varlığını oluşturmaktadır. Örneğin; alan dilbilimi (areal dilbilim) ve toponimi düzleminde büyük şehir ve medeniyet merkezleri olan **Taşkent** (Özbekistan), **Semerkant** (Özbekistan), **Yarkent** (Doğu Türkistan) gibi tarihi onomastik birimler, Xankəndi (Azerbaycan) adındaki "kənd" morfeminin anlamsal kökleri ile aynı kökenden gelmekte olup, aynı kadim Türk merkezileşme medeniyetine işaret etmektedir. Azerbaycan toponimisinde 'Xan' (Han) sözcüğüyle türetilmiş onlarca yer adı mevcuttur. "Araştırmacı Natiq Babayev, yer adları incelemelerine adadığı monografisinde, 'Xankəndi' (Hankendi) başta olmak üzere, içeriğinde 'Xan' bileşeni barındıran kadim yerleşim merkezlerinin toponimik kökenlerini kapsamlı bir şekilde ele almış ve ayrıntılı bir biçimde incelemiştir (Babayev, 2024, s 144-146)." Toponimist bilim insanı Nureddin Bendeliyev de kaleme aldığı eserinde, 'Xankəndi' (Hankendi) yer adı hakkında kapsamlı bilgilere yer vermekte ve bu coğrafi adın kökenini akademik düzeyde detaylandırmaktadır. "Xankəndi-İsmayıllı rayonu ərazisindəAğsuşayın hövzəsinə məxsus Xankəndi çayı sahilində yerləşir. Xankəndi- Şamaxı rayonu ərazisində ,Ləngəbiz silsiləsində, dağ yamacında yerləşir (Bəndəliyev, 2009, s 123)".

Dolayısıyla, bu unsurun toponim bünyesinde yer alması, Xankəndi'nin tesadüfi veya sonradan uydurulmuş yapay bir coğrafi terim olmadığını; aksine, bölgenin köklü bir yerleşim, ekonomi ve kültür merkezi olduğunu dilbilimsel alanda temel düzeyde kanıtlamaktadır.

Tarihî kaynaklarda ve haritalarda "Xan-Kəndi" (Hankendi)

Hankendi toponiminin tarihî-hukuki meşruiyetini ve onun ezeli Azerbaycan-Türk kökenini belgeleyen en sarsılmaz kanıtlar; XIX. yüzyılın resmi arşiv belgelerinde, nüfus ve mülk sayımlarını içeren tahrir defterlerinde (kameral tasvirlerde) ve çar ordusunun askeri-topografik haritalarında yer almaktadır. Karabağ Hanlığı'nın Çarlık Rusyası tarafından ilhak edilmesinden sonra, bölgenin demografik, ekonomik ve coğrafi yapısını resmileştirmek amacıyla Rus memurları tarafından temel istatistiksel belgeler hazırlanmıştır. Bu belgeler arasında, devlet müşaviri Yermolov ve albay Mogilyevski'nin yönetiminde hazırlanan "1823 Yılı Karabağ Eyaletinin Tasviri" (*Описание Карабахской провинции*, 1823) adlı tahrir belgesi, özel bir bilimsel öneme sahiptir. Söz konusu resmi imparatorluk belgesinde yerleşim yerinin adı, hiçbir tahrifata uğramadan, doğrudan Azerbaycan Türkçesindeki fonetik biçimine uygun olarak Rus alfabesiyle "Ханкенды" (Khankendi) şeklinde kaydedilmiştir.

Ayrıca, XIX. yüzyılın ortalarından itibaren her yıl düzenli olarak yayımlanan resmi "Kavkazskiy Kalendar" (*Кавказский календарь* / Kafkas Takvimi) mecmualarında, Çar Rusyası Genelkurmay Başkanlığı Kafkas Askeri-Topografya Şubesi tarafından hazırlanan haritalarda ve idari-mülki bölünüş cetvellerinde bu coğrafi birim, istikrarlı bir şekilde Rus alfabesiyle "Ханкенды" (Khankendi) olarak geçmektedir. Bu gerçekler, Ermeni tarafının "Stepanakert" adının kadimliği veya bu bölgenin "Ermeni kökenli" olduğu yönünde öne sürdüğü siyasi spekülasyonları kökten çürütmektedir. Çünkü Çarlık belgelerinde Rus ordusunun karargahı olarak resmileşen bu birim, henüz hiçbir demografik müdahalenin tam anlamıyla gerçekleşmediği erken dönemlerde bile Karabağ Hanlığı'ndan miras kalan halis Türk onomastik (yer adı) hafızasını korumuş ve bunu resmi devlet belgelerine bir "coğrafi pasaport" olarak işletmiştir. 1823 Yılı Karabağ Eyaletinin tahrir belgelerinde ve çar ordusunun askeri-topografik haritalarında bu yerleşim yeri, yalnızca öz Azerbaycan Türkçesindeki biçimiyle - Ханкенды (Khankendi)- olarak kaydedilmiştir.

“1826 yılında, İkinci Rus-Kaçar Savaşı sırasında Hankendi şehri, Kaçar Veliahdı Abbas Mirza ordusu tarafından tahrip edilmiş, yağmalanmıştır. Bu tarihi olay hakkında dönemin birincil kaynaklarında, özellikle de 'Karabağnameler'de ayrıntılı bilgilere yer verilmiştir. Bu kaynaklarda şeher “Hankendi” olaraq kayd edilmişdir (Qarabağnamələr, 1991, səh 242) **".**

Stepanakert" ad değişikliğinin siyasi-linguistik mahiyeti

Hankendi toponiminin XX. yüzyılın başlarında maruz kaldığı ad değiştirme süreci; dil dışı faktörlerin, yapay müdahalelerin ve siyasi-ideolojik baskıların onomastik (yer adları) sistem üzerindeki etkisini açıkça gösteren çarpıcı bir örnektir. 1923 yılında Dağlık Karabağ Özerk Oblastı'nın (DKÖO) kurulmasına paralel olarak, Sovet yönetiminin bölgede yürüttüğü idari-coğrafi eşitleme ve örtülü Ermenileştirme politikasının bir parçası olarak, bölgenin ezeli adı olan "Hankendi" uydurma yöntemlerle resmi kullanım dışı bırakılmıştır. «Современный город Степанакерт раньше назывался Ханкенди. Постепенно туда переселились и армянские семьи из Зангезура. В 1923 г. Ханкенди был переименован в честь Степана

Шаумяна и стал называться Степанакерт. (Гейбуллаев, 1986, 105-106 с)». Bu ad değiştirme eylemi, nesnel tarihi gelişim kanunlarına değil, tamamen Bolşevik ideolojisinin diktesine dayanmaktaydı.

Yapısal-linguistik (dil bilimsel) açıdan analiz edildiğinde, yapay bir şekilde oluşturulan "Stepanakert" ismi iki bileşenden meydana gelmektedir. 1918 yılında Bakü'de Azerbaycan halkına karşı işlenen kitlesel katliamların (Mart Soykırımı) baş faili olan Bolşevik komiser Stepan Şaumyan'ın şahıs adı (**Stepan**) ve Ermenicede "yapı", "kale", "köy" veya "şehir" anlamına gelen, toponimik kalke (yapısal kopyalama) oluşturan son ek (**-kert**). Dil bilimi ilkeleri açısından bu onim (özel ad), herhangi bir coğrafi evrimin, yerli etnosun dil hafızasının veya köklü linguistik kuralların bir ürünü olmayıp; XX. yüzyılın siyasi-idari konjonktürü tarafından uydurulmuş yapay bir neolojizmdir (yeni kelime). Bu nedenle, söz konusu terimin bölgesel onomastikte hiçbir bilimsel, coğrafi veya tarihi-etimolojik temeli bulunmamaktadır. Bu isim, yalnızca totaliter Sovyet rejiminin ve ermeni milliyetçiliğinin bölgedeki tarihi gerçekleri ve Türk izlerini silmek amacıyla hayata geçirdiği yapay bir ideolojik projeden ibarettir.

Bu durum, ad değişikliğinin "doğal" yollarla değil, "emirle" yapıldığını belgelemektedir: "Toponimik araştırmalar kanıtlamaktadır ki, 'Stepanakert' adı halkın coğrafi hafızasına dışarıdan ve yukarıdan dayatılmış yapay bir ideolojik unsurdur; onun Karabağ'ın onomastik peyzajında hiçbir genetik kökeni yoktur. "Çarlık Rusyası döneminden itibaren Hankendi'de yerli Azerbaycan Türklerine yönelik uygulanan etnik dışlama, kitle imha politikaları kronolojik olarak XX yüzyılın sonlarına kadar devam etmiş, sonuc olarak, 1992 yılında şehir tamamen Ermeni güçlerinin kontrolüne geçmiş ve bölgenin demografik yapısı kökten değiştirilmiştir (Akif Nağı, 2009, 23-24 səh).”

Tarihî adaletin ve toponimik hafızanın ihyası

Hankendi toponiminin resmi ve hukuki zeminde yeniden ihya edilmesi, sadece bir yerleşim yerinin adının değiştirilmesi eylemi değil; bölgesel onomastik sistemde tarihî adaletin, milli kimliğin ve etnik-kültürel hafızanın rehabilitasyonu (iadeiitibarı) hadisesidir. 26 Kasım 1991 tarihinde Azerbaycan Cumhuriyeti Yüksek Sovyeti tarafından Dağlık Karabağ Özerk Oblastı'nın idari statüsünün iptal edilmesi ve şehrin tarihî adı olan "Hankendi" mülki-coğrafi isminin resmen geri verilmesi, Sovyet totaliterizmi ve Ermeni milliyetçiliği tarafından gerçekleştirilen ideolojik müdahaleye devlet düzeyinde verilen ilk hukuki-siyasi cevap olmuştur. Onomastik birimlerin ihya edilmesi süreci, halkın devletleşme sembollerinin ve coğrafi pasaportunun dokunulmazlığını güvence altına alan mühüm bir etkendir. Hankendi adının hem milli mevzuatta hem de uluslararası kartografik sistemde kendi ilk, halis Türk kökenli yapısına kavuşması, bölgenin ezeli jeopolitik ve linguo-kültürel aidiyetini kesin olarak belgelemiştir. Özellikle Azerbaycan'ın egemenliğinin tüm Karabağ arealı (coğrafyası) genelinde tamamen tesis edilmesiyle, bu toponimik hafızanın dirilişi mantıksal ve tarihî zirvesine ulaşmıştır. Böylelikle Hankendi biriminin araştırılması ve tanıtılması; çok asırlık Azerbaycan-Türk kültürünün bu topraklardaki silinmez izlerini bilimsel alanda koruyan, gelecek nesillere aktaran ve her türlü etimolojik çarpıtma girişimini çürüten en temel milli-kültürel belgedir.

26 Kasım 1991: Azerbaycan Cumhuriyeti Yüksek Sovyeti, dayanaksız ve yapay bir şekilde oluşturulmuş ideolojik isimleri iptal ederek, şehrin tarihî adı olan Hankendi birimini yasal düzeyde yeniden ihya etti."

2023 yılı terörle mücadele tedbirleri sonrası toponimin coğrafi ve hukuki alanına tamamen dönüşü. Coğrafi adların korunmasının milli kimlik ve egemenlik açısından önemi

Hankendi toponiminin resmi ve hukuki zeminde yeniden ihya edilmesi, sadece bir yerleşim yerinin adının değiştirilmesi eylemi değil; bölgesel onomastik sistemde tarihî adaletin, milli kimliğin ve etnik-kültürel hafızanın rehabilitasyonu (iadeiitibarı) hadisesidir. 26 Kasım 1991 tarihinde Azerbaycan Cumhuriyeti Yüksek Sovyeti tarafından Dağlık Karabağ Özerk Oblastı'nın idari statüsünün iptal edilmesi ve şehrin tarihî adı olan "Hankendi" coğrafi isminin resmen geri verilmesi, Sovyet totaliterizmi ve Ermeni milliyetçiliği tarafından gerçekleştirilen yapay müdahaleye devlet düzeyinde verilen ilk temel hukuki-siyasi cevap olmuştur.

Toponimik hafızanın tam anlamıyla ihya edilmesi ve kendi hukuki-coğrafi alanına kesin olarak geri dönmesi ise Eylül 2023'te gerçekleştirilen lokal içerikli terörle mücadele tedbirlerinin ardından reallaşmıştır. Bu tarihî aşama, şehrin adını ayrılıkçı kalıntılardan ve ideolojik çarpıtmalardan tamamen temizleyerek, onun fiili ve hukuki statüsünü devlet egemenliği çerçevesinde pekiştirmiştir. Onomastik birimlerin ve coğrafi adların korunması; halkın devletleşme sembollerinin ve toprak bütünlüğünün dokunulmazlığını güvence altına alan, milli kimliği uluslararası kartografik sistemde belgeleyen mühüm bir etkendir. Hankendi biriminin araştırılması ve tanıtılması; çok asırlık Azerbaycan-Türk kültürünün bu topraklardakı silinmez izlerini bilimsel alanda savunan ve her türlü etimolojik sahtekarlık girişimini çürüten en temel milli-kültürel pasaporttur.

Kaynakça

Azərbaycan toponimlərinin ensiklopedik lüğəti. (2007). İki cilddə. I cild. Bakı: Şərq-Qərb, 304 s.

Babayev, N. Q. (2024). Qarabağ iqtisadi rayonunun qədim yurd yerləri və toponimlərinin izahlı lüğəti, 247 s.

Bəndəliyev, N. (2009). Dağlıq Şirvanın toponimləri. Bakı: Elm, 352 s.

Nağı, A. (2009). Qarabağ müharibəsi (qısa tarix). Bakı: "MBM-R", 112 s.

Qarabağlı, A. B. (2008). Qarabağ: onun qədim tayfaları və toponimləri. Bakı: "Mütərcim", 475 s.

Qarabağnamələr. (1991). Bakı: Yazıçı, 242 s.

Vəlişov, N. & Kazımlı, T. (2023). Həqiqətin onomastikası-2: İşğaldan azad edilmiş ərazilərimizdə coğrafi və tarixi adların dəyişdirilməsi – saxtalaşdırılması cəhdləri (Bakı Beynəlxalq Multikultiralizm Mərkəzi: Qarabağ və Şərqi Zəngəzur). Bakı, 504 s.

«Описание Карабагской провинции». (1886). Тифлис, 361 стр.

Guliyev, V. (2018). Khankendi - Khans Village- Late 18th – early 20th century. AR, 24 p.

Гейбуллаев, Г. А. (1986). Топонимия Азербайджана (историко-этнографическое исследование). Баку: Элм, 198 с.

Кулиев, В. (2018). Ханкенди- Село Хана, В конце XVIII – начале XX веков. AP, 24 стр.

Dijital iletişim ortamında Azerbaycan dilinin yazım (ortoğrafik) normu: Facebook ve Instagram verileri üzerine bir inceleme

*Aynur Həsənova Osmanovna**

Giriş

Günümüzde bilgi teknolojilerinin hızlı gelişimi, insanlar arasındaki iletişimin biçimi ve içeriği üzerinde önemli etkiler yaratmaktadır. Özellikle sosyal medya platformları, günümüzde yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesinde, dilin işlevsel olanaklarının hayata geçirildiği temel mecralardan biri hâline gelmiştir. Facebook ve Instagram gibi sosyal ağlar, geniş kullanıcı kitlelerine ulaşarak Azerbaycan Türkçesinin günlük yazılı kullanımında önemli bir rol oynamakta ve dil süreçlerini doğrudan etkilemektedir.

Dijital iletişim ortamında yazılı dilin hız ve pratikliği ön plana çıktığından, yazım kuralları çoğu zaman ikinci planda kalmaktadır. Özellikle Azerbaycan Türkçesine özgü diakritik işaretlerin (ə, ö, ü, ğ, ç, ş) kullanımının azalması ya da tamamen terk edilmesi, kelimelerin bitişik veya ayrı yazımında yapılan hatalar, büyük ve küçük harf kullanımındaki yanlışlıklar, kelimelerin kısaltılması, kısaltmaların standart dışı kullanımı ve ölçünlü dile ait olmayan ifadelerin yaygınlaşması gibi durumlar sosyal medya metinlerinde sıklıkla gözlemlenmektedir. Bunun yanı sıra, yabancı dillerin etkisi özellikle gençlerin dil kullanımında daha belirgin biçimde ortaya çıkmakta ve bu durum ana dilinin söz varlığının gölgede kalmasına yol açabilmektedir. Söz konusu yazım yanlışları yalnızca teknik yetersizliklerden kaynaklanmamakta; aynı zamanda dil bilincinin zayıflaması, hızlı yazma alışkanlıkları ve sosyal medya ortamında dil kullanımını denetleyen mekanizmaların yetersizliğiyle de ilişkilendirilmektedir.

Sosyal medyada yazı kültürü meselesi yalnızca bireysel kullanıcıların sorunu olarak değil, toplumun genel dil düzeyini yansıtan önemli bir gösterge olarak değerlendirilmelidir. Çünkü sosyal medya ortamında şekillenen yazı modeli, özellikle genç kuşak için örnek teşkil etmekte ve onların dil alışkanlıklarının oluşumunda önemli bir etkiye sahip olmaktadır. Bu bakımdan, sosyal medya platformlarında yazım kurallarına uyulmasının sağlanması, Azerbaycan Türkçesinin gelişiminin desteklenmesi ve dil kültürünün temel ilkelerinin korunması açısından büyük önem taşımaktadır.

Araştırmanın yöntemi ve materyalleri

Araştırmada ampirik ve kuramsal yöntemlerin birlikte kullanılmasına dayalı bir yaklaşım benimsenmiştir. Temel araştırma yöntemleri olarak gözlem, betimsel, karşılaştırmalı ve istatistiksel yöntemlerden yararlanılmıştır. Facebook ve Instagram platformlarında Azerbaycan Türkçesinde paylaşılan herkese açık gönderiler ve yorumlar araştırmanın ampirik

* Bakü Devlet Üniversitesi Azerbaycan Dilbilimi Bölümü doktora öğrencisi aynur.osmanovna@gmail.com

veri tabanını oluşturmuştur. Araştırma materyali olarak farklı yaş gruplarına ait kullanıcılar tarafından paylaşılan 500 yazılı gönderi incelenmiş, bu metinler Azerbaycan Türkçesinin yazım kuralları açısından değerlendirilmiştir. Tespit edilen yazım yanlışları sınıflandırılmış, bunların görülme sıklığı istatistiksel yöntemlerle belirlenmiştir. Araştırma kapsamında özellikle diakritik işaretlerin kullanılmaması, kelimelerin bitişik ve ayrı yazımındaki hatalar, büyük ve küçük harf kullanımındaki yanlışlıklar, kısaltmaların standart dışı kullanımı ve alıntı kelimelerin yanlış yazımı temel inceleme konularını oluşturmuştur. Etik ilkelere uygun olarak kullanıcı bilgileri anonim tutulmuştur.

Araştırmanın amacı, konusu ve kapsamı

Bu makalenin amacı, Facebook ve Instagram platformlarında yer alan içerikler temel alınarak Azerbaycan Türkçesinin yazım kurallarına uyulma ve bu kuralların ihlal edilme durumunu incelemek, mevcut yazım yanlışlarının başlıca türlerini belirlemek, bunların ortaya çıkış nedenlerini araştırmak ve sorunun çözümüne yönelik bilimsel yaklaşımlar ortaya koymaktır. Bunun yanı sıra, sosyal medya ortamında dil kullanıcılarının yazma alışkanlıklarını değerlendirmek, yazım yanlışlarının dil kültürü ve iletişim süreci üzerindeki etkilerini ortaya koymak, dijital iletişim ortamında ölçünlü dil kurallarının korunmasına ilişkin mevcut durumu değerlendirmek ve yazım bilincinin geliştirilmesine yönelik uygulamaya dönük öneriler sunmak da araştırmanın temel amaçları arasında yer almaktadır

Araştırmanın konusu, sosyal medya platformlarında kullanılan güncel yazılı dil; araştırmanın inceleme nesnesini ise Azerbaycan Türkçesinin yazım kuralları ile bu kuralların ihlalleri oluşturmaktadır.

Analiz

Sosyal medya, kullanıcıların internet üzerinden etkileşim kurmasına, metin, görsel, video ve farklı içerikler paylaşmasına olanak sağlayan dijital platformlar bütünüdür. Bu ortam, bireyler arası iletişimin yanı sıra kamuoyunun şekillenmesinde önemli rol oynayan temel araçlardan biri hâline gelmiştir. Sosyal medya platformları yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesinde, dilin günlük kullanımının gerçekleştiği başlıca mecralar olarak dilsel süreçlerin hızlanmasına, yeni üslup biçimlerinin ortaya çıkmasına ve yazma alışkanlıklarının değişmesine zemin hazırlamaktadır.

Bu platformların etki alanı yalnızca iletişimle sınırlı değildir. Sosyal medya, kamuoyunun oluşumuna katkı sağlaması, bilginin hızla yayılmasına olanak tanıması ve toplumun farklı alanları üzerinde etkili olması bakımından önemli unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda araştırmacılar, sosyal medyanın toplumsal ve siyasal süreçlerde önemli bir rol üstlendiğini vurgulamaktadır. Nitekim H. H. Khondker'e göre, "…sosyal medya kitleleri yönlendirmek, olayları dramatik biçimde şekillendirmek, toplumsal değişimleri ve devrimleri gerçekleştirmek için güçlü bir araçtır" [1]. (H. H. Khondker, "Role of the New Media in the Arab Spring," Globalizations, vol. 8, no. 5, pp.675-679, 2011.)

Sosyal ağ kuramına göre insanlık, çok sayıda topluluktan oluşan büyük bir ağ yapısı niteliğindedir ve her birey aynı anda birden fazla topluluğun üyesidir. Bir kişinin iletişim hâlinde olduğu bireylerin her biri de kendi içinde farklı topluluklara mensuptur. Bu

bağlantılar zinciri, tüm insanlığı kapsayan çok sayıda bilgi kanalının oluşmasını sağlamaktadır. Bilgi, bu kanallar aracılığıyla her ölçekte yayılabilmektedir. Nitekim "küçük dünya" modeline göre yeryüzündeki tüm insanlar ortak tanıdıkları aracılığıyla birbirine bağlıdır ve iki kişi arasındaki ortak bağlantı sayısı genellikle altıyı geçmemektedir [2].

Bu özellik sosyal medyanın bilginin çok kısa sürede geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan etkili bir ortam olduğunu göstermektedir. Bilginin bu denli hızlı dolaşıma girmesi sosyal medya platformlarının toplum üzerindeki etkisini daha da artırmaktadır. Bununla birlikte, bilgilerin denetimsiz biçimde yayılması, yanlış bilginin, manipülatif içeriklerin ve çeşitli etki mekanizmalarının da hızla yayılmasına zemin hazırlamaktadır.

Nitekim Gubanov, Novikov ve Çhartişvili'ye göre, "Sosyal medya; propaganda, dezenformasyon, bilinç manipülasyonu ile kişisel, ticari ve istihbari bilgilerin toplanmasında kullanılan en güçlü araçlardan biri hâline gelmiştir" [3].

Sosyal medyanın toplum üzerindeki etkisi yalnızca bilgi alışverişi ve kamuoyunun oluşumuyla sınırlı değildir. Bu platformlar, bireylerin günlük iletişim alışkanlıklarını, konuşma kültürünü ve yazı üslubunu da doğrudan etkilemektedir. Milyonlarca kullanıcının her gün metin temelli iletişim kurduğu sosyal ağlar, yeni dil eğilimlerinin şekillendiği bir ortama dönüşmüştür. Bu nedenle sosyal medyanın dil üzerindeki etkisinin, özellikle de yazım kurallarının korunması veya ihlal edilmesi açısından incelenmesi güncel ve önemli araştırma konularından biri olarak değerlendirilmektedir.

Sosyal medyanın, yaşamın birçok alanında olduğu gibi dilin gelişimi üzerinde de önemli bir etkisi bulunmaktadır. Son yıllarda sosyal ağlar günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası hâline gelmiştir. Nitekim bir değerlendirmede şu ifadeye yer verilmektedir: "Herkes orada; yazıyor, paylaşıyor ve görüşlerini dile getiriyor. Ancak bu özgürlük zaman-zaman dilin niteliğini olumsuz etkilemektedir. Ölçünlü dil günlük iletişimden uzaklaşmakta, sözcükler bozulmakta, cümle yapıları dağılmakta ve anlatım biçimi giderek daha sert ve kaba bir hâl almaktadır" [4].
(https://olaylar.az/news/sosial/594108).

Dil kullanımına yönelik denetimin zayıf olması, ifade özgürlüğünün geniş sınırları ve anonimlik gibi unsurlar, sosyal medyada yazım kurallarına karşı kayıtsız bir yaklaşımın oluşmasına neden olmaktadır. Kullanıcılar çoğu zaman hız unsurunu ön planda tutarak sözcükleri kısaltmakta, diakritik işaretleri kullanmamakta ve yazım kurallarını göz ardı etmektedir. Bunun sonucunda ölçünlü dilin temel ilke ve kuralları sosyal medya ortamında geri planda kalmakta, standart dışı yazım biçimleri ise sıradan bir uygulamaya dönüşmektedir. Bu durum yalnızca dile karşı ilgisizliği değil, aynı zamanda bireyin dil bilincinin ve dil kültürünün yetersizliğini de ortaya koymaktadır.

Sosyal medya platformlarında yaygınlaşan yazım örnekleri kısa sürede geniş kullanıcı kitleleri tarafından benimsenmekte ve tekrar edilmektedir. Bu nedenle sosyal ağlarda görülen yazım yanlışları yalnızca bireysel hata olarak değil, aynı zamanda dil ortamını etkileyen sosyodilbilimsel bir olgu olarak değerlendirilmelidir. Özellikle sosyal medyayı aktif kullanan bireyler arasında bu yazım alışkanlıklarının hızla yayılması, ölçünlü dilin yazım kurallarının korunmasını daha da önemli hâle getirmektedir.

Özellikle genç kuşağın temel iletişim aracı hâline gelen sosyal medya platformları, onların dil anlayışının, üslup alışkanlıklarının ve yazılı anlatım becerilerinin şekillenmesinde belirleyici bir rol üstlenmektedir. Sosyal medyada karşılaşılan yanlış yazım örnekleri zamanla bilinçaltında doğru kabul edilmekte ve gerçek yazma ile konuşma pratiğine yansımaktadır. Bu durum ise dil kültürünün giderek zayıflamasına, yazım kurallarının unutulmasına ve dil bilincinin yüzeyselleşmesine neden olmaktadır.

Bununla birlikte sosyal medya, dil kurallarının yaygınlaştırılması ve doğru yazma alışkanlıklarının kazandırılması açısından da önemli fırsatlar sunmaktadır. Doğru yazılmış, dil kültürü ve ölçünlü dil kuralları bakımından örnek niteliği taşıyan paylaşımlar, kullanıcıların dil yeterliliğinin gelişmesine katkı sağlayabilmektedir. Bu nedenle sosyal medya platformlarında dil kültürünün geliştirilmesine yönelik bilinçlendirme faaliyetlerinin, örnek uygulamaların ve dili doğru kullanmayı teşvik eden girişimlerin önemi özellikle vurgulanmalıdır.

Dil kültürünün temel göstergelerinden biri yazım kurallarına uyulmasıdır. Yazılı anlatımın ortak kurallar çerçevesinde oluşturulması, iletişimin doğruluğunu ve açıklığını güvence altına almaktadır. Bu nedenle yazım kuralları hem dil bilimi açısından hem de günümüz dijital iletişim ortamı bakımından önemini koruyan temel konular arasında yer almaktadır.

Yazım (ortografi), dil birimlerinin doğru ve standart biçimde yazılmasını düzenleyen, dilin gelişiminde önemli bir normatif işleve sahip olan kurallar bütünüdür. Yazım kuralları her dilin standartlaşmasına hizmet etmektedir. Nitekim dilin ses, söz varlığı ve dil bilgisi yapısı, yazım kurallarının öngördüğü ilkeler doğrultusunda düzenlenmektedir. Ayrıca yazım kuralları yalnızca dilin öz söz varlığına değil, yabancı kökenli ve ödünç alınmış sözcüklere de uygulanmaktadır [5]. (B.Xəlilov. Müasir Azərbaycan dili. Bakı, "Nurlan" nəşriyyatı, 2007, s.231/232.)

Azerbaycan Türkçesinde yazım kurallarının uygulanması ve ortak bir standart çerçevesinde korunması ilgili hukuki düzenlemelerle güvence altına alınmıştır. Bu kurallar, Azerbaycan Cumhuriyeti Bakanlar Kurulu tarafından 2019 yılında onaylanan *"Azerbaycan Dilinin Yazım Kuralları" *na ilişkin karar doğrultusunda düzenlenmekte ve dilin yazı sisteminin temelini oluşturmaktadır. Yazım kuralları başlıca aşağıdaki alanları kapsamaktadır:

- Kelimelerin doğru yazımı,
- Eklerin ve yardımcı sözcüklerin yazımı,
- Kelimelerin yazım kuralları,
- Kelimelerin satır sonunda bölünmesi,
- Büyük ve küçük harflerin kullanımı,
- Kısaltmalar ve akronimlerin yazımı [6]. ("Azərbaycan dilinin Orfoqrafiya Normaları"nın təsdiq edilməsi haqqında Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabinetinin qərarları, Bakı ş, 16 aprel 2019-cu il, N-174. - https://e-qanun.az/framework/42073)

Modern bilgi ve iletişim teknolojilerinin hızlı gelişimi, bu kuralların uygulama alanını da önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle sosyal medya platformlarında yazılı iletişimin yaygınlaşması, yazım kurallarına yönelik yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Yazım kuralları yazılı dilin birlik ve standartlığını güvence altına almakla birlikte, dijital iletişim ortamında bu kuralların uygulanmasına ilişkin çeşitli güçlükler de bulunmaktadır. Sosyal medya kullanıcıları tarafından geliştirilen yazı üslubu, geleneksel ölçünlü dil normlarından farklılaşarak daha serbest ve resmî olmayan bir nitelik kazanmaktadır. Bu farklılaşma, normatif kuralların ihlal edilmesine ve yazma alışkanlıklarında önemli değişimlerin meydana gelmesine yol açmaktadır.

Bu kuramsal çerçevenin uygulamadaki yansımalarını ortaya koymak amacıyla Facebook ve Instagram platformlarında paylaşılan farklı içerik örnekleri üzerinde gözlemler gerçekleştirilmiştir. İnceleme sürecinde kullanıcıların günlük yazışmaları, kamuya açık paylaşımları ve yorumlarında yazım kurallarına uyma düzeyi değerlendirilmiştir. Elde edilen bulgular, sosyal medya ortamında hızlı iletişim, resmî olmayan üslup ve teknik kullanım kolaylığı gibi etkenlerin yazma davranışını doğrudan etkilediğini göstermektedir.

Bu yıl Facebook ve Instagram paylaşımları üzerinde gerçekleştirilen gözlemler, kullanıcıların önemli bir bölümünün diakritik işaretleri kullanmadığını, kelimeleri kısalttığını, büyük ve küçük harfleri yanlış kullandığını ve konuşma dilini olduğu gibi yazıya aktardığını ortaya koymaktadır. Bu eğilimler yazılı anlatımın yapısını sadeleştirmekte ve ölçünlü dil kurallarıyla çelişmektedir.

Yapılan gözlemlerin daha açık biçimde ortaya konulabilmesi amacıyla sosyal medya platformlarından seçilen örnekler aşağıda sunulmuştur. Bu örnekler, yazım kurallarının ihlal edilmesinin karakteristik biçimlerini ve söz konusu ihlallerin uygulamada nasıl ortaya çıktığını göstermektedir.

Yukarıda belirtilen durumlar aşağıdaki örneklerde görülmektedir:

1. Diakritik işaretlerin kullanılmaması

- “350 mnt maas aliram, cox azdi deye is axtariram.”
- “Komek eden qardaslar sagolsun.”
- “Xanimlar necesiz? Mene komeyniz lazimdi. Evvelceden komey edenlere sagol deyirem.”

Not: “ç”, “ğ”, “ö” ve “ş” gibi harflerin doğru kullanılmaması, diakritik işaret kullanımına ilişkin yazım yanlışlarına örnek teşkil etmektedir.

2. Kelimelerin bitişik ve ayrı yazımında yapılan yanlışlar

- “…hersey behane edilib probleme cevrilir.” → doğru biçimi: “Hər şey bəhanə edilib problemə çevrilir.”
- “Herkese salam, desteynize ehtyacm var…” → doğru biçimi: “Hər kəsə salam, dəstəyinizə ehtiyacım var.”

3. Büyük harflerin yanlış kullanımı

- “sabah Göruseceyik hamiyla.” → doğru biçimi: “Sabah görüşəcəyik hamıyla.”
- “bakiya getdim ve cox beyendem.” → doğru biçimi: “Bakıya getdim və çox bəyəndim.”

4. Kısaltmaların gereksiz ve standart dışı kullanımı

- “slm, ncsn?” → doğru biçimi: “Salam, necəsən?”
- “grdm şəklini, cox xoşma gəldi!” → doğru biçimi: “Şəklini gördüm, çox xoşuma gəldi!”

- “Slm, hamıya, komek ucun tsk.” → ölçünlü dildeki biçimi: “Hamıya salam, kömək etdiyiniz üçün təşəkkür edirəm.”

5. Alıntı kelimelerin yanlış kullanımı

- “Postu paylaşdim insta-da” → doğru biçimi: “Postu Instagram-da paylaşdım.”
- “Story-mi izlədiniz, leydilər?” → doğru biçimi: “Hekayəmi izlədiniz, xanımlar?”
- “HBB iyi ki dogdun, bajı” → doğru biçimi: “Doğum günün mübarək olsun, yaxşı ki dünyaya gəlmisən, bacı.
- “Plzz kimsə mənə kömək etsin” → doğru biçimi: “Xahiş edirəm kimsə mənə kömək etsin.”

Not: “bay-bay”, “Wauw”, “Oh may God” ve “Boje moy” gibi ifadeler de bu kapsamda değerlendirilebilir. Bunun yanı sıra, özür ifadesini “pardonnn”, teşekkür ifadesini ise “mersiii” biçiminde yazan kullanıcılar da yazım kurallarını belirgin biçimde ihlal etmektedir.

6. Emojilerin ve ölçünlü dil dışındaki ifadelerin standartlara aykırı kullanımı

- “Sevirem səni ♡m,🔥😂” → ölçünlü dildeki biçimi: “Səni sevirəm, ürəyim.”
- “Bu film 👌rrrrr! 😎” → ölçünlü dildeki biçimi: “Bu film çok yaxşıdır (süperdir).”

Yukarıda sunulan örnekler, sosyal medya platformlarında karşılaşılan yazım yanlışlarının en yaygın biçimlerini yansıtmaktadır. Örneklerin incelenmesi, bu ihlallerin rastlantısal olmadığını; aksine, kullanıcıların yazma alışkanlıklarında yerleşmiş genel eğilimlerin bir sonucu olduğunu göstermektedir.

Bu yıl Facebook ve Instagram platformlarından seçilen 500 paylaşım üzerinde gerçekleştirilen inceleme, gönderilerin %60’ından fazlasında çeşitli yazım yanlışlarının bulunduğunu ortaya koymuştur. En sık rastlanan yanlışlar; diakritik işaretlerin kullanılmaması, kelimelerin bitişik veya ayrı yazım kurallarının ihlal edilmesi, büyük ve küçük harflerin yanlış kullanılması ve konuşma diline özgü yazım biçimlerinin tercih edilmesidir. Elde edilen bulgular, dijital iletişim ortamında Azerbaycan Türkçesinin yazım kurallarına uyulmasının hâlen önemli bir sorun olduğunu göstermekte; ölçünlü dil kurallarının korunmasına yönelik bilinçlendirme çalışmalarının gerçekleştirilmesinin gerekli olduğunu ortaya koymaktadır.

Yapılan analiz, yazım yanlışlarının ortaya çıkmasında çeşitli etkenlerin rol oynadığını da göstermektedir. Kullanıcıların yaşı, eğitim düzeyi, sosyal medya platformlarını kullanım sıklığı ve yazma alışkanlıkları bu açıdan önemli faktörler arasında yer almaktadır. İncelenen örnekler, daha hızlı paylaşım yapan kullanıcıların yazılarında yazım yanlışlarına daha sık rastlandığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık, yazım kurallarına uymaya özen gösteren ve yazı kültürüne daha duyarlı yaklaşan kullanıcıların paylaşımlarında bu tür yanlışlar görece daha az görülmektedir.

Yaş grupları temelinde yapılan gözlemler, sosyal medya platformlarında yazım kurallarına uyulmasının kullanıcıların yaş özellikleriyle belirli ölçüde ilişkili olduğunu göstermektedir. İncelenen örneklerden hareketle aşağıdaki sonuçlara ulaşılmıştır:

- Gençler (15–25 yaş): Sosyal medya platformlarının en aktif kullanıcı grubunu oluşturmaktadırlar. Bu grubun paylaşımlarında hızlı yazma alışkanlığı nedeniyle kelimelerin kısaltılması, diakritik işaretlerin kullanılmaması, büyük ve küçük harflerin yanlış kullanılması ile emoji ve ölçünlü dil dışındaki ifadelerin kullanımına daha sık

rastlanmaktadır. Yazıda hız ve pratiklik çoğu zaman yazım kurallarına uyulmasının önüne geçmektedir.

- Orta yaş grubu (26–40 yaş): Bu yaş grubundaki kullanıcılar ağırlıklı olarak resmî, mesleki ve bilgilendirici nitelikte paylaşımlar yapmaktadır. Yazılarında genç kullanıcılarla karşılaştırıldığında daha az yazım yanlışı görülmekle birlikte, kelimelerin bitişik veya ayrı yazımı, noktalama işaretlerinin kullanımı ve bazı dil bilgisel uyumsuzluklar dikkat çekmektedir. Genel olarak bu grubun paylaşımlarında ölçünlü dil kurallarına daha fazla uyulduğu görülmektedir.
- 40 yaş ve üzerindeki kullanıcılar: Bu grubun sosyal medya kullanım düzeyi görece daha düşük olmakla birlikte, paylaşımlarında yazım yanlışlarına daha az rastlanmaktadır. Yazılarında kelimelerin doğru yazımına, diakritik işaretlerin kullanımına ve ölçünlü dil kurallarına daha fazla özen gösterildiği gözlenmektedir. Bu durum, yıllar içinde kazanılmış yazma alışkanlıkları ve resmî yazışma deneyimiyle açıklanabilir.

Yaş değişkenine ilişkin analiz, sosyal medya platformlarında yazım kurallarına uyulmasının kullanıcıların bireysel özellikleriyle belirli ölçüde ilişkili olduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, yazı kültürünün oluşumunu etkileyen başka önemli faktörler de bulunmaktadır. Özellikle eğitim düzeyi, dil yeterliliği ve yazılı anlatım becerileri, kullanıcıların yazım kurallarına yönelik tutumlarını belirleyen temel unsurlar arasında yer almaktadır.

Eğitim düzeyine ilişkin gözlemlerimiz aşağıdaki sonuçları ortaya koymaktadır:

- Ortaöğretim mezunu kullanıcılar: Bu grubun paylaşımlarında yazım ve dil bilgisi yanlışlarına daha sık rastlanmaktadır. Özellikle diakritik işaretlerin kullanılmaması, kelimelerin bitişik veya ayrı yazım kurallarının ihlal edilmesi ve kısaltmaların aşırı kullanımı dikkat çekmektedir.
- Yükseköğretim mezunu kullanıcılar: Bu grubun paylaşımlarında ölçünlü dil kurallarına daha fazla uyulduğu gözlenmektedir. Bununla birlikte, resmî olmayan iletişim ortamlarında bazı kullanıcılar hızlı yazma amacıyla kısaltılmış kelimeler ve emojiler kullanmaktadır. Ancak bu tür kullanımlar genel yazı niteliğini önemli ölçüde etkilememektedir.
- Filoloji ve dil alanında eğitim gören veya çalışan kullanıcılar: İncelenen paylaşımlar, bu gruba ait kullanıcıların yazım kurallarına daha yüksek düzeyde uyduklarını göstermektedir. Bu kullanıcıların metinlerinde hem kelimelerin doğru yazımı hem de noktalama işaretlerinin kullanımı bakımından yanlışlara oldukça seyrek rastlanmaktadır.

Bunun yanı sıra, yazım kurallarına uyulmasını kullanıcıların sosyal medya kullanım alışkanlıkları da etkilemektedir. Yapılan gözlemler, günlük olarak çok sayıda paylaşım yapan ve ağırlıklı olarak resmî olmayan iletişimi tercih eden kullanıcıların yazılarında yazım yanlışlarının daha sık görüldüğünü ortaya koymaktadır. Buna karşılık, sosyal medya platformlarını daha çok bilgi edinme, mesleki faaliyetler veya resmî iletişim amacıyla kullanan bireylerin paylaşımlarında ölçünlü dil kurallarına uyma düzeyi daha yüksektir.

Sonuç olarak, gerçekleştirilen gözlemler sosyal medya platformlarında görülen yazım yanlışlarının yalnızca teknik ya da rastlantısal nedenlerden kaynaklanmadığını göstermektedir. Yaş, eğitim düzeyi, yazma alışkanlıkları ve sosyal medyayı kullanım amacı bu süreci doğrudan etkileyen temel faktörlerdir. Bu nedenle dijital ortamda Azerbaycan Türkçesinin yazım kurallarının korunmasına yönelik bilinçlendirme çalışmalarının güçlendirilmesi, kullanıcıların dil kültürünün geliştirilmesi ve doğru yazım örneklerinin yaygınlaştırılması büyük önem taşımaktadır.

Sonuç

Yapılan analiz, sosyal medya platformlarında yazım kurallarının ihlal edilmesinin yaygın ve çok boyutlu bir dil olgusu olduğunu göstermektedir. Facebook ve Instagram platformlarında gerçekleştirilen gözlemler sonucunda, kullanıcıların önemli bir bölümünün yazı sırasında diakritik işaretleri kullanmadığı, kelimeleri kısalttığı, büyük ve küçük harfleri yanlış kullandığı ve konuşma diline özgü ifade biçimlerini yazıya aktardığı belirlenmiştir. Bu durum, yazılı anlatımın yapısının sadeleşmesine ve ölçünlü dil kurallarından uzaklaşılmasına neden olmaktadır.

Araştırma bulguları yazım yanlışlarının yalnızca bireysel hatalardan değil, aynı zamanda dijital iletişim ortamının kendine özgü özelliklerinden de kaynaklandığını ortaya koymaktadır. Hızlı yazma eğilimi, resmî olmayan iletişim üslubunun yaygınlaşması ve kullanıcıların dil yeterlilikleri arasındaki farklılıklar bu süreci etkileyen temel faktörlerdir. Özellikle genç kullanıcılar arasında yazım kurallarına uyma düzeyinin görece düşük olması dikkat çekmektedir.

Bununla birlikte, sosyal medya doğru biçimde yönlendirildiğinde dilin geliştirilmesi ve yaygınlaştırılması açısından da etkili bir platform işlevi görebilir. Bilinçlendirici paylaşımlar, örnek yazım biçimlerinin sunulması ve dil kurallarının anlaşılır bir şekilde açıklanması, yazım bilincinin geliştirilmesine önemli katkılar sağlayabilir. Bu nedenle dil kültürünün korunması amacıyla bilinçlendirme çalışmalarının güçlendirilmesi gerekli görülmektedir. Doğru kullanılan her kelime ve ifade, gelecek nesiller için değerli bir örnek ve önemli bir katkıdır. Dilimizin korunması ise hem bireysel hem de toplumsal bir sorumluluk olarak değerlendirilmelidir.

Sonuç olarak sosyal medya, bir yandan yazım kurallarının ihlal edilmesine zemin hazırlayan, diğer yandan ise bu kuralların korunmasına katkı sağlayabilecek olanaklar sunan ikili bir yapıya sahiptir. Bu nedenle dijital iletişim ortamında dil kültürünün korunması güncelliğini koruyan önemli bir konu olarak değerlendirilmektedir. Araştırma bulguları, mevcut sorunların giderilmesinin yalnızca bireysel çabalarla değil, aynı zamanda sistemli ve bilinçlendirmeye dayalı çalışmalarla mümkün olacağını göstermektedir. Bu doğrultuda sosyal medya platformlarında doğru dil kullanımının teşvik edilmesi, kullanıcıların dil yeterliliklerinin geliştirilmesi ve ölçünlü yazma alışkanlıklarının kazandırılmasına yönelik bütüncül bir yaklaşımın benimsenmesi önem taşımaktadır. Bu nedenle, araştırma bulgularına dayanarak geliştirilen temel öneriler aşağıda sunulmaktadır.

Öneriler

Araştırmanın bulguları doğrultusunda Azerbaycan Türkçesinin yazım kurallarının sosyal medya platformlarında korunmasını sağlamak amacıyla aşağıdaki önerilerin hayata geçirilmesi uygun görülmektedir:

1. Sosyal medyada Azerbaycan Türkçesinin yazım kurallarına ilişkin bilinçlendirme projelerinin ve dil odaklı sayfaların faaliyetlerinin yaygınlaştırılması.
2. Okullarda ve yükseköğretim kurumlarında dijital yazma kültürü konusunda eğitim programları ile seminerlerin düzenlenmesi.
3. Medya kuruluşlarının resmî sosyal medya hesaplarında ölçünlü dil kullanımının örnek uygulama olarak teşvik edilmesi.
4. Sosyal medya platformları için Azerbaycan Türkçesine yönelik otomatik yazım denetim sistemlerinin (yazım denetleyicilerinin) geliştirilmesi.
5. Genç kullanıcılar arasında ölçünlü dilin kullanımını özendirmek amacıyla yarışmaların ve dil etkinliklerinin düzenlenmesi.
6. Sosyal medyada ölçünlü dil kullanımını teşvik eden kamu spotlarının ve toplumsal farkındalık kampanyalarının hazırlanması.
7. Gelecekte yapılacak araştırmalarda sosyal medya dilinin daha geniş bir derlem (korpus) temelinde incelenmesi ve elde edilen bulguların zamansal (dinamik) olarak analiz edilmesi.
8. Sosyal medya platformlarında kullanıcılar için dil kurallarına ilişkin kısa ve etkileşimli "rehber bölümlerinin" oluşturulması ve uygulanması (örneğin, yazım sırasında otomatik öneri ve uyarıların sunulması).
9. Aile ve sosyal çevrede dil kültürünün geliştirilmesi amacıyla ebeveynlerin ve öğretmenlerin rolünün güçlendirilmesi; çocukların erken yaşlardan itibaren doğru yazma alışkanlıklarına yönlendirilmesi.

Sonuç olarak, sosyal medya platformlarında Azerbaycan Türkçesinin yazım kurallarının korunması yalnızca dil biliminin ilgi alanına giren bir konu olmayıp, aynı zamanda genel dil kültürünün ve iletişim kültürünün korunması açısından da büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

Azərbaycan Respublikası Nazirlər Kabineti. (2019, 16 aprel). "Azərbaycan dilinin Orfoqrafiya Normaları"nın təsdiq edilməsi haqqında Qərar (№ 174). https://e-qanun.az/framework/42073

Khondker, H. H. (2011). Role of the New Media in the Arab Spring. Globalizations, 8(5), 675–679.

Əliquliyev, R. M., İmamverdiyev, Y. N., & Abdullayeva, F. C. (2010). Sosial şəbəkələr. Bakı: İnformasiya Texnologiyaları.

Губанов, Д. А., Новиков, Д. А., & Чхартишвили, А. Г. (2010). Социальные сети. Модели информационного влияния, управления и противоборства. Москва: Издательство физико-математической литературы.

Sosial media və dil mədəniyyəti. Olaylar.az. https://olaylar.az/news/sosial/594108

Xəlilov, B. (2007). Müasir Azərbaycan dili. Bakı: Nurlan nəşriyyatı.

Halk metinlerinde mekânsal görüntüler ve yaratılış sembolizmi: Nahçıvan örneği

Ayten Cafer Gizi Caferova[*]

Giriş

Mitolojik mekân

Nyuton, uzayı sonsuz ve homojen olarak kabul eder. Ancak Losev, bunu alaycı bir şekilde reddederek şöyle yazar: "Bir mezar veya bir örümceğin banyosu, homojen ve sonsuz bir Newton uzayından daha iyidir. Her ikisi de daha ilginç ve daha sıcaktır. Her halükarda, insana dair bir şey gösterirler…" (Losev: 1991, s. 31).

Etnik kültürde, uzay kategorisi, bir bireyin veya toplumun yaşam koşullarını, genel olarak bütünlüğünü yorumlar. Bu kültürde, eski insan için tüm uzay, yaşadığı yerden -evden- başlayarak, hayatının başladığı görünür ve görünmez sınırlar tarafından belirlenir. Bu sınırı aşmak, varoluşta -hem dış görünüşte hem de içsel niteliklerde- bir değişikliği gerektirirdi.

Mitolojik-kutsal uzay, dünyayı ve onun hakkındaki fikirleri somutlaştıran, aynı derecede kutsal olan kültürel bir faktördür. Aslında, gerçeklikle bağlantıyı fikirlerde ararken, mevcut metinlerde eski insanın bu uzayı daha çok doğaüstü varlıklarla ilişkilendirdiğine tanık oluyoruz. Bu, söz konusu metinlerin tarihinin daha derin katmanlarla bağlantısını doğrulayan çok önemli bir gerçektir. R. Gafarli, eski insanın dünya ve uzay hakkındaki fikirlerini şöyle açıklıyor: "Dünyayı anlamaya çalışan eski insanlar, uzayı tamamen zıt bir şekilde hayal etmiş ve onu daha soyut bir kavramla ilişkilendirmişlerdir. Doğru, en başlarda ona soyut bir anlamda değil, somut bir gerçeklik olarak yaklaşmışlardır. Çünkü büyük ata, gördüğü şeyin özünü incelemeyi düşünmüştür. Dünya, her şeyden önce, kendisinin doğduğu ve yerleştiği, oturduğu, yiyeceğini bulduğu, eğlendiği, üzerinde yürüdüğü, soğuktan ve yağmurdan korunduğu mağaralardan ibaretti..." (Gafarli: 2015, s. 343).

Ana bölüm

R. Gafarli'nin mitolojik mekan hakkındaki düşüncelerini desteklemek amacıyla, eski insan için gerçek mekanın, kozmik dünyasını sağlayan mekan olduğu belirtilebilir. Bu mekan aynı zamanda mitolojik-kutsal bir mekandır. Mekanın kutsallığı, içinde var olan şeylere özen göstermesinde ve varlığını güvence altına almasında açıkça görülmektedir. Ancak bu güvence ve yaklaşım çeşitli unsurlar aracılığıyla uygulanmaktadır. Bu unsurlar da birbirleriyle bağlantılıdır. "Taş Kalenin Sırrı" öyküsünün metninde (Azerbaycan Halk Öyküleri Antolojisi: 1994, s. 93), Taş Kale olarak adlandırılan yer, yerel halkın düşmanın ani bir saldırısından saklanması ve korunması için tasarlanmış bir yerdir. Metnin başında kaleye girileceği bilinmektedir, ancak nereden çıkılacağı bilinmemektedir. Bu açıdan bakıldığında, Taş Kalenin

[*] Filoloji Doktoru, Doçent ANAS Nahçıvan Şubesi Sanat, Dil ve Edebiyat Enstitüsü, Folklor Çalışmaları Bölümü Başkanı ,ceferli_ayten@mail.ru ORCID: 0000-0002-9547-3155

içi, kaos mekanına bağlı bir geçittir. Ancak metnin sonuna doğru, Şarafhan adında bir köylünün kalenin çıkışını bulması ve bu çıkışın yerel halkı düşman saldırılarından koruyan bir yer olması nedeniyle, burası kozmik uzaya açılan bir geçit olarak algılanabilir. Bu geçit aynı zamanda yaratıcı bir niteliğe de sahiptir; insanları ölümden -kaostan- korur ve onları uzaya yönlendirir.

Başka bir masal olan "Yakup"ta, kuyuya düşen Yakup'un yedi yıl boyunca yılanlarla birlikte yaşadığı aynı dar kuyu da mitolojik bir mekândır. Bu dar kuyuda meydana gelen olaylar, mekânın –kuyunun– bir kaos mekânı olduğunu doğrular. Dolayısıyla, mekân kozmosla bile bağlantılı değildir; mekân yılanların mekânıdır; mekânda kozmosa aykırı olaylar meydana gelir: sayısız yılanın yuvası olan mekân, daha sonraki bir aşamada kozmosa bir geçit işlevi de kazanır. Bu, Yakup'un kuyuya ikinci kez geldiğinde yılan Şahmiran ile yaptığı anlaşmada doğrulanır: yılan Şahmiran ona gerçek mekânla –kozmosla– bir kez ve sonsuza dek birleşmenin sırrını öğretir. Bu sırrı öğrendikten sonra Yakup sonsuza dek kozmosa katılır: kraliyet kuşu başına konar ve halk onu kral olarak seçer. Düşmanın, yani halkı ezen kralın ölümünü hızlandıran ve halktan olan Yakup'un halkın kurtarıcısı olarak kral olmasını sağlayan kuyu, yaratıcı bir alan olarak değerlendirilebilir.

Mekânsal imgeler bazen ilkel ve kaotik bir karaktere sahip olsa da, bu mekâna bazı unsurların müdahalesi karakterlerini değiştirebilir: yani, kaotik bir mekân, yaratma ve yeniden doğuş özelliğini kazanarak karakterini değiştirebilir, başka bir deyişle, yaratma ve yeniden doğuşa neden olduğu için mekân işlevini kazanabilir: "Peygamber Hızır karanlık dünyaya giden yolu açar, at dörtnala koşar. Tavşanın eline bir balık verir. Karanlık dünyada diriliş suyunu, Ab-Kowsar suyunu arar. Tavşanın eline ölü bir balık verir. Balığı suya attığında canlanırsa, o zaman Ab-Kowsar ateşidir. Hızır'ın askerlerinden biri onu bulur. Balığı suya attığında karanlıktır ve balık uzaklaştığında su olduğunu anlar. Doyana kadar içer ve başına döker. Hızır'a getirmek için bir kase doldurur. Şanslı değildir. Onu getirir ve bir ardıç ağacının altına koyar, Çalıların altında. Efendisini çağırmaya gider. Güvercin geldiğinde suyu içer, ama yere sıçratır. İşte bu yüzden ardıç ağacı yazın da kışın da yeşildir. Tavşan elması denilen bir çalı vardır. Her zaman yeşildir. Denir ki, o su sıçradığında tavşan elması ve ardıç ağacı da sıçrar." (Şarur Halk Hikayeleri Örnekleri. Kitap I: 2016, s. 62). Metinde, peygamber Hızır'ın atına bindiği yer karanlık dünyadır. Aslında karanlık dünya – ölüler dünyası – kaos dünyasıdır. Buradaki su – hayat suyu – hayat suyudur. Genel olarak, suyun felsefesi sadece canlandırmak, hayata döndürmek ve yenilemektir. Böyle bir durumda, suyun bulunduğu yer kaos olamaz. Birincisi, karanlık dünyanın kaostan uzaklaşmasının nedeni, hayatın simgesi olan Hızır'ın orada atına binmesidir. İkincisi, karanlık dünyada hayat kaynağı olan suyun varlığı, onu kaosa karşıt kılar. Üçüncüsü, karanlık dünyada var olan suya atılan ölü bir balığın yeniden dirilmesi, bu dünyanın kaos dünyası olduğu fikriyle çelişmektedir.

"Oğlanqala" metni (Şarur Halk Öyküleri Örnekleri. Kitap I: 2016, s.96) ayrıca Karatapa denilen yerin, çevresinde yaşayan insanların korunması için en uygun yer olduğunu belirtmektedir. Verilen betimleme, mekanın koruyucu işlevinin insan yaşamı için büyük önem taşıdığını göstermektedir: "Oğlangala yerleşimi dağın tam tepesindeydi. Kale surları vardı. Köye sel geldiğinde, köy yıkılır, herkes koşup Garatepe'ye sığınırdı. Garatepe, yeri selden o kadar iyi koruyordu ki... Oğlangala'nın bulunduğu yere Garatepe denmez. Buraya Garatepe

denmesinin sebebi taşların siyah rengidir. Buradaki tüm taşlar siyah mermerdir. Bu kale, Oğlangala köyünü her zaman selden ve olumsuzluklardan korumuştur. Bu Garatepe'de gizli hazineler olduğu söylenir. Burada bir mağara vardı. Eski insanlar bu yerleşim yerini terk ettiklerinde, eşyalarını ve silahlarını mağaraya gömüp toprak, taş ve kayalarla örtmüşlerdir." (Şarur Halk Öyküleri Örnekleri. Kitap I: 2016, s. 96).

Koruma ve muhafaza, mekanın yaratıcı işlevlerinden biri olarak dikkat çekmektedir. Dolayısıyla, kahramanı kaos dünyasına yönlendirse de, uzay bir halkın kurtuluşu için koşullar yaratır. "Yedi Kardeşin Dağı" (Nahçıvan Halk Öyküleri Antolojisi, 2 cilt: 2011, s. 41) adlı metinde, halkı düşman istilasından kurtarmak için tüm güçleriyle çabalayan yedi kardeş, başarılı olamayınca Tanrı'dan kendilerini yedi dağa dönüştürmesini isterler. Yedi dağın düşman ordusuna karşı konumlandırıldığı bu metinde, halkın zulümden kurtuluşu açıkça anlatılmaktadır.

Bulgular

Halk hikayelerinde geçen yerler bazen kahramanı düşmandan ve doğal afetlerden koruma görevi görür. Merhum bilgin K. Aliyev de, kahraman ile yer arasındaki ilişkiden kaynaklanan üç özellikten bahsetmiş ve bunları "Koroğlu" destanında açıklamıştır: gerçek, ara ve ideal mekan (Aliyev, 2011: s. 147). Hakkında metinler yazılan kutsal yerlerin çoğu bu işlevi görür. Mağara, düşmandan kaçan kızı içine saklayarak kurtarır. Orman, cadının büyüsünden kurtulmak isteyen kahramana sihirli pınarını sunar, vb. Bu veya benzeri yerlerin temel özelliği, kahramanı mevcut felaketten korumak ve kurtuluşunu sağlamaktır. Bu tür yerler hakkındaki metinlerde kahraman genellikle hayatta kalır. Bununla birlikte, yardım ve destek için başvurduğu kahramanın kurtuluşunun ve kaderinin farklı olduğu bazı yerler de vardır. Önemli olan, bu kahramanların düşmanın eline düşmemesi ve doğal afetlerin darbesinden korunmasıdır. Ancak bu kahramanların kaderi farklıdır. Dinleyicinin beklediği kaderle karşılaşmazlar: kahraman taşa, kuşa, ağaca veya pınara dönüşür. Farklı kaderlere rağmen, bu yerler kahramanı düşmanın esaretinden kurtarır: onu kuşa dönüştürerek ölümsüzlük bahşederler; onu taşa dönüştürerek kutsal bir yer olarak ziyaret edilmeye layık kılarlar, vb. "Gelin Kayası" metnindeki (Nahçıvan Halk Öyküleri Antolojisi, 2 cilt: 2011, s. 42) açıklamaya göre, Benaniyar köyüne saldıran düşman, çok güzel ve hamile bir geline aşık olur. Ancak gelin, onurunu korumak için tüm gücüyle saklanmaya çalışır. Düşman karşısında çaresiz kalan gelin, Tanrı'ya yönelir ve onu taşa dönüştürmesi için yalvarır. Tanrı onu taşa dönüştürür. Ancak düşman bu manzaradan korkar ve geri çekilir. El-oba düşmanın baskısından kurtulur. Metnin ana amacı olan düşmandan kurtuluş, bu yer sayesinde gerçekleşir. Burada, gelinin taşa dönüştüğü kaya, halkın kurtuluşunu sağlayan ve aynı zamanda yeniden yaratılışa hizmet eden bir yerdir. Yeniden yaratılış şu yönde gerçekleşir:

1. Düşman köye saldırır;

2. Düşman güzel ve hamile gelini görür;

3. Gelin, düşmandan korunmak için tüm gücüyle çabalayarak kayaya ulaşır;

4. Gelin, kurtuluş için kayanın üzerinde Tanrı'ya yönelir ve O'ndan kendisini taşa dönüştürmesini ister;

5. Tanrı gelini taşa dönüştürür;

6. Düşman, taşa dönüşme görüntüsünden korkarak geri çekilir;

7. Elin ruhu düşmandan kurtulur ve Tanrı ona var olma, yaşama ve yeniden doğma yeteneği verir ve el yeniden var olma gücünü kazanır.

Mekânın yaratıcı işlevi bazen, Tanrı'dan sonra yaratan bir anne gibi doğma özelliğiyle açıklanır. Bu tür yerler yalnızca yeniden yaratmaya, yenilemeye ve iyileştirmeye hizmet eder. Bu yeri ziyaret eden kişi, oradan gelecek şifaya inanır. "Ana Taş" (Daban Tepe) metni (Nahçıvan Halk Bilimi Antolojisi, 2. cilt: 2011, s. 74), Ordubad bölgesindeki Aza köyünde bulunan Daban Tepe adlı bir yerden bahseder. Orada birçok garip taş olduğu söylenir. Halk inanışına göre, bu taşlar gökten düşmüştür. Bu taşların kutsallığı, halk inanışına göre taşların geçmiş ve gelecek hakkında bilgi taşımasıyla da açıklanır. Bu bilgi, taşların ikili bir doğaya sahip olduğunu doğrular. Dolayısıyla, geçmiş kaosla, gelecek ise uzayla karşılaştırılırsa, taşlar hem kaosun hem de uzayın unsurları olarak değerlendirilebilir. Mekândaki taşlardan biri diğerlerinden daha büyüktür. Bu taşa "Ana Taş" denir. Taşın gizemli yönü, hasta bir kişinin onunla şifa bulmasıdır. Yani, kaos içindeki bir kişi taş aracılığıyla iyileşir, kozmosa geri döner. Böylece yeniden doğar, varoluşa gelir. Taşın yaratıcı güce sahip olduğu gerçeği, "anne" statüsüyle de doğrulanmaktadır. Şiirdeki "Anne taş her zaman doğurur" cümlesi, taşın yaratıcı gücünü bir kez daha teyit eden bir gerçektir. Burada taş, sadece mekânsal bir unsur olarak değil, aynı zamanda yaratıcı bir işleve sahip olarak da algılanmaktadır. Kısacası, Daban Tepe kozmik bir mekândır ve metindeki taş -Anne taş- kozmosun bir unsurudur.

Taşın yaratıcı mekânsal işlevi diğer metinlerde de gözlemlenmektedir. Ocaklardaki ve pirlerdeki taşların şifa ve canlandırma işlevi taşıması da onların yaratıcı gücünü doğrulamaktadır. Taşın yaratıcı gücü, kutsallığını belirler. Ancak bu yaratıcılığın kökeni bazen haklı olarak soruları gündeme getirebilir. Taş, yaratıcı işlevini nereden ve nasıl kazanmıştır? Bu sorunun cevabı halk kitabının kendisinde verilmektedir: "Culfa'nın Yaycı köyündeki pirde, üzerinde at nalı izi bulunan siyah bir taş vardır. Peygamber Hızır buradan geçerken atının ayağını bu taşa basmıştır" (Nahçıvan Halk Öyküleri Antolojisi, 2 cilt: 2011, s. 74). Metindeki açıklamadan, Yaycı köyündeki siyah taşın kutsallığının sebebinin, evrenin imgesi olan Peygamber Hızır'ın atının ayak izinin üzerinde kalmış olması olduğu anlaşılmaktadır. Buradan taşın kutsallığının nereden geldiği anlaşılmaktadır. Hızır'ın atının ayak izinin üzerinde kalmış olması nedeniyle bu taş, insanlar arasında şifa taşı olarak da bir hac yeri haline gelmiştir.

Aşağıdaki metin, taşın neden kutsal hale geldiğini şöyle açıklıyor: "Hok köyünde, Gelin Dağ denilen yerde, İydali türbesi vardır. Rivayete göre, yabancı düşman saldırılarından korunan gelin, bebeği ve bir parça giysisiyle burada taşa dönüşmüştür. Türbede yan yana üç taş vardır. Taşların arasında bir oyuk bulunur. Bu türbenin toprağı, boğazı ağrıyanların boğazına sürülür. Çocuksuz gelinler ve sıkıntıda olanlar bu taşların arasından geçer ve dualar okurlar" (Nahçıvan Halk Öyküleri Antolojisi, 2 cilt: 2011, s. 75). Yani, kucağında bebeği ve elinde bir parça giysisiyle düşman saldırısından korunmaya çalışan masum gelin, kaos dünyasındadır. Bu durum, eğer kendini korumaya çalışmazsa düşmanın baskısına maruz kalacağı gerçeğiyle açıklanmaktadır. Tanrı, kucağında bebeği ve elinde bir parça giysisiyle geline acıyarak onu

taşa dönüştürmüştür. O sırada bebeği ve giysisi de taşa dönüşür. Böylece gelin ve bebeği taşa dönüşerek kaostan kurtulur ve uzaya doğru yol alırlar. Onun uzaya yöneldiğini kanıtlayan gerçekler şunlardır:

1. Gelin taşa dönüştü, bebek ve mezar - taşlar arasında bir mesafe var, bu mesafe bir oyuktan oluşuyor, oyuktaki toprak boğaz ağrılarını iyileştirme gücüne sahip.

2. Çocuksuz kadınlar taşlar arasındaki mesafeden -topraktan- geçerek Tanrı'dan çocuk isterler. Yani, bu boşluk -taşlar arasındaki oyuk toprak- Tanrı'dan çocuk istemenin bir aracı olma gücüne ve işlevine sahiptir.

Böylece, Gelin Dağı'ndaki mekân, iyileştirici, güçlendirici ve yenileyici işlevleri nedeniyle bir mekânın mekanıdır.

Yaratıcı mekân işlevini taşıyan imgelerden biri de ağaç imgesidir. Mitolojik bir imge olarak ağaç, kahramanı düşmandan korur ve yeni bir hayata -mekâna- girmesine yardımcı olur. Bu sırada ağaç yaratır ve yeniler. Genel olarak ağaç, mekânın sembolüdür. S. Rzasoy, "Kitabi-Dede Gorgud" destanı üzerine yaptığı önemli araştırma çalışması olan "Şaman-Kahramanın Kaos Dünyasına Yolculuğu"nda, "Kara Ağaç" imgesinin yaratıcı özelliklerini ortaya koyarak, Kaba Ağacın bizzat Dünya Ağacı olduğunu doğrular. Kaba Ağaç aynı zamanda dünyanın bir modelidir. Oğuzların ağacın dibinde gerçekleştirdiği ritüel, onun Dünya Ağacı, dünya modeli olduğunu teyit eder. S. Rzasoy ayrıca Dünya Ağacını bir geçit olarak adlandırır ve şöyle yazar: "Dünya Ağacı bir arabuluculuk aracıdır. Şaman/Kahraman bu ağaç aracılığıyla Cennete ve Yeraltı Dünyasına gider. Alt öyküde Kazan ve Çoban da onun aracılığıyla Yeraltı Dünyasına inmelidir" (Rzasoy: 2025, s. 176).

M. Eliade'ye göre, evren periyodik olarak yenilenen canlı bir organizmadır. Yaşamın tükenmez tezahürünün sırrı, evrenin ritmik yenilenmesiyle yakından bağlantılıdır. Bu nedenle, evren devasa bir varoluş ağacı olarak tasavvur edilir; evrenin tüm varoluşunun başlangıç yöntemi olan sonsuz yeniden doğuş, sembolik olarak bir ağacın yaşamına benzetilir. Ağaç imgesi sadece evrenin sembolü olarak değil, aynı zamanda yaşamın, gençliğin, ölümsüzlüğün, bilgeliğin, bilginin bir ifadesi olarak da seçilmiştir (Eliade, 1994: s. 27).

Nahçıvan'dan derlenen metinlerde de, araştırmalara başarıyla yanıt veren ağacın yaratıcı işlevine dair çarpıcı açıklamalar bulunmaktadır. Örneğin, "Nar Ağacı" metnine (Nahçıvan Halk Hikayeleri Antolojisi, 2 cilt: 2011, s. 74) dikkat edelim: "Efsaneye göre, bir evin avlusuna bir nar ağacı dikilmişti. Bu nar ağacı her mevsim çiçek açar, yani meyve verirdi. Bir gün, evin sahibi ağaçtan bir nar koparıp yedi ve ertesi gün uyandığında aynı yerde başka bir nar olduğunu gördü. Bu durum birkaç gün boyunca tekrarlandı. Zaten sıkıntıda olan evin sahibi, bu ağacı kesip yerine bir hamam inşa etmeye karar verdi. Söyleneni yaptı. Ertesi gün ağacı kesti ve yerine hamam inşa etti. Ertesi gün uyandığında, nar ağacının dallarının hamamdan dışarı doğru büyüdüğünü gördü. Aile, bundan korkarak ve uzak durmak isteyerek buradan taşındı." (Nahçıvan) Folklor Antolojisi, 2 cilt: 2011, s. 74). Metinde, ağacın yaratıcı işlevi, her gün aynı yerden nar vermesi ve kesildikten sonra bile meyve vermesiyle doğrulanmaktadır.

Sonuç

Halk hikayelerindeki mekânsal imgelerin yaratıcı bir işlevi olması, aynı zamanda özel sembolik anlamlar kümesi olduklarını da gösterir. Mekânsal imgelerin yaratıcı bir işlevi olması, onların zamanla kutsallık kazanmasına ve modern zamanlarda bu kutsallığın onları türbe haline getirmesine neden olur. Dolayısıyla, kutsal yerler esas olarak yaratıcı bir işlevi olan yerlerdir. Aynı zamanda, bu imgeler kozmosla ilgili imgelerdir. Ancak, tüm mekânsal imgelerin kutsal bir işlevi yoktur. Örneğin, "Şeytan Dağı" metnine dikkat edelim: "Bu dağ o kadar sert, o kadar geçilmez, o kadar korkunç ki insanlar korkuyor ve yaklaşamıyor. Şeytan Dağı, şeytanların meskeni değildir. Biliyorsunuz, bu dağ sizi kendine çekiyor, sizi yutmaya teşvik ediyor" (Nahçıvan Halk Hikayeleri Antolojisi, 2. cilt: 2011, s. 42). Metindeki açıklama yukarıdaki fikri doğrular: tüm mekânsal imgeler kozmosla ilgili değildir. Bu metindeki mekânsal imge, daha önce bahsedilen mekânsal imgelerin aksine, kaos dünyasıyla ilişkilidir. Yani, yaratılışın tam tersidir.

Folklor metinlerindeki mekânsal imgelerin yaratıcı bir işleve sahip olması, öncelikle o mekânın kendisinin yaratım süreciyle ilgilidir. Eğer bu süreç, kaostan mekâna doğru yönü belirleyen bir süreç ise, bu mekânsal imgenin kademeli olarak yaratıcı bir işlev kazandığı anlamına gelir. Yani, metinlerde bahsedilen mekânsal imge, yenilenme, yeni bir hayata yönlendirme ve iyileşme için hizmet eden bir mekân ise, mekânla ilgili bir mekân olduğu yadsınamaz.

Kaynakça

Azerbaycan folkloru antolojisi. Nahçıvan folkloru. (1994). Bakü, Sabah.

Aliyev, K. (2011). *Destanın şiirselliği: "Dede Gorgud" ve "Koroglu"*. Bakü: Bilim ve Eğitim.

Gafarli, R. (2015). *Mitogenez: yeniden yapılandırma, yapı, şiirsellik.* 6 ciltte. Cilt I. Bakü, Bilim ve Eğitim.

Nahçıvan folkloru antolojisi. (2011). / M. Jafarli, Y. Safarov, R. Babayev tarafından derlendi. Bakü: Ajami, [3 ciltte] cilt 2.

Rzasoy, S. (2025). "*Dede Korkut*" *destanı. Şaman-Kahramanın Kaos Dünyasına Yolculuğu*. Kitap III. Bakü, Bilim ve Eğitim.

Şerur folkloru örnekleri. (2016). Kitap I. Bakü: Bilim ve eğitim.

Losev, A.F. (1991). *Diyalektik efsane.* // A.F.Losev – Felsefe. Mitoloji. Kültür. - M.: Polidizdat.

Eliade, M. (1994). *Kutsal ve dünyevi.* M., MGU.

Birinci Türkoloji Kurultayı ve terminoloji: Uluslararası terim konusu

Ayten Hüseynova-Gahramanlı[*]

Giriş

Birinci Türkoloji Kurultay ve bilimsel-kültürel önemi

Türk dünyası için tarihi öneme sahip olan ve Türk halklarının bilimsel ve kültürel yaşamında köklü değişikliklere yol açan Birinci Türkoloji Kurultay, aradan 100 yıl geçmesine rağmen, modern çağda bile Türkoloji araştırmaları açısından bilimsel önemini ve tarihi değerini korumaktadır. Kurultayde tartışılan alfabe, terminoloji ve yazım gibi dilbilimsel sorunların yanı sıra, etnografi, folklor, tarih ve edebiyat çalışmalarıyla ilgili konular da gündeme alındı. İlk defa geniş kapsamlı bilimsel tartışmalar yapıldı ve Türk halklarının ortak dilinin, Latin alfabesine geçişin, terminolojinin, edebî mirasın ve yazılı anıtların sistematik incelenmesine ilişkin bilimsel ve metodolojik ilkeler belirlendi. Şunu belirtmek gerekir ki, Kurultay sadece Türk dillerinin gelişimi bağlamında bilimsel konuların tartışıldığı bir toplantı değil, aynı zamanda dilin ulusal kimliğin inşasındaki rolünün anlaşıldığı bir dönemdir. "*Dolayısıyla Kurultay, Türk dilleri tarihinde yalnızca bilimsel-dilbilimsel bir olay değil, aynı zamanda kültürel-stratejik bir dönüm noktası, dilin ulusal kimliğin söylemsel çekirdeği olarak kurulduğu bir aşamadır*" (Abdullaeva-Nabiyeva, 2026: 307).

Birinci Türkoloji Kurultayı ve terminoloji

Tartışılan önemli konulardan biri de Türk dillerinin terminolojisi sorunuydu. Terminolojinin gündeme gelmesi, o dönemin bilimsel ihtiyaçlarından kaynaklanıyordu. Böylece, sekizinci ve dokuzuncu toplantılarda, Türk dillerindeki mevcut terminolojik durum analiz edildi, birleşik bir terminolojik sistemin oluşturulması, anadilin içsel yeteneklerine dayalı bir terminolojik temelin oluşturulması ve Türk dillerinde uluslararası terimlerin geliştirilmesinin yönleri ve ilkeleri gibi konular tartışıldı ve bir karar kabul edildi. Kurultay konuşmacılarının karşı karşıya kaldığı temel görev, Türk dillerindeki terminolojiyi geliştirmek, bilimsel argümanlarla gelecekteki gelişim yönlerini belirlemek ve kavramsal yaklaşımlar ortaya koymaktı.

Uluslararası terimlere yaklaşımlar

Türk dillerinde bilimsel terminoloji oluştururken çeşitli kaynakların kullanımına ilişkin farklı görüşler sergilemiş olsalar da, neredeyse tüm bilim insanları uluslararası terimlerin kullanımını uygun bulmuşlardır. Bekir Çobanzade, "Bilimsel Terminoloji Sistemi Üzerine" başlıklı raporunda, Avrupa ülkelerinde uzun yıllar içerisinde ortak bir bilimsel terminolojinin oluşturulmuş olması, farklı disiplinlerde çalışan araştırmacılar arasında bilimsel bilgi alışverişinin etkin ve sistemli bir biçimde gerçekleştirilmesine önemli katkılar sağlamıştır.

[*] Dr., Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Nesîmî adına Dilcilik Enstitüsü, Terminoloji bölümü, uzman araşdırmacı aytenhuseynova88@gmail.com, https://orcid.org/0000-0002-9963-0445

Bilimsel sistemin birliğinin tarihsel temellerini açıklarken, bunu Skolastik düşüncenin dili olan ve uzun zamandır Avrupa'da bilimsel iletişimin aracı olan Latince'nin gelişimiyle ilişkilendirdi.

Türk halklarının bilimsel terminolojisinin oluşturulmasında üç temel unsur olduğunu belirten B.Çobanzade: 1) Arap-Fars, 2) Pan-Türk ve 3) Avrupa, terminoloji oluşturulurken bilimsel kavram ve terimlerin edinilmesindeki üçüncü temel unsurun Avrupa tarzına olan bağımlılığımız olduğunu belirtmiştir (Steneoqram, 2006: 180). Avrupa kısmı ile ilgili olarak, tek bir kaynağa odaklanmanın gerekli olduğunu düşünüyor. Örneğin, Yunanca kökeni ele alırsak, tüm Türk halkları bu kelimeleri Yunanca biçimleriyle almalıdır.

Türkoloji Kurultayı'ında "Türk Dillerinde Bilimsel Terminolojinin Oluşum İlkeleri Üzerine" başlıklı kapsamlı ve ilgi çekici bir rapor sunan Artur Rudolfovich Zifeld Simumyagi, terminolojinin yaşayan bir halk dilinde oluşan edebi dilden kaynaklanması gerektiğini haklı olarak belirtmektedir. Ancak, bu bilgin Arapça ve Farsça kökenli kelimelere karşı çıktı ve yalnızca dini kavramları ifade eden terimlerin korunmasını önerdi. Arapça kelimelerle ilgili olarak ise Avrupa dillerinden terimleri tercih etti. Yapay olarak yerleştirilmiş "*inqilab"* (devrim), "*şura"* (Sovyet) gibi kelimeler, "*revolyusiya*" (devrim), "Sovet" (Sovyet) gibi kelimelerin modern anlamını ifade etmiyor. Bütün bunlar sadece dînî fanatikliğin ve târihsel durgunluğun değirmenine değirmen taşı görevi görüyor. A.Zifeld, alıntıların ikinci kaynağı olarak Batı Avrupa dillerini ve Rusçayı gösterir. Kelimeler ayrıca diğer dillerden (Yunanca, İtalyanca, Almanca) de ödünç alınabilir, ancak aşağıdaki koşullara tabidir: 1) Vurguyu son heceye kaydırmak; 2) Umlaut kullanmak; 3) Ses uyumuna uyarlamak; 4) Türkçe fonetiğine uymayan ünsüzleri değiştirmek (örneğin, yerel dillerdeki yabancı kelimelerde gözlemlediğimiz gibi [ц]'yi [ч]'ye, [дз]'yi [с]'ye dönüştürmek, bazı diftonglar arasına bir sesli harf veya kelimenin başına bir sesli harf eklemek).

H.Zeynallı, "Türk Dillerinde Bilimsel Terminoloji Sistemi Üzerine" başlıklı raporunda, Avrupa ekonomisi ve teknolojisinin tüm Doğu halkları ve Türk halkları arasında benimsenmesinin kaçınılmaz olduğunu belirtmekte ve bu iki alanla ilgili çoğu disiplinde bilimsel kavramlar için yerel dilde terimler oluşturmak yerine, tüm kültürel dünyada ortak olan hazır terimleri benimsemenin uygun olduğunu düşünmektedir. Ona göre "*motor*", "*dinamo*", "*sosializm*" (sosyalizm), "*trost*"(tröst), "*sindikat*" (sendika) gibi kelimelerin yerine yerel dilin sözcük birimlerini koymak tartışmalı bir yaklaşımdır. Herhangi bir alana ilişkin terimler, oluşturuldukları ülkelerden alınmalıdır (örneğin, ekonomik terimler İngiltere'den, hukuki terimler Fransa'dan, felsefi terimler Almanya'dan vb.). H. Zeynallı'nın Avrupa genelinde kullanılan terimleri şu kategorilere göre sınıflandırılır: 1) Avrupa halkları tarafından değiştirilmeden benimsenen terimler (örneğin, etan, fenol, asetil, ixtiozavr (ihtiyozor), brontozavr (brontosaurus), vb.); 2) Ortak bir temele sahip ve kısmen çevrilmiş, her dile uyarlanmış terimler. Bilim insanı, birinci kategorideki Avrupa genelinde kullanılan terimlerin olduğu gibi kabul edilmesi gerektiğini, ikinci kategorideki terimlerin ise Türk dillerinde henüz karşılık gelen bir karşılığının bulunamadığı veya oluşturulamadığı durumlar dışında, ana dilde oluşturulması gerektiğini öne sürüyor. Uluslararası terimlere gelince, H.Zeynallı, İkinci Terminoloji Komisyonu tarafından belirlenen üçüncü ilkeyi esas aldı: Avrupa dillerinin

çoğunda kabul edilen terimlerin, Fransızca veya İtalyanca telaffuzlarıyla, çeviri yapılmadan kabul edilmesi ilkesi.

Kurultaydeki önemli konuşmalardan biri de Habibulla Odabaş'ın "Türk Dillerinde Terminoloji" başlıklı sunumuydu. Herhangi bir keşif, toplumsal hareket veya herhangi bir alandaki değişiklikler, yeni kavramlara isim verme ihtiyacını doğurur. Bu bakış açısından bilim insanı, talep ortaya çıktığında yeni kelimelerin nasıl yaratıldığını şu şekillerde göstermektedir: a) eski kelimeleri eski veya yeni anlamlarıyla kullanmak; b) yaşayan bir dilin malzemelerinden yeni kelimeler oluşturmak; c) kelimeleri orijinal anlamlarına daha yakın, daha dar bir anlamda kullanmak. *H.Odabaş*, tüm kültürel dillere baktığımızda bu konuda iki yönelim olduğunu belirtiyor: Avrupa dillerinde, belirli kavramları ifade etmek için kullanılan yeni kelimeler çoğunlukla Latinceden, bazı durumlarda da Yunancadan ödünç alınırken; Rusça, Fransızca, İngilizce vb. dillerde bilimsel terimlerin %50-60'ı bu dillerden ödünç alınmıştır. Konuşmacı, uluslararası terimlerin dünya dillerine dahil edilmesini şu şekilde gerekçelendiriyor: a) Yeni keşifler ve icatlar, yaratıldıkları ülkelerde adlandırılır ve aynı şekilde diğer dillere aktarılır; örneğin, *telefon, əl-cəbr* (cebir), *samovar* (semaver) vb.; b) Bilim insanlarının, mucitlerin vb. isimlerinden türetilen yeni kelimeler: ampermetr (ampermetre), halvanizasiya (galvanizasyon), darvinizm (Darwinizm).Türkolog, bilimsel terminoloji oluştururken uluslararası terimlere ilişkin ilk ilkeleri şu şekilde sunmaktadır:

a. Arapça ve Farsça terimlerin birçoğunu, bu lehçelerde vatandaşlık hakkı kazanmış ve belirli bir anlamda uluslararası kabul görmüş yerel kelimelerle değiştirmeyi uygun görmemek;

b. Türk dillerinde Latince ve Yunanca arasında sosyo-tarihsel bir yakınlık bulunmadığı göz önüne alındığında, Avrupa dillerinde genelleme niteliğinde olan "*ism*", "*logiya*", "*asiya*", "*ist*" gibi sözcük türetme eklerinin benimsenmesinin mümkün olup olmadığı konusunda şüphe duyuyoruz. "Kommunizm" (Komünizm), "Kommunist" (Kommunist), "orqanizasiya" (örgüt) gibi sözcükler yeni terminolojide sıradan barbarca sözcükler olarak kalabilir.

c. Modern teknik bilgi alanında, "*traktor*" *(traktör)*, "*aeroplan*" *(uçak)*, "*avtomobil" (araba)* gibi Batı Avrupa terimlerinin Türkçeye büyük bir akışı gözlemlenmektedir. Bunu dikkate alarak, yaygın olarak kullanılan Avrupa terimlerini kullanmalıyız (Steneoqram, 2006: 191).

Kazakçadaki terminoloji uygulamasını analiz eden A.Baytursunov, Kazakçanın terminoloji ilkeleri üzerine hazırladığı raporunda, evrensel terimlerin Kazakçanın doğasına uygun değişikliklerle benimsenebileceğini belirtmektedir. Bilim insanı, ortak terimlerden bahsederken, yaygın olarak kullanılan modern Avrupa terimlerini kastediyor. Raporda, Avrupa kültürünün tüm kazanımlarının, bu terimlerin Kazakçanın ses kurallarına uyması koşuluyla, bir Avrupa dilinde tam olarak ifade edilebileceği belirtiliyor. *Doğu bilimci Şeyh Manatov* konuşmasında, Türk dillerinden ödünç alınan bir kelimenin yeni ve özel bir anlam kazanması durumunda, bunun Türkçe veya Arapça bir kelimeyle değiştirilemeyeceğini belirtti. H. Zeynallı'nın uluslararası terimler hakkındaki fikirlerini haklı çıkararak, dilimizde arasak bile herhangi bir Avrupa kelimesiyle değiştirilmesi gereken kelimeler olduğunu belirtiyor. Örneğin, "disiplin" ve "inzibat" (idari) kelimelerini örnek veriyor: "İnzibat" Arapça bir kelime olup kırsal ve kentsel nüfus arasında kullanım dışı kalmıştır, oysa "disiplin"

kelimesi orduda veya idari çevrelerde herkes tarafından anlaşılabilir. Ş. Manatov, uluslararası Avrupa kelimelerini benimserken Türkçenin telaffuz özelliklerinin dikkate alınması gerektiğini ve hiçbir Türk'ün "fabrik" yerine "fabrika" veya hiçbir Fransız'ın "sistem" yerine "sistema" demeyeceğini göstermektedir. Bilim insanına göre, Avrupa telaffuzundan tamamen uzaklaşmıyoruz, aksine Türkçenin telaffuzunun ihtiyaçlarına ve özelliklerine uyum sağlıyoruz.

D.Hasanov'un bugüne kadar bilinmeyen raporu ve uluslararası terminoloji sorunu

Terminoloji üzerine yapılan konuşmaların öne çıkan noktalarından biri, D.Hasanov'un Türk dillerinde bilimsel terminolojinin gelişimi sırasında kullanılan malzeme kaynakları, uluslararası terimlerin uygulanmasına ilişkin gramer ilkeleri ve uluslararası numaralandırma sorunları hakkındaki raporudur. Bir diğer önemli nokta ise, Kurultay tutanağında D.Hasanov'un adının geçmemesi ve kendisi veya raporu hakkında herhangi bir bilgi verilmemesidir. Bu makale, D.Hasanov'un terminoloji üzerine hazırladığı rapor hakkında ilk kez kapsamlı bilgiler sunacaktır. "Birinci Türkoloji Kurultaysi Düzenleme Komisyonu Bülteni"nde Kurultay katılımcılarının raporları ve tezlerinin yanı sıra konferans programları da yayımlandı. Bültenin 3. sayısında D.Hasanov'un "Türk dillerinde bilimsel terminolojinin geliştirilmesi sorunu üzerine" tezi Rusça olarak yayımlandı. Türk dillerinin tarihsel gelişim süreçlerini ve manevi değerlerini bilimsel olarak değerlendiren rapor ve tezlerin yayınlandığı değerli bir tarihi kaynak olan Bültenin, Azerbaycan Millî İlimler Akademisi Nesîmî adına Dilcilik Enstitüsü'nden Dr. Şalala Ana Hümmatlı ve Dr. Ayten Hüseynova-Gahramanlı tarafından tercüme ve transfoniliterasyon yöntemiyle hazırlandığı belirtilmelidir.

D.Hasanov, Tatar-Başkurt diline girmiş Arapça-Farsça kökenli terimlerin, Tatarca veya uluslararası terimlerle kolayca değiştirilebiliyorsa dilden çıkarılması gerektiğini belirtiyor. Bununla birlikte, yeterince özümsenmiş Arapça terimlerin korunması ve hiçbir durumda uluslararası terimlerle veya Rusça terimlerle değiştirilmemesi gerektiğini vurguluyor. Tatarcanın bir diğer kaynağı olarak uluslararası terminolojiyi gösteren yazar, bu terimlerin, telaffuzun Tatarcaya mümkün olduğunca uyarlanması ve dilbilgisi ilkelerine uyulması şartıyla, değiştirilmeden kabul edildiğini belirtiyor. D.Hasanov, uluslararası terminolojinin ana kaynağı olarak Fransız dilini işaret ediyor ve Tatar terminolojisi oluşturulurken Fransız dilinin biçimlerine dayanmanın gerekli olduğu sonucuna varıyor. Örneğin, *active – активный* (aktif), *integrer – интегрировать* (entegre etmek). Fransızca ve Tatarca'da vurgunun genellikle kelimelerin son hecesine düşmesi, her iki dilde de burun seslerinin bulunması ve telaffuzda gözlemlenen tonlama yakınlığının, Fransızcanın biçimlerinin Tatarca'ya uyarlanmasını engellemediğini belirtiyor.Bilim insanı, uluslararası terimlerin kullanımına aşağıdaki dilbilgisi ilkelerini atfediyor: Fransızcada *-iste, -isme, -se, -me* ile biten isimler değiştirilmeden kabul edilir. Bilim insanı, Fransızcada -tion ile biten kelimelerin – function, station (fonksiyon, istasyon) gibi Latin biçimleriyle kabul edildiğini, çünkü Rus dili aracılığıyla aktarılan Latin varyantının Tatarlar arasında daha yaygın olarak kullanıldığını belirtiyor.

Sıfat terimleri oluşturulurken, karşılık gelen Fransızca biçim değiştirilmeden korunur. Örneğin: social, professionnel, normal, communal.

Fransızcada, sıfat ve isimlerin ilk hecesindeki "o" harfi "a" ile değiştirilir. Örneğin: *communisme, socialisme*.

Fransızca kelimelerde "g" harfi "q" ile değiştirilir. Örneğin: *original – oriqinal.*

Olumsuz sıfatlar oluşturulurken Fransızca biçim korunur. Örneğin, *normal, anomalous, anorganique*.

D.Hasanov, uluslararası terimlerden bahsederken, uluslararası sembollere de değinir ve uluslararası numaralandırmanın ve tüm uluslararası algoritmanın değişiklik yapılmadan uygulandığına ve yazıldığına inanır: 1, 2, ... ~ ± (√‾ (∫ (vb. (Bülleten, 1926: 14).

Terminolojiye ilişkin kabul edilen karar

Kurultay, Türk dillerindeki bilimsel terminoloji sistemi hakkında 13 maddelik bir karar kabul etti. Kararın 5. maddesinde uluslararası terimlerle ilgili olarak şunlar belirtilmiştir.Türk dilleri için artık Arapça-Farsça kelime türetilmesi imkansız kabul edilmeli, Arapça ve Farsça terimlere dönüş kesin olarak reddedilmeli, yeni terimler seçilirken pan-Avrupa yönü tercih edilmelidir. Madde 6: Sadece pan-Avrupa kelimelerinin köklerini kabul edin ve bunları Türkçenin telaffuzunun doğasına uyarlayın. Bu karar, terminoloji alanındaki bazı sorunları ortaya çıkardı, mevcut durumun düzenlenmesinde özel bir rol oynadı ve sonraki dönemlerde bu yönde aşamalı olarak önlemler uygulandı.

Sonuç

Dolayısıyla, Birinci Türkoloji Kurultaya katılan aydınların ve tutanaklarda adı geçmeyen D.Hasanov'un uluslararası terimlerin statüsü ve Türk dillerindeki kullanım ilkeleri hakkındaki ortaya koydukları teorik önermeler, modern çağda bile bilimsel tartışmalar için önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Birinci Türkoloji Kurultayın üzerinden 100 yıl geçmiş olmasına rağmen, terminolojiye ilişkin tartışılan konular bugün hala bilimsel ve pratik önemini korumaktadır. Küreselleşen ve uluslararasılaşan bir dünyada, Türk dillerinde uluslararası terimlerin kullanımı kaçınılmazdır. Bu terimler, Türk dillerinin fonetik normlarına uygun olarak benimsenmelidir. Son olarak, dünya Türkolojisinin merkezi haline gelen Birinci Türkoloji Kurultayı, Türkoloji alanındaki araştırmaların yönünü belirlemekle kalmayıp, Türk halkları arasında bilimsel alışverişin ve akademik işbirliğinin genişlemesine ve bu alanda daha ileri araştırmaların oluşmasına da zemin hazırlamıştır.

Kaynakça

Abdullayeva-Nəbiyeva, V. (2026) 1926-cı il Bakı Türkoloji Qurultayı: Dil məsələlərinin linqvokulturoloji təhlili. *Türkoloji Qurultay-100 mövzusunda Respublika Elmi Konfrans*, ss. 305-309. https://doi.org/10.59849/turkcong100.2026

Bülleten (Birinci Ümumittifaq Türkoloji Qurultauı çağıran tşkilat komisyonunun bülleteni) (1926).

1926-cı il I Bakı Türkoloji Qurultayı. Stenoqram materialları, biblioqrafiya və foto-sənədlər (2006). Ruscadan tərcümə, ön söz və şərhlərin müəllifləri K.V.Nərimanoğlu, Ə.Ağakişiyev. Çinar-Çap.

Rus edebiyatının Türkiye'deki ortaöğretim ders materyallerindeki temsili: 9-12. sınıf ders ve beceri temelli etkinlik kitapları bağlamında eleştirel bir çözümleme

Beyza Yavuz[*]

Giriş

19. yüzyıl Rus edebiyatının ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarındaki sunumunu; metin seçimi, hazırlık çalışmaları, anlama-kavrama soruları ve yazar biyografileri bağlamında incelemektir. Rus edebiyatı, toplumsal yapıyı ve insan psikolojisini derinlemesine işlemesi bakımından dünya edebiyatı (world literature) öğretiminde stratejik bir öneme sahiptir. Bu yönüyle öğrencilerin hem edebî türleri tanımalarını hem de farklı kültürel ve toplumsal yapıları anlamlandırmalarını sağlar. Son yıllarda Yapılandırmacı Yaklaşım (constructivist approach) doğrultusunda hazırlanan ders kitapları; öğrenciyi merkeze alan, metin temelli ve etkinlik odaklı bir anlayışla düzenlenmektedir. Bu süreçte dünya edebiyatından seçilen metinler, öğrencilerin farklı edebî geleneklerle tanışmasını sağlarken; metin seçimi ve etkinlik tasarımı öğrenme sürecinin niteliğini doğrudan etkilemektedir. Bu doğrultuda 19. yüzyıl Rus edebiyatına ait metinler, ders kitaplarında hem edebî temsil hem de pedagojik işlev açısından kritik bir alan oluşturmaktadır. Metinlerin yazarlar ve türler üzerinden seçilme düzeyi, özgün ya da uyarlanmış biçimde sunulması ve soruların hitap ettiği bilişsel düzeyler, edebiyat öğretiminin kalitesini belirleyen temel unsurlardır. İnceleme kapsamında 19. yüzyıl odak noktası olsa da edebî devamlılığı ve Fütürizm (futurism) gibi farklı akımları temsil etmesi bakımından Vladimir Vladimiroviç Mayakovski gibi isimlere de veri havuzunda yer verilmiştir.Millî Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan ortaöğretim (9-12. sınıf) Türk dili ve edebiyatı ders kitapları ile destekleyici materyallerde (beceri temelli etkinlik, kavram öğretimi vb.) 19. yüzyıl Rus edebiyatının pedagojik bağlamda nasıl temsil edildiğidir. Bu temel problem çerçevesinde yanıtı aranan alt problemler şunlardır:

1.İlgili materyallerde 19. yüzyıl Rus edebiyatına ait hangi yazar ve eserlere yer verilmiştir; bu metinlerin sınıf düzeylerine göre dağılımı nasıldır?

2. Ders ve etkinlik kitaplarındaki Rus edebiyatı metinleri özgün yapılarıyla mı sunulmuş, yoksa pedagojik kaygılarla kısaltma ve sadeleştirme yapılmış mıdır?

[*] Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe Öğretmenliği Bölümü Öğrencisi beyzaayvuz@gmail.com.

3. Metin öncesi hazırlık soruları ile metin altı anlama ve çözümleme soruları, öğrencilerin yalnızca bilgi düzeyini mi hedeflemekte yoksa üst düzey bilişsel becerilerini mi harekete geçirmektedir?

4. Ders materyallerinde yer alan yazar biyografileri ve görsel unsurlar (portre, tablo vb.), dönemin tarihsel, toplumsal ve estetik bağlamını destekleyecek nitelikte midir?

Çalışmanın amacı

Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı ders kitapları ile destekleyici materyallerde 19. yüzyıl Rus edebiyatının temsil biçimlerini pedagojik bir yaklaşımla tespit etmektir. Bu hedef doğrultusunda; yazar ve eser çeşitliliğinin sınıf düzeylerine göre tablolaştırılması ve metinlerin uyarlanma durumlarının belirlenmesi hedeflenmektedir. Ayrıca anlama sorularının bilişsel kapasitesi, etkinliklerin Rus edebiyatının evrensel değerlerini yansıtma düzeyi ve görsel unsurların pedagojik işlevlerinin ortaya konulması çalışmanın alt amaçlarını oluşturur.

Çalışmanın önemi

Modern dünya edebiyatının, Realizmin ve derinlikli psikolojik tahlillerin temelini oluşturan 19. yüzyıl Rus edebiyatı eserlerinin, Türk eğitim sisteminde yeni nesillere aktarılma biçimini bütüncül bir yaklaşımla ortaya koymasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde edebiyat öğretimi, salt yazar-eser ezberletme geleneğinin ötesine geçerek; öğrencinin eleştirel düşünme, metinler arası bağ kurma ve evrensel kültürü algılama becerilerini geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu amaca ulaşılmasında ders kitaplarının ve Yapılandırmacı Yaklaşım doğrultusunda hazırlanan beceri temelli etkinlik (skill-based activity) materyallerinin niteliği hayati bir rol oynamaktadır. Rus edebiyatının ders kitaplarındaki varlığı, sadece edebî bir çeşitlilik değil, aynı zamanda öğrencilerin insan doğasına ve toplumsal dinamiklere dair geniş bir perspektif kazanmaları açısından stratejik bir öneme sahiptir. Araştırmadan elde edilecek bulguların eğitim paydaşlarına çok boyutlu katkılar sunması öngörülmektedir. İlk olarak çalışma, Millî Eğitim Bakanlığı program geliştiricileri ve ders kitabı yazarları için; dünya edebiyatı metinlerinin seçim kriterlerinde, pedagojik uyarlama (kısaltma/sadeleştirme) sınırlarında ve üst düzey bilişsel becerileri hedefleyen etkinlik tasarımlarında somut bir veri kaynağı teşkil edecektir. İkinci olarak, sahada görev yapan edebiyat öğretmenlerine; mevcut kitaplardaki yapısal ve içeriksel sınırlılıkları fark etme ve ders planlarını bu eksikleri giderecek dış kaynaklarla zenginleştirme konusunda pedagojik bir farkındalık kazandıracaktır. Son olarak bu araştırma; literatürde henüz yeterince incelenmemiş olan güncel zenginleştirme ve beceri temelli etkinlik materyallerini de analiz sürecine dâhil etmesi yönüyle, edebiyat öğretimi alanındaki akademik birikime özgün ve kapsamlı bir katkı sunacaktır.

Çalışmanın sınırlılıkları

Dünya edebiyatı kapsamındaki tüm eserler yerine yalnızca 19. yüzyıl Rus edebiyatını temsil eden kanonik yazar ve metinlerin incelenmesiyle belirlenmiştir. Bu odaklanmanın temel gerekçesi, dünya edebiyatı gibi geniş bir sahanın tek bir çalışmada ele alınmasının yüzeysel bulgulara yol açma riskidir. Rus edebiyatının felsefi, toplumsal ve pedagojik arka planının derinlemesine çözümlenebilmesi için bu sınırlandırma zorunlu görülmüştür. Araştırmanın

veri evreni; Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) Talim ve Terbiye Kurulu tarafından onaylanan ortaöğretim (9-12. sınıf) Türk dili ve edebiyatı ders kitapları (MEB ve özel yayınevi yayınları) ile bu kitaplara eşgüdümlü hazırlanan beceri temelli etkinlik materyalleriyle kısıtlıdır. Veri havuzuna özel yayınevlerine ait kitapların da dâhil edilmesi, sahadaki eğitim pratiğini ve farklı pedagojik yaklaşımları bütüncül bir şekilde yansıtma amacını taşımaktadır. Yapısal sınırlar bağlamında, ana ders kitaplarının ünite sonlarında yer alan "ölçme ve değerlendirme" bölümleri kapsam dışı bırakılmıştır. Bu bölümlerin dışarıda tutulma sebebi, söz konusu etkinliklerin edebî metnin estetik ve bağlamsal temsilinden ziyade dil bilgisi kurallarını veya ünite ezberini ölçmeye odaklanmasıdır. Bu doğrultuda çalışmanın analiz birimleri; okuma metinleri, yazar biyografileri, görsel materyaller, metin öncesi hazırlık soruları, metin altı anlama ve çözümleme soruları ile beceri temelli etkinliklerle sınırlandırılmıştır. Bu unsurların merkeze alınmasının temel amacı, Rus edebiyatına ait bir metnin öğrenciye sunuluş sürecindeki asıl pedagojik inşanın doğrudan bu bölümlerde gerçekleşmesidir.

Literatür tarama

Bu başlık altında araştırmanın temel problemi doğrultusunda Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarında dünya edebiyatı metinlerinin yer alma biçimini inceleyen çalışmalar ele alınmıştır. Ders kitaplarında farklı ülke edebiyatlarının nasıl sunulduğunu incelemek, hem edebiyat öğretiminde kullanılan metin seçimi anlayışını hem de öğrencilerin dünya edebiyatını tanıma biçimini anlamaya katkı sağlamaktadır. Özellikle 19. yüzyıl Rus edebiyatı, dünya edebiyatı içerisinde önemli bir yere sahip olması nedeniyle ders kitaplarında nasıl temsil edildiğinin incelenmesi açısından dikkat çekicidir. Bu bağlamda yapılan çalışmalar, ders kitaplarında yer alan metinlerin seçimi, yazarların temsili ve etkinliklerin niteliği gibi konular hakkında önemli veriler sunmaktadır.

Metin seçimi, Türkçe ile Türk dili ve edebiyatına yönelik ders kitabı hazırlamanın temelini oluşturmaktadır. Metin seçimlerinin doğru yapılması öğrencilerin okuma alışkanlığı kazanmasında ve onların metin türlerini tanımasında önemli rol oynamaktadır. Ayrıca öğrencilerin sınıf düzeyleri ve farkındalıklarını göz önüne alan metinlerin seçilmesi kitaplara karşı olan ilgilerini de artıracaktır. Bu amaçla Türkçe ve Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarının birbirlerini kapsayan bütüncül bir yapı içerisinde olması gereklidir. Bu bağlamda, Türkçe ders kitaplarında seçilen metin türü ve yazarlarının Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarında da belirli oranda seçilmesine ve devamlılık göstermesine ihtiyaç vardır (Maden, 2021, s. 739).

Goethe, dünya edebiyatının kaynağını Roma ve Yunan edebiyatlarında görmekte ve bu edebiyatlara daha fazla önem verilmesi gerektiğini ifade etmektedir. Bu düşünceden dünya edebiyatı ifadesi ile daha çok Batı edebiyatlarının işaret edildiği anlaşılmaktadır. Günümüzde de dünya edebiyatı denildiğinde özellikle Batı kaynaklı olmak üzere bazı ulusların eserlerinin ön plana çıktığı görülmektedir (Altunbay, 2017, s. 440).

Türkçe öğretmen adayları üzerine yaptığı bir araştırmada öğretmen adaylarının en son okudukları yabancı kitapların ağırlıklı olarak Amerikan, Rus, İngiliz, Fransız, Alman, Brezilya ve İrlanda edebiyatlarına ait eserler olduğunu tespit etmiştir. Buna karşın dünya edebiyatı ile ilgili diğer tanım ve açıklamalara bakıldığında dünya edebiyatı kavramını belli başlı uluslara

ait edebiyatlarla sınırlandırmanın doğru bir yaklaşım olmadığı anlaşılmaktadır (Veyis, Yalçın ve Kayar Muslu, 2023, s. 355).

Tüm bu literatür verileri ışığında; dünya edebiyatının genel temsiliyetine dair çalışmalar bulunsa da modern roman ve hikâyenin kurucu unsurlarını barındıran 19. yüzyıl Rus edebiyatının MEB'in güncel ana ders ve beceri temelli etkinlik kitaplarında nasıl yapılandırıldığı konusu alan yazında bir boşluk olarak durmaktadır. Mevcut çalışmaların "yabancı metinlerin sınırlı temsili" ve "soruların temel düzeyde kalması" yönündeki genel tespitlerini, Rus edebiyatı kanonu özelinde derinleştiren bu araştırma hem metin seçimi hem de pedagojik uyarlama süreçlerini analiz ederek edebiyat didaktiğine özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Yöntem

Bu çalışmada, Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarında 19. yüzyıl Rus edebiyatının sunum biçimini incelemek amacıyla nitel içerik analizi (qualitative content analysis) yöntemi tercih edilmiştir. Nitel içerik analizi, metin ve dokümanların sistematik biçimde incelenerek içerikte yer alan temaların, kategorilerin ve anlam örüntülerinin ortaya konulmasını amaçlayan bir yaklaşımdır. Bu doğrultuda ders kitaplarında yer alan metinler, metin türleri, yazar biyografileri, hazırlık soruları, etkinlikler ve metin altı anlama soruları veri birimleri olarak ele alınmış ve benzer özelliklerine göre kodlanarak temalar altında değerlendirilmiştir. Bu sayede ders kitaplarında 19. yüzyıl Rus edebiyatının sunumu bütüncül bir bakış açısıyla analiz edilmiştir. *Nitel içerik analizi*, metin verilerinin sistematik bir şekilde kodlanması ve kategorilere ayrılması yoluyla anlamın derinlemesine incelenmesini sağlar. Analiz süreci, verilerin bağlamından koparılmadan içeriklerin anlamını ve ilişkilerini ortaya koymayı hedefler. Süreç genellikle şu adımları içerir: İlk olarak, araştırma sorularına uygun metin verileri seçilir ve hazırlanır. Ardından, kodlama aşamasında veriler anlamlı birimlere ayrılır ve her bir birime uygun kodlar atanır. Daha sonra, benzer kodlar bir araya getirilerek kategoriler ve temalar oluşturulur. Temaların belirlenmesinde kategoriler üzerinden genel temalar çıkarılır ve bu temalar araştırma soruları bağlamında yorumlanır. Nihayet, sonuçların yorumlanması aşamasında elde edilen temalar, araştırma soruları ışığında analiz edilir ve sonuçlar çıkarılır (Hsieh & Shannon, 2005; Graneheim & Lundman, 2004).

Bu adımlar, verilerin derinlemesine anlaşılmasını ve yorumlanmasını sağlar. Nitel içerik analizi, özellikle sosyal bilimlerde, bireylerin deneyimlerini, düşüncelerini ve anlam dünyalarını anlamak için etkili bir yöntem olarak kabul edilmektedir.

Araştırma evreni ve örneklemi

Türkiye'de okutulan lise Türk dili ve edebiyatı ders kitapları ve bu kitaplardan ***amaçlı*** örnekleme yöntemiyle seçilen ve 19. yüzyıl Rus edebiyatının ilişkin bilgi, yazar veya metin içeren ders kitapları oluşturmaktadır. Örneklem ise amaçlı örnekleme yöntemiyle belirlenmiş metinlerden oluşmaktadır. Amaçlı örnekleme, belirli ölçütleri karşılayan durumların seçilmesine dayalı bir yöntemdir (Patton, 2015). Bununla birlikte, Rus edebiyatından etkilenmiş Türk yazarlarına ait metinler veya yalnızca Rus tarihi ve kültürü hakkında bilgi veren yazılar araştırma kapsamına alınmamıştır. Çalışma yalnızca doğrudan 19. yüzyıl Rus edebiyatına ait yazarlar, bu yazarlara ait metinler ve metin altı soruları ile sınırlandırılmıştır.

9. sınıfta “Suç ve Ceza” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s.161-162)
9. sınıfta “Memurun Ölümü” adlı hikâye (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s.59-60)
9. sınıfta” Ölü Canlar” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2022, s. 219-220)
9. sınıfta” Karamazov Kardeşler” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2022, s. 213-214)
10. sınıfta “Ünlem İşareti” adllı hikayesi (Beşgen Yayıncılık, 2024, ss. 70-73)
10. sınıfta “Savaş ve Barış” adlı roman (Beşgen Yayıncılık, 2024, ss. 182–187)
10. sınıfta “Postacı” adlı hikâye (Düşler Yayıncılık, 2023, ss. 53-55)
10. sınıfta “Oblomov” adlı roman (Biryay Yayınları, 2024, ss. 156–159)
10. sınıfta “Memurun Ölümü” adlı hikâye (Biryay Yayınları, 2024, ss. 393-394)
10. sınıfta “Ölü Canlar” adlı roman (Öğün Yayıncılık, 2024, ss. 180–181)
10. sınıfta “Bahar” adlı hikâye (Öğün Yayıncılık, 2024, ss. 81–84)
10. sınıf “Çocukluk” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s. 397-398)
10. sınıf “Diriliş” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s. 397-398)
10. sınıfta “Budala” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s. 373-374)
10. sınıfta “Öteki” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s. 399-400)
10. sınıf “İnsancıklar” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s. 427-428)
10.sınıfta “Vişne Bahçesi” adlı tiyatro (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s. 499-500)
11. sınıf “Suç ve Ceza” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2021, s. 23-24)
11. sınıf “Vişne Bahçesi” adlı tiyatro (Millî Eğitim Bakanlığı, 2021, s. 407-408)
11. sınıfta “Hacı Murat” adlı roman (Millî Eğitim Bakanlığı, 2021, s. 337-338)
12. sınıfta “Martı” adlı tiyatro (Millî Eğitim Bakanlığı, 2023, s. 213)
12. sınıfta “Suç ve Ceza” adlı roman (Anka Yayıncılık, 2021, s. 17-18)
12. sınıfta “Suç ve Ceza” adlı roman (Anka Yayıncılık, 2021, s. 27)
12. sınıfta “Şair İşçidir” adlı şiir (Ordinat Yayıncılık, 2019, s. 90-91)

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesini kapsar (Bowen, 2009, s. 27). Bu çalışmada veriler, yani toplanan metinler, belirli analiz birimlerine göre kategorilere ayrılmıştır. Buna göre veri birimleri; 19. yüzyıl Rus edebiyatına ait metinler, metin öncesi hazırlık soruları, metni anlama ve çözümleme soruları, yazar biyografileri ve görsel unsurlar şeklinde sınıflandırılmıştır.

Betimsel İçerik Analizi, nitel verilerin (metin, belge, görüşme kaydı vb.) önceden belirlenmiş temalar ya da araştırma soruları doğrultusunda sistematik biçimde sınıflandırılması, özetlenmesi ve yorumlanmasına dayanan bir analiz yaklaşımıdır; temel amacı veriyi dönüştürmekten ziyade, elde edilen bulguları okuyucuya düzenli ve anlaşılır bir çerçevede sunmaktır. Bu yöntemde araştırmacı, verileri belirli kategoriler altında toplar, doğrudan alıntılarla destekler ve temalar arasındaki ilişkileri betimleyerek ortaya koyar, metinden görsel alıntılarla bulgularını destekler. Bu yöntemde analiz süreci hem sistematik kodlamayı hem de yorumsal açıklamayı içerir (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 239–241).

Kuramsal ve kavramsal çerçeve

Dünya edebiyatı kavramı, 20. yüzyılda ***weltliterature*** kavramıyla “dünya edebiyatı” terimini ortaya atan Goethe, yerelden evrensele uzanan bir edebiyattan bahseder. Goethe, “Şimdilerde ulusal edebiyat sözü pek fazla bir şey ifade etmiyor, dünya edebiyatı çağı yakındır ve bu çağın gelişini hızlandırmak için de herkes kendine düşeni yapmalı” (Damrosch, 2013, s.1) diyerek millî edebiyattan ziyade dünya edebiyatının önem kazanacağını belirtir. Tekşan’a (2011) göre ise Goethe bu tanımında yanılmaktadır. 21. yüzyılda artan teknolojiye ve iş birliğine rağmen,

yerel değerler korunmakta, hatta millî edebiyatlar daha da yaygınlaşmaktadır (Goethe, 1827, akt. Damrosch, 2013).

Dünya edebiyatının Avrupa merkezli sunumu ve dönemler

"Avrupa edebiyatı, dünya edebiyatı demektir" diyen Goethe'ye göre "dünya edebiyatı" düşüncesi Avrupa'da gerçekleşme yolunda olduğu ilk basamak olarak görülmelidir. Her ne kadar "dünya edebiyat cumhuriyeti"nde çoğulcu ya da Bakhtin'in deyimiyle çoksesli (polifonik) (Bahtin, 2004, s. 49) bir ortam tasarısı isteniliyorsa da sonuç itibariyla "dünya edebiyat cumhuriyeti"nin yörüngesine giren yapıtlar İngiliz diline çevrilebilen veya Avrupa edebi mirasına ve beklentilerine daha yakın olanlardır. Üstelik bu eşitsizliğin sadece Avrupa ve onun dışında kalan edebiyatlar arasında mevcut olmadığına, benzer şekilde Avrupa veya Batı uygarlığı kavramına dâhil edilen ülkelerin ulusal edebiyatları arasında da eşitsizliğin mevcut olduğunaru tanık olabiliriz (R. Aliyev, 2019, s. 2037).

Edebiyatta kanon kavramı

Kanon (canon), uzun deneyimler veya uzun süreli kullanımların sonucu olarak bir alanda örnek norm, kural seçilmiş kuramsal ya da pratik ölçüttür (Atakay, 2004, s. 70). Bir norm hâline gelmiş kanon ise kendine ait, özel kurallar ve yasalara bağlıdır. Klasik sanatta sanat kanonu şeklinde isimlendirebileceğimiz kurallar, çeşitli sanat dallarında istenen, arzulanan ve kaçınılması gerekli kurallar bütündür. Hemen her alanda, meslek, sanat ve işte yapılması ve yapılmaması istenenleri belirten kurallar vardır. Bunlar, uyumun sağlanmasına, düzenin korunmasına yaramaktadır (Anar, 2013, s. 47).

19. yüzyıl Rus edebiyatı

Hem edebi yetkinlik açısından hem de dönemin modernleşme sürecinin sonuçlarının izlenmesi açısından önemli bir kaynaktır. Feodal toprak sisteminin neden olduğu sorunlar, köylünün içler acısı durumu, kentlere göçün meydana getirdiği sonuçlar, Rus aydınlarının halktan kopuk sürdürdüğü yaşam biçimleri, Rus otokrasisi vb. konuları Rus edebiyatından izlemek, dönemi anlamak açısından zengin bir veri sahasıdır. Bu dönemde yaşayan Gogol, Puşkin, Çernişevski, Turgenyev, Dostoyevski, Tolstoy gibi yazarlar Rusya'nın hem modernleşme deneyimini hem de yaşadığı temel sorunları eserlerine yansıtmıştır (Erkan, 2017, s. 22).

Edebiyat eğitimi

İnsanla ve insan topluluklarıyla ilgilenip uğraşma bakımından birbirini tamamlayan, birbiriyle yakından ilişkili olan iki alandır. Çünkü edebiyatın da eğitimin de konusu insandır. İnsanoğlunun yeryüzündeki serüvenleri, doğal ve toplumsal çevresiyle ilişkileri, sağlıklı bir yaşayış özlemi, bu iki alanın ortak konusunu oluşturur (Kavcar, 1999, s. 2).

Dil ve Edebiyat öğretimi kuramları ve paradigmaları

1800'lerin sonlarında, Sigmund Freud ve William James gibi birçok psikolog zihinsel süreçleri ve bunların davranışla ilişkisini anlamaya çabalamıştır. Freud'un terapi sistemi, psikolojik deneyimlerin biyolojik dürtüler ve içgüdüler tarafından oluşturulduğunu belirten "psikanaliz" olarak bilinir. Mergel (1998), temel öğrenme kuramlarını üç ana kategoride

açıklamaktadır: Davranışçılık (behaviorism), Bilişselcilik (cognitivism) ve Yapısalcılık (constructivism). Davranışçılık, öğrenmenin doğru davranışların pekiştirilmesine neden olan gözlemlenebilen davranışlar ve ödüller yoluyla gerçekleştiğini savunur. Bilişselcilik, zihnin hafıza ve şemalara, bir diğer deyişle önceden edinilmiş bilgi yapılarına başvurarak öğrenmeyi gerçekleştirdiğini savunur. Bu yaklaşıma göre, bilgi dikkatle işlenir ve anlamlandırılarak öğrenme sağlanır. Yapısalcılık veya konstrüktivizm (constructivism) ise, öğrenmenin bireyin kendi deneyimleri ve sosyal etkileşimler yoluyla anlam inşa ettiği aktif bir süreç olduğunu öne çıkarır. Bu yaklaşıma göre, her öğrenci kendi gerçekliğini ve bilgiyi kendisi oluşturarak öğrenir. Bu kuramlar, öğrenme süreçlerini farklı şekillerde açıklasa da hepsi eğitimde kullanılmakta ve duruma göre seçilip uyarlanabilmektedir Mergel (1998, akt. Demir, 2025, s. 6)

Ders kitabı kavramı ve eğitimdeki rolü

Eğitimde ders kitabı kullanımının öğrenci, öğretmen, veli ve toplum açısından birçok yararı vardır (Güneş, 2002, s. 144). Millî Eğitim Bakanlığı Ders Kitapları ve Eğitim Araçları Yönetmeliği'nde ders kitabı, "örgün ve yaygın eğitim kurumlarında kullanılmak üzere, içeriği öğretim programları doğrultusunda hazırlanmış, gerektiğinde fasikül hâlinde de üretilebilen basılı eser" olarak tanımlanmıştır (MEB, 1995, md. 4). Tanımda da vurgulandığı gibi ders kitaplarının, öğretim programının hedeflerine uygun biçimde hazırlanmış olması çok önemlidir (Aytaş, 2001, s.61).

Türk Dili ve Edebiyatı ders kitaplarında metin seçimi

Eğitimde özellikle dil eğitiminde, metinlerin yeri çok önemlidir. Çünkü dil eğitimi, büyük oranda metinler merkezinde gerçekleştirilmektedir (Çeçen ve Çiftçi, 2007, s. 39-49). Türkçe derslerinde temel kaynak olan ders kitabı, öğretmenden sonra en önemli araç konumundadır (Küçük, 1996). Bu sebeple hedeflenen kazanımlara ulaşmada Türkçe ders kitaplarındaki metinlerin niteliği ve öğrenme-öğretme sürecinde nasıl kullanıldığı son derece önemlidir (Duman, 2003, s. 151-155)

Yapılandırmacı yaklaşıma göre ders kitaplarında metin dışı unsurlar

Yapılandırmacı Yaklaşım, öğrenmenin öğrencinin aktif katılımı ve ön bilgileriyle yeni bilgileri ilişkilendirmesi yoluyla gerçekleştiğini savunur. Bu bağlamda ders kitapları yalnızca metinlerden oluşan bilgi aktarma araçları değil; aynı zamanda öğrenciyi düşünmeye sevk eden, öğrenme sürecine dâhil eden ve anlam kurmasına yardımcı olan çeşitli metin dışı unsurları da içermelidir. Çekmekte soruları, görseller, etkinlikler ve değerlendirme bölümleri gibi unsurlar, öğrencinin dikkatini çekmekte, ön bilgilerini harekete geçirmekte ve öğrenmeyi daha kalıcı hâle getirmektedir. Bu nedenle Yapılandırmacı Yaklaşıma göre ders kitaplarında metin dışı unsurların niteliği ve işlevselliği büyük önem taşımaktadır.

Hazırlık soruları, Demirel (2004, s. 5), program geliştirmeyi "eğitim programının hedef, içerik, öğrenme-öğretme süreci ve değerlendirme öğeleri arasındaki dinamik ilişkiler bütünü" olarak tanımlamaktadır. Bu yönüyle bir program geliştirilirken programdaki bütün unsurların dikkate alınarak düzenlenmesi ve uygulama sonuçlarına göre geliştirilmesi gerekmektedir.

Öğrenmeye ilişkin niçin, ne, nasıl ve ne kadar sorularına verilecek cevaplar, programın öğeleri olan amaç, içerik, öğrenme-öğretme süreci ve değerlendirme öğelerinin birbiriyle ilişkili olarak geliştirilmesine olanak sağlayacaktır (Kayhan & Tokcan, 2013, s. 688). Edebi metin ve türlerin ders kitaplarında da yer yer işlenmesi dersin daha etkili öğrenilmesini sağlayacağı açıktır. Ayrıca soyut bir ders olan sosyal bilgiler dersi hem ders kitaplarının etkililiğinden hem de ders kitaplarında yer alan edebi metinlere yer verilmesinden dolayı daha etkili ve kalıcı öğrenmenin gerçekleşmesini sağlayacağı düşünülebilir (Yolcu & Oğuz Haçat, 2020, s. 288).

Biyografi ve biyonot**,** bir kişinin yaşamını, kişisel deneyimlerini, başarılarını, zorluklarını ve yaşadığı dönemin sosyal, kültürel ve politik atmosferini yansıtan edebî ve tarihsel bir tür şeklinde tanımlanabilir. İnsanlık tarihi boyunca bireylerin hayat hikâyeleri yalnızca kişisel anlatılar değil, aynı zamanda toplumların kolektif hafızasının da temel yapı taşları arasında kabul edilmiştir (Halbwachs, 2017, s. 20). Bu yönüyle biyografi; tarih, edebiyat, sosyoloji ve psikoloji gibi birçok disiplinin kesişim kümesinde yer alan çok katmanlı bir anlatı biçimi olmuştur. Biyografi türü, yalnızca bir hayat hikâyesi sunmakla kalmaz; aynı zamanda dönemin kültürel değerlerini, toplumsal normlarını ve zihniyet dünyasını da anlamaya katkı sağlar. Bununla birlikte, biyografi bir kişinin yaşam hikâyesini ve eserlerini ortaya koymasının yanı sıra, dönemin tarihsel bağlamını aktarma işleviyle tarihyazımının da önemli bir parçasıdır (de Haan, 2024, s. 26).

Etkinlik, yapısalcı felsefenin hâkim olduğu Türkçe öğretim programları (2006, 2015, 2017, 2018), etkinlik temelli bir anlayışla yürütülmekte, her etkinliğin ise bağlı olduğu okuma, dinleme/ izleme metninin içeriği ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkisi bulunmaktadır. Kültürü öğrenme ve aktarma sürecinde dilin ayrı bir önemi vardır. Dilin amacı öğrenci için gerekli bilgi, beceri ve tutumları oluşturmak, bunları kullanarak gelişmesini sağlamaktır. Böylece öğrenci dili, okul ve günlük yaşamında kimlik oluşturmak ve bir kültür alanı yaratmak için kullanır. Bu durum öğrencinin içinde yaşadığı kültürü öğrenmesini ve ona uyum sağlamasını kolaylaştırır (Gülden, 2018, s. 1639).

Metin altı kavrama ve değerlendirme soruları, ayrıntılı bir okuma üç aşamada gerçekleşir: Birincisi cümleler arasındaki ilişkileri ortaya koyma, metni dilsel olarak anlamak anlamına gelen betimleme; ikincisi metnin anlatısal yapısı ve izleğinin ortaya konulması, metinde kullanılan simgelerin anlamlandırılması gibi metni yüzeysel ve derin yapı düzeyinde okuma anlamına gelen çözümleme; üçüncüsü betimlemesi ve çözümlemesi yapılan metni tarihsel, toplumsal, yazınsal vb. ölçütlere göre değerlendirme aşamasıdır Günay, 2001, s. 52). Bu bağlamda metin altı sorular, özellikle çözümleme aşaması ile ilişkilidir. Metin altı sorular hem metnin içeriğinin kavranmasını sağlamak hem de kavranma derecesini ölçmek amacıyla kullanılmaktadır. Dolayısıyla, öğrencilerin doğru yanıtlara ulaşarak metni kavramalarında bu soruların taşıdığı nitelikler önemlidir (Sarar Kuzu, 2013, s. 64).

Metin görseli, ana dili öğretiminde ders kitaplarından yazılı ve görsel metinler aracılığıyla yararlanılmaktadır. Yazılı ve görsel metinler, öğrencilerin dil becerilerini, zihinsel ve sosyal becerilerini geliştirmede önemli rol oynamaktadır. Bu yazılı ve görsel metinlerde sağlıklı bir anlama ulaşmak için Uçan'a göre (2006, s. 15-16) dilbilimsel verilerden hareket eden bir yöntem edinmek, çağımızdaki eleştiri tutumlarını tanımak metne sağlıklı yaklaşımın ilk kapısıdır. Türkçe eğitiminde, ders kitaplarında yazılı metinler ile görseller kullanılmakta ve

böylece yazılı metinler kavratılmaya çalışılmaktadır. Edebî metinler, gösteren ve gösterilen arasındaki ilişkinin en üst seviyede olduğu ürünlerdir. Gösterenler günlük çağrışımlardan farklı olarak kültürel, toplumsal, tarihî ve siyasî arka plana dayalı gösterilenleri belirtir. Dildeki her göstergenin tek bir karşılığı olabileceği gibi birden fazla karşılığı da olabilir (Gürlek ve Çiçekler, 2013, s. 336).

Bulgular

Bu bölümde 9–12. sınıf Türk dili ve Edebiyatı ders kitaplarında yer alan 19. yüzyıl Rus edebiyatına ait metinlerin temsil biçimi Betimsel İçerik Analizi doğrultusunda incelenmiştir. Bulgular; metinlerin sınıf düzeylerine göre dağılımı, metin seçimi, metin türleri, yazar biyografilerinin sunumu, etkinlik tasarımları, metin altı anlama ve değerlendirme sorularının yapısı ile görsel unsurların kullanımı olmak üzere alt başlıklar altında ele alınmıştır. Elde edilen veriler tablolar aracılığıyla düzenlenmiş ve bulgular bu çerçevede açıklanmıştır.

Metin Seçimine İlişkin Bulgular

Bu alt başlıkta, önce kitaplarda çalışmanın konusunu oluşturan, dönem, akım ve yazar/şairlere dair metinler ve sınıf seviyeleri belirlenmiştir. İncelenen ders kitaplarında yer alan 19. Yüzyıl Rus edebiyatı ile ilgili metinlerin hangi sınıf düzeylerinde yoğunlaştığı ortaya konulmuştur.

Tablo 1. Ders kitaplarında türlerin temsili ve dağılımı

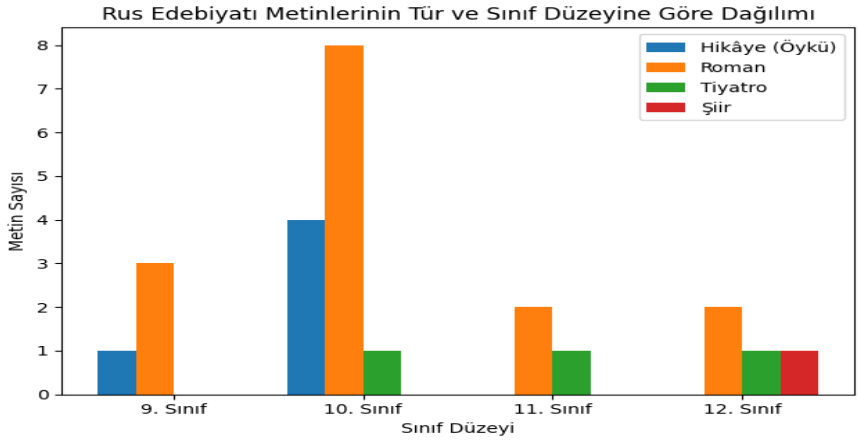
Sınıf düzeyi	Hikâye	Roman	Tiyatro	Şiir
9. Sınıf	1	3	-	-
10. Sınıf	4	8	1	-
11. Sınıf	-	2	1	-
12. Sınıf	-	2	1	1
Toplam	5	15	3	1

Tablo 1 verileri doğrultusunda, ders kitaplarında Rus edebiyatı metinlerinin türlere ve sınıf düzeylerine göre dağılımının dengeli olmadığı görülmektedir. Genel toplamda roman türü, 15 metinle açık ara en fazla temsil edilen tür olarak öne çıkmaktadır. Birleştirilen hikâye kategorisi 5 metinle ikinci sırada yer alırken; tiyatro 3 ve şiir yalnızca 1 metinle daha sınırlı düzeyde temsil edilmektedir.

Sınıf düzeylerine göre dağılım incelendiğinde, metinlerin odak noktasını 10. sınıfın (13 metin) oluşturduğu saptanmıştır. Bu düzeyde roman türü belirgin bir ağırlığa sahipken, hikâye türü de diğer sınıflara oranla daha yoğun yer bulmaktadır. 9. sınıf düzeyinde içeriklerin oldukça sınırlı kaldığı; 11. ve 12. sınıflarda ise metin sayısının azaldığı dikkat çekmektedir. Ayrıca şiir türünün yalnızca 12. sınıfta programa dâhil edilmesi, türsel çeşitliliğin üst kademelerde yoğunlaştığını kanıtlamaktadır.

Bu bulgular doğrultusunda, ders kitaplarında Rus edebiyatı aktarımında roman türünün merkezi bir rol oynadığı söylenebilir. Bu durum, öğretim sürecinde kapsamlı anlatı türlerinin önceliklendirildiğini; kısa anlatıların ve şiir gibi farklı türlerin ise çeşitlilik açısından daha ikinci planda kaldığını göstermektedir. Metinlerin sınıf düzeylerine göre gösterdiği bu eşitsiz

dağılım, Rus edebiyatı kanonunun müfredatta belirli sınıf seviyelerine hapsedildiğini ortaya koymaktadır.



Şekil 1. Ders Kitaplarında Rus Edebiyatı Metin Türlerinin Sınıf Düzeyine Göre Dağılımı

Yukarıdaki grafikte metinlerin en yoğun olarak 10. sınıfta (13 metin), en sınırlı ise 9. sınıfta (4 metin) yer aldığı görülmektedir. 11. ve 12. sınıf düzeylerinde ise metin sayısının görece daha az olduğu dikkat çekmektedir. Bu durum, metinlerin sınıf düzeylerine göre dengeli bir dağılım göstermediğini ortaya koymaktadır

Yazar temsili ve metin dağılımına ilişkin bulgular

Bu bölümde ders kitaplarında yer verilen 19. Yüzyıl Rus yazarların dağılımı incelenmiştir.

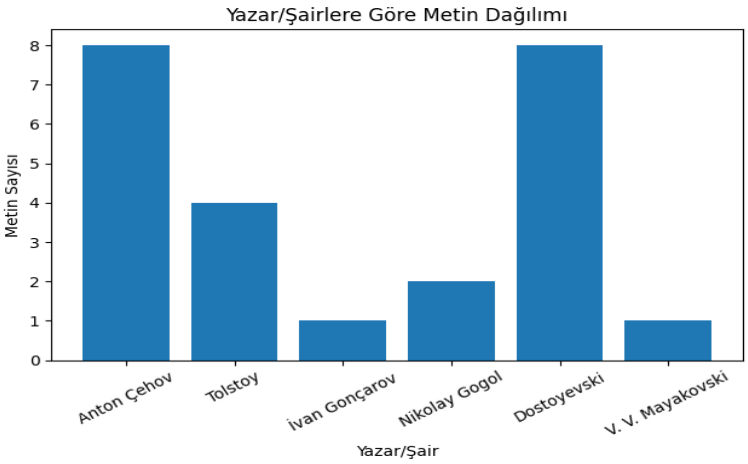
Tablo 2. Ders Kitaplarında Yazarların Temsili ve Dağılımı

Yazar/Şair	Metin Sayısı	Yüzdesi (%)
Anton Çehov	8	%33,3
Tolstoy	4	%16,7
İvan Gonçarov	1	%4,2
Nikolay Gogol	2	%8,3
Dostoyevski	8	%33,3
Vladimir Vladimiroviç Mayakovski	1	%4,2
Toplam	24	100

Tablo 2'de görüldüğü üzere incelenen ders kitaplarında toplam 24 adet 19. yüzyıl Rus edebiyatı metnine yer verilmiştir. Bu metinlerin önemli bir kısmının Anton Çehov ve Fyodor Dostoyevski'ye ait olduğu görülmektedir. Yüzdelik dağılım incelendiğinde Çehov ve Dostoyevski'nin %33,3 ile en yüksek oranda temsil edildiği, onları %16,7 ile Lev Tolstoy'un izlediği belirlenmiştir. Nikolay Gogol %8,3 oranında temsil edilirken, İvan Gonçarov ve Vladimir Vladimiroviç Mayakovski'nin %4,2 ile daha sınırlı bir yer bulduğu görülmektedir.

Bu bulgulara göre ders kitaplarında 19. yüzyıl Rus edebiyatı temsili bakımından bazı yazarların daha belirgin şekilde öne çıkarıldığı anlaşılmaktadır. Özellikle Çehov ve Dostoyevski'nin yüksek oranda yer alması, ders kitaplarında kısa ve etkili metinlerin tercih

edilmesiyle ilişkilendirilebilir. Buna karşılık diğer yazarların daha sınırlı temsil edilmesi, ders kitabı hazırlama sürecinde seçici bir yaklaşım benimsendiğini göstermektedir.



Şekil 2. Ders Kitaplarında 19. Yüzyıl Rus Edebiyatı Yazarlarının Temsili Dağılımı

Metin türlerine ilişkin bulgular

Bu alt başlıkta metinlerin türsel dağılımı, özgünlük düzeyi, uzunluğu ve uyarlanma biçimleri; metinlerin tamamı, bölümü, alıntı ya da özet hâlinde sunulma durumları üzerinden incelenmiştir.

Tablo 3. Metinlerin tür ve uyarlanma durumuna göre dağılımı

Tür	Metin Sayısı	Uyarlanmış (Kısaltılmış /Sadeleştirilmiş)	Özgün Metin	Yüzdesi (%)
Roman Parçası	-	15	-	%62,5
Hikâye	-	5	-	%20,8
Tiyatro	-	3	-	%12,5
Şiir	-	1	-	%4,2
Toplam	-	24	-	100

Tablo 3 verileri doğrultusunda, incelenen ders kitaplarında yer alan 24 adet 19. yüzyıl Rus edebiyatı metninin %62,5'inin (15 metin) roman parçalarından oluştuğu belirlenmiştir. Türsel dağılım incelendiğinde hikâye %20,8 (5 metin), tiyatro %12,5 (3 metin) ve şiir %4,2 (1 metin) oranında temsil edilmektedir. Bu dağılım, ders kitaplarında Rus edebiyatının nicel olarak büyük ölçüde roman türü üzerinden yapılandırıldığını ortaya koymaktadır.

Metinlerin uyarlanma durumu değerlendirildiğinde, öğretim materyallerinde yer alan içeriklerin önemli ölçüde kısaltılmış veya sadeleştirilmiş biçimde sunulduğu görülmektedir. Özellikle roman parçalarının tamamının (%100) uyarlanmış olması, bu türün kapsamlı ve ayrıntılı anlatım yapısının pedagojik gerekçelerle sınırlandırıldığını göstermektedir. Bu bağlamda, metinlerin öğrencilerin anlama düzeyine uygun hâle getirildiği anlaşılmaktadır.

Elde edilen bulgular, 19. yüzyıl Rus edebiyatının ders kitaplarında ağırlıklı olarak roman türü aracılığıyla temsil edildiğini ve bu temsilin çoğunlukla müdahale edilmiş metinler üzerinden

gerçekleştirildiğini göstermektedir. Bu yaklaşım metinlerin erişilebilirliğini artırmakla birlikte, Rus edebiyatının ayırt edici özelliklerinden biri olan ayrıntılı betimleme ve çok katmanlı anlatım zenginliğinin kısmen sınırlanmasına yol açabilmektedir.

Hazırlık sorularına ilişkin bulgular

Bu başlık altında Yapılandırmacı Yaklaşıma göre hazırlanmış ders kitaplarının en temel unsuru olan hazırlık soruları şu kategorilere göre incelenmiştir. 1. Ön bilgi yoklama soruları (öğrencinin konuya ilişkin mevcut bilgisini ortaya çıkarır), 2 Kavramsal çerçeve kurma soruları (metnin ana teması, türü veya dönemi hakkında düşünmeye yöneltir), 3. Yaşantı temelli sorular (öğrencinin kişisel deneyimiyle metin arasında bağ kurar), 4. Tahmin ve beklenti soruları (başlık, görsel ya da anahtar kavramdan hareketle metne dair öngörü üretmeyi sağlar), 5. Değer ve tutum odaklı sorular (etik, estetik ya da toplumsal bir meseleye ilişkin görüş geliştirmeyi teşvik eder). Bu başlık altında Yapılandırmacı Yaklaşıma göre hazırlanmış ders kitaplarının en temel unsurlarından biri olan hazırlık soruları; ön bilgi yoklama, kavramsal çerçeve kurma, yaşantı temelli, tahmin ve beklenti ile değer ve tutum odaklı sorular olmak üzere beş kategori altında incelenmiştir.

İncelenen metinler kapsamında toplam 7 hazırlık sorusu tespit edilmiştir. Bulgulara göre, hazırlık sorularının dağılımında değer ve tutum odaklı soruların (%43) sayıca en yüksek orana sahip olduğu görülmektedir. Bunu, metnin teorik çerçevesini belirlemeye yönelik kavramsal çerçeve kurma soruları (%29) takip etmektedir. Buna karşılık, öğrencilerin metne yönelik öngörülerini harekete geçirecek tahmin ve beklenti sorularına (%0) veri havuzunda hiç rastlanmamıştır. Özellikle Fyodor Dostoyevski ve Lev Tolstoy gibi kanonik yazarların eserlerinde hazırlık sorularının, metnin edebi değeriyle bağlantılı olarak daha çok duyuşsal farkındalık yaratmaya ve metnin temasına zihinsel bir hazırlık oluşturmaya odaklandığı dikkat çekmektedir.

Tablo 4. Metinlerin hazırlık sorularına dair bulguların dağılımı

Hazırlık sorusu türleri	Soru Sayısı	Yüzdesi (%)
Ön bilgi yoklama soruları	1	%14
Kavramsal çerçeve kurma soruları	2	%29
Yaşantı temelli sorular	1	%14
Tahmin ve beklenti soruları	-	%0
Değer ve tutum odaklı sorular	3	%43
Toplam	7	%100

Metinlerin hazırlık sorularına ilişkin bulgular incelendiğinde, toplam 7 hazırlık sorusunun farklı türlere dağıldığı görülmektedir. Bu dağılımda en yüksek oranı değer ve tutum odaklı sorular (%43) oluşturmaktadır. Bu durum, hazırlık aşamasında öğrencilerin etik, toplumsal ve bireysel değerler üzerine düşünmeye yönlendirildiğini göstermektedir. Kavramsal çerçeve kurma soruları %29 oranında yer almakta olup, öğrencilerin metnin teması, türü ve içeriği hakkında önceden düşünmelerini sağlamayı amaçlamaktadır. Ön bilgi yoklama ve yaşantı temelli sorular ise eşit oranda (%14) yer almakta, bu da öğrencinin hem mevcut bilgisini hatırlamasına hem de kişisel deneyimleriyle metin arasında bağ kurmasına sınırlı düzeyde

fırsat tanındığını göstermektedir. Buna karşılık tahmin ve beklenti sorularının hiç yer almaması (%0), öğrencilerin metne yönelik öngörü geliştirme becerilerinin yeterince desteklenmediğini ortaya koymaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, bu tabloda hazırlık sorularının önceki bulguların aksine daha çok değer geliştirme ve tutum kazandırma odaklı olduğu; buna karşılık bilişsel hazırlık (ön bilgi ve tahmin) boyutunun daha sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu durum, hazırlık sürecinde duyuşsal alanın öne çıktığını göstermektedir. Hazırlık soruları; 10. Sınıf "Savaş ve Barış" metninde 2, 12. Sınıf "Suç ve Ceza" metninde 3 ve 10. Sınıf "Ölü Canlar" metninde 2 adet bulunmaktadır.

Etkinlik türlerine ilişkin bulgular

Bu alt başlıkta belirlenen *yapısalcılar şu kategorilere ayrılmıştır* (1. Anlama çözümleme etkinlikleri, 2. Dil ve üslup etkinlikleri, 3. Yorumlama ve eleştirel düşünme etkinlikleri, 4. Yaratıcı yazma ve üretme etkinlikler, 5. Sözlü iletişim etkinlikleri, 6. Değerler, etik ve empati ile ilgili etkinlikler, 7. Ölçme ve değerlendirme yapan etkinlikler Tablo 5'te yer alan bulgular incelendiğinde, incelenen ders kitaplarındaki toplam 62 etkinliğin dağılımı görülmektedir. Verilere göre, etkinliklerin en büyük kısmını 20 etkinlik ve %32'lik oranla "anlama-çözümleme etkinlikleri" oluşturmaktadır. Bunu %23 oranla (14 etkinlik) "yorumlama ve eleştirel düşünme etkinlikleri" takip etmektedir. Bu iki temel kategorinin toplamda müfredatın yarısından fazlasını (%55) kapsaması, ders kitaplarında öğrencinin metni zihinsel olarak deşifre etmesi ve sorgulayan aktif bir özne konumuna getirilmesinin temel öncelik olduğunu kanıtlamaktadır.

Bunun yanı sıra, dil ve üslup etkinliklerinin 13 etkinlik ile %21 oranında yer aldığı belirlenmiştir. Bu durum, metinlerin yalnızca içerik açısından değil, aynı zamanda teknik ve estetik yapısı bakımından da incelenmesine önem verildiğini göstermektedir. Öte yandan değerler, etik ve empati odaklı etkinlikler ile yaratıcı yazma çalışmalarının her biri %11 (7'şer etkinlik) oranında temsil edilmektedir. Bu veriler, öğrencilerin sadece bilişsel değil, aynı zamanda duyuşsal ve üretime dayalı becerilerinin de desteklenmeye çalışıldığını; ancak bu alanların temel anlama süreçlerine kıyasla daha ikinci planda kaldığını ortaya koymaktadır.

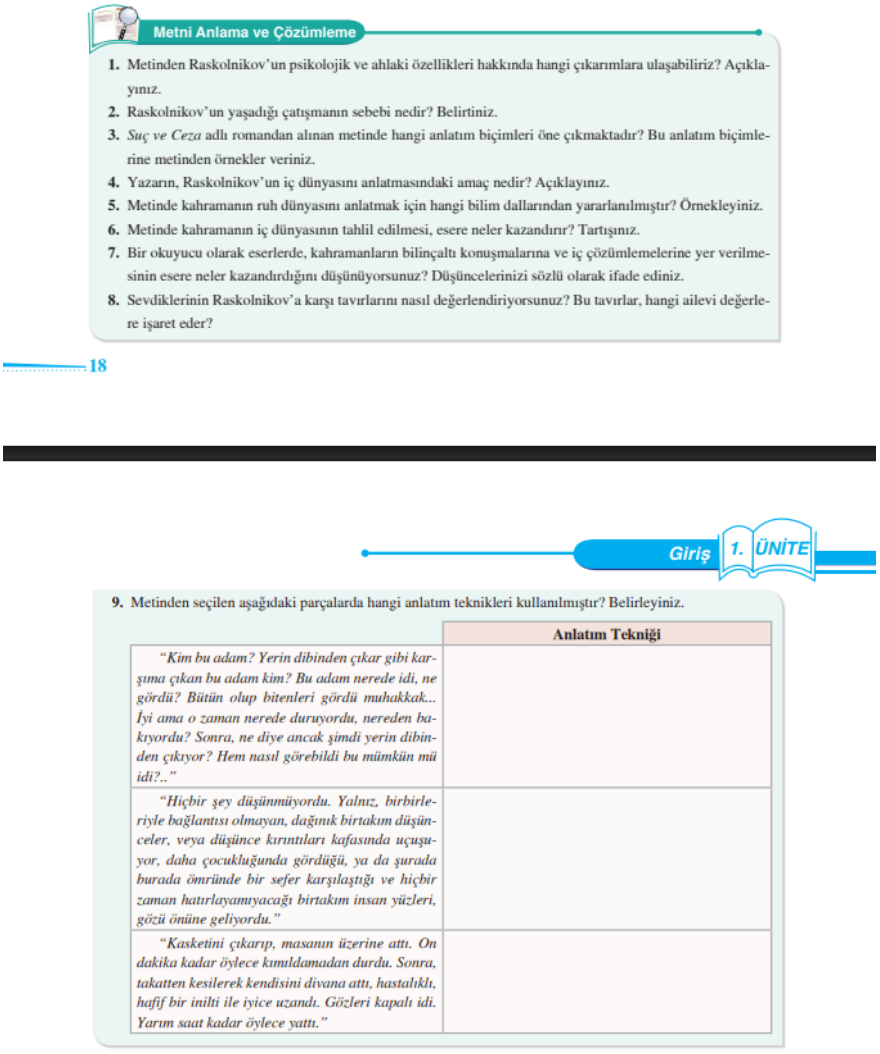
Ölçme ve değerlendirme odaklı etkinliklerin yalnızca 1 adet (%2) yer alması ve sözlü iletişim etkinliklerine hiç yer verilmemesi (%0), araştırmanın dikkat çekici bir diğer bulgusudur. Bu tablo, ders kitaplarında öğrencilerin sözlü ifade becerilerini geliştirmeye yönelik uygulamaların ihmal edildiğini ve süreç odaklı değerlendirme süreçlerinin sınırlı tutulduğunu somut bir şekilde göstermektedir. Özellikle iletişim temelli kazanımların bu denli düşük kalması, modern eğitim anlayışındaki "dört temel dil becerisi" dengesinin uygulama aşamasında tam olarak sağlanamadığını düşündürmektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde, incelenen materyallerdeki etkinliklerin daha çok metni anlama, analiz etme ve dil özelliklerini çözmeye dayalı bilişsel süreçleri geliştirmeye odaklandığı; buna karşılık sözlü iletişim, performans ve performansa dayalı pratik çalışmaların yeterince yer bulamadığı sonucuna ulaşılmaktadır.

Tablo 5. Metinlerle ilgili etkinliklere dair bulguların dağılımı

Etkinlik türleri	Soru Sayısı	Yüzdesi (%)
Anlama çözümleme etkinlikleri	20	%32
Dil ve üslup etkinlikleri	13	%21
Yorumlama, eleştirel düşünme etkinlikleri	14	%23
Yaratıcı yazma ve üretme etkinlikler	7	%11
Sözlü iletişim etkinlikleri	-	%0
Değerler, etik ve empati ile ilgili etkinlikler	7	%11
Ölçme ve değerlendirme yapan etkinlikler	1	%2
Toplam	62	%100

Öte yandan etkinliklerin şu şekilde görsellere yansıdığı görülür. Aşağıda bir etkinlik örneği verilmiştir.



Metni Anlama ve Çözümleme

1. Metinden Raskolnikov'un psikolojik ve ahlaki özellikleri hakkında hangi çıkarımlara ulaşabiliriz? Açıklayınız.
2. Raskolnikov'un yaşadığı çatışmanın sebebi nedir? Belirtiniz.
3. *Suç ve Ceza* adlı romandan alınan metinde hangi anlatım biçimleri öne çıkmaktadır? Bu anlatım biçimlerine metinden örnekler veriniz.
4. Yazarın, Raskolnikov'un iç dünyasını anlatmasındaki amaç nedir? Açıklayınız.
5. Metinde kahramanın ruh dünyasını anlatmak için hangi bilim dallarından yararlanılmıştır? Örnekleyiniz.
6. Metinde kahramanın iç dünyasının tahlil edilmesi, esere neler kazandırır? Tartışınız.
7. Bir okuyucu olarak eserlerde, kahramanların bilinçaltı konuşmalarına ve iç çözümlemelerine yer verilmesinin esere neler kazandırdığını düşünüyorsunuz? Düşüncelerinizi sözlü olarak ifade ediniz.
8. Sevdiklerinin Raskolnikov'a karşı tavırlarını nasıl değerlendiriyorsunuz? Bu tavırlar, hangi ailevi değerlere işaret eder?

18

Giriş 1. ÜNİTE

9. Metinden seçilen aşağıdaki parçalarda hangi anlatım teknikleri kullanılmıştır? Belirleyiniz.

	Anlatım Tekniği
"Kim bu adam? Yerin dibinden çıkar gibi karşıma çıkan bu adam kim? Bu adam nerede idi, ne gördü? Bütün olup bitenleri gördü muhakkak... İyi ama o zaman nerede duruyordu, nereden bakıyordu? Sonra, ne diye ancak şimdi yerin dibinden çıkıyor? Hem nasıl görebildi bu mümkün mü idi?.."	
"Hiçbir şey düşünmüyordu. Yalnız, birbirleriyle bağlantısı olmayan, dağınık birtakım düşünceler, veya düşünce kırıntıları kafasında uçuşuyor, daha çocukluğunda gördüğü, ya da şurada burada ömründe bir sefer karşılaştığı ve hiçbir zaman hatırlayamıyacağı birtakım insan yüzleri, gözü önüne geliyordu."	
"Kasketini çıkarıp, masanın üzerine attı. On dakika kadar öylece kımıldamadan durdu. Sonra, takatten kesilerek kendisini divana attı, hastalıklı, hafif bir inilti ile iyice uzandı. Gözleri kapalı idi. Yarım saat kadar öylece yattı."	

Görsel 1. Bu görsel, "Metni Anlama ve Çözümleme" başlıklı bir bölümü ve "Suç ve Ceza" romanından Raskolnikov karakteriyle ilgili soruları içeren bir ders kitabındaki sayfayı göstermektedir. Sayfada romanın psikolojik ve ahlaki yönlerini analiz etmeye yönelik sorular

ve metinden alınmış üç alıntı üzerine anlatım tekniklerini belirlemeye yönelik bir soru yer almaktadır.

“Suç ve Ceza” adlı metnin altında yer alan bir anlama ve çözümleme etkinliğidir.

Yukarıdaki görselde yer alan etkinlikte öğrencilerden metnin içeriğini, kahramanın psikolojik durumunu, anlatım tekniklerini ve metindeki temel çatışmaları analiz etmeleri beklenir. Buna göre;

1-5. sorularda: Karakterin (Raskolnikov) özellikleri, iç dünyası ve metinde yararlanılan bilim dallarının (psikoloji) tespit edilmesi,

6-8. sorularda: Metnin okur üzerindeki etkisi ve karakterin aile ilişkileri üzerinden toplumsal değerlerin yorumlanması,

9. soruda: Metinde kullanılan "bilinç akışı" ve "iç konuşma" gibi anlatım tekniklerinin hangi parçalara ait olduğunun belirlenmesi istenir.

İncelediğimiz 9, 10, 11 ve 12. sınıf Türk Dili ve Edebiyatı ders kitaplarındaki toplam 62 etkinlik üzerinden yapılan dağılım, modern eğitim anlayışının odağında yer alan 'eleştirel okuryazarlık' hedefleriyle kayda değer bir uyum sergilemektedir. Tablodaki veriler incelendiğinde; %32 oranındaki anlama-çözümleme ve %23 oranındaki yorumlama-eleştirel düşünme etkinliklerinin toplamda müfredatın yarısından fazlasını oluşturması, öğrencinin metni sorgulayan aktif bir özne konumuna getirildiğini kanıtlamaktadır. Bu bilişsel derinlik, özellikle Tolstoy ve Dostoyevski gibi karakter psikolojisini merkeze alan yazarların metin tercihleriyle desteklenerek öğrenciyi karmaşık yapıları deşifre etmeye zorlamaktadır. Ders kitaplarının bir diğer güçlü yönü ise %11 oranındaki değerler ve empati odaklı etkinlikler ile %21 oranındaki dil ve üslup çalışmalarıdır; bu veriler, eğitimin sadece akademik bilgi değil, aynı zamanda duyuşsal farkındalık ve teknik donanım kazandıran bir süreç olarak tasarlandığını ortaya koymaktadır. Buna karşılık, yaratıcı yazma çalışmalarının %11 seviyesinde kalması ve sözlü iletişim etkinliklerine hiç yer verilmemesi, kitapların 'zihinsel analize' verdiği önemi, 'uygulama ve ifade' alanında aynı ölçüde sürdüremediğini göstermektedir. Sonuç olarak, incelenen materyallerin analiz kabiliyeti yüksek bireyler yetiştirme konusunda başarılı olduğu, ancak kazanılan bu derinliğin pratik uygulama ve sözlü üretimle desteklenmesi noktasında bir gelişim alanına ihtiyaç duyulduğu söylenebilir. İncelenen metinlere yönelik hazırlanan etkinliklerin (E) tam listesi, etkinlik sayıları ve ilgili sayfa numaraları EK 1’de sunulmuştur.

Metin altı anlama ve kavrama sorularının niteliğine ilişkin bulgular

Bu bölümde metinlere eşlik eden sorular şu alt kategorilere göre analiz edilmiştir: 1. Bilgi ve kavrama soruları (metnin konusu, ana fikri, olay örgüsü, kişiler, zaman-mekân unsurları), 2. Yapısal çözümleme soruları (anlatıcı türü, bakış açısı, kurgu teknikleri, şiirde ölçü-uyak ve imge yapısı), 3. Dil ve üslup inceleme soruları (söz sanatları, anlatım biçimleri, kelime seçimi, ton ve ritim), 4. Yorum ve çıkarım soruları (örtük anlam, sembolik yapı, metnin iletisi), 5. Bağlamsal sorular (metnin dönemsel, toplumsal ve edebî akımlarla ilişkisi), 6. Eleştirel değerlendirme soruları (yazarın bakış açısının sorgulanması, alternatif yorumların geliştirilmesi).

Tablo 6. Metin altı sorularına dair bulguların dağılımı

Soru Düzeyi	Soru Sayısı	Yüzdesi (%)
Bilgi ve kavrama soruları	15	%27,3
Yapısal çözümleme soruları	7	%12,7
Dil ve üslup inceleme soruları	11	%20
Yorum ve çıkarım soruları	4	%7,3
Bağlamsal sorular	4	%7,3
Eleştirel değerlendirme soruları	14	%25,4
Toplam	55	%100

Metin altı sorularının düzeyleri incelendiğinde, toplam 55 sorunun dağılımına bakıldığında en yüksek oranın %27,3 (15 soru) ile bilgi ve kavrama düzeyinde olduğu görülmektedir. Bunu çok yakın bir oranla %25,4 (14 soru) ile eleştirel değerlendirme soruları takip etmektedir. Bu durum, ders kitaplarında öğrencilerin metnin temel içeriğini kavramalarının yanı sıra, yazarın tutumunu sorgulama ve alternatif bakış açıları geliştirme becerilerinin de güçlü bir şekilde hedeflendiğini göstermektedir. Bilgi ve kavrama düzeyinin yüksekliği, metnin derinlemesine analiz edilmesinden önce sağlam bir anlam zemini oluşturulmak istendiğini ortaya koymaktadır.

Buna karşılık, dil ve üslup inceleme sorularının %20 (11 soru) oranında yer alması, metinlerin anlatıcı, bakış açısı ve dil özellikleri gibi teknik unsurlarının ihmal edilmediğini ve metnin estetik değerinin incelenmesine önem verildiğini göstermektedir. Yapısal çözümleme sorularının ise %12,7 (7 soru) oranında kalması, metnin kurgusal yapısına yönelik teknik çözümlemelerin, temel anlama ve eleştirel süreçlere kıyasla daha sınırlı tutulduğunu işaret etmektedir.

Dikkat çekici bir bulgu olarak, yorum ve çıkarım soruları ile bağlamsal soruların her ikisinin de %7,3 (4 soru) gibi düşük bir oranda kaldığı görülmektedir. Bu durum, öğrencilerin metindeki örtük anlamları çözme ve çıkarım yapma süreçleri ile metni tarihsel, toplumsal ve edebî akımlar çerçevesinde değerlendirme becerilerinin yeterince desteklenmediğini düşündürmektedir. Özellikle bağlamsal soruların azlığı, metnin ait olduğu dönem ve yazarın dünya görüşüyle kurulan ilişkinin zayıf kaldığını ortaya koymaktadır.

Genel olarak değerlendirildiğinde, metin altı sorularının büyük ölçüde bilgi-kavrama (%27,3) ve eleştirel değerlendirme (%25,4) odaklı olduğu; buna karşılık yorum-çıkarım (%7,3) ve bağlamsal (%7,3) düşünme becerilerinin en düşük düzeyde temsil edildiği sonucuna ulaşılmaktadır. Bu veriler, ders kitaplarında metni anlama ve sorgulama sürecinin ön planda tutulduğunu, ancak öğrencinin kendi yorumunu geliştirmesine ve metni dış dünyayla ilişkilendirmesine yönelik soru çeşitliliğinin artırılması gerektiğini göstermektedir. İncelenen metinlerin sonunda yer alan metin altı kavrama ve çözümleme sorularının (M.A.K.S.) tam listesi, soru sayıları ve ilgili sayfa numaraları EK 2'de sunulmuştur.

Yazar biyografilerine ilişkin bulgular

Bu alt başlıkta biyografik sunum biçimi ve görsel materyaller incelenmiştir.

Tablo 7. Yazar biyografilerinin bulup bulunmamasına ilişkin bulguların dağılımı

Biyografi bulunan/ bulunmayan sunuluşu	Frekans (n)	Yüzdesi (%)
Biyografi bulunan metinler	4	%16,7
Biyografi bulunmayan metinler	20	%83,3
Toplam	24	%100

Biyografi bulunan metinlerde biyografilerinin çoğunlukla kronolojik bilgi aktarımı şeklinde düzenlendiği, edebî estetik anlayışa dair açıklamaların sınırlı olduğu görülmüştür. Görsellerin ise genellikle yazar portreleriyle sınırlandığı, dönemin toplumsal bağlamını yansıtan görsel materyallerin sınırlı kullanıldığı tespit edilmiştir.

Tablo 8. Biyografisi incelenen yazarların ders kitaplarına göre dağılımı

Sınıf Düzeyi	Eserin Adı	Metin Adı	Yayın evi/Kaynak	Basım yılı	Sayfa Aralığı
10. Sınıf	Ölü Canlar	Nikolay Gogol	Öğün Yayıncılık	2024	180-181
10. Sınıf	Oblomov	İvan Gonçarov	Biryay Yayıncılık	2024	156-159
10. Sınıf	Savaş Barış	Lev Tolstoy	Beşgen Yayıncılık	2024	182-187
12. Sınıf	Suç ve ceza	Fyodor Mihayloviç Dostoyevski	Anka Yayıncılık	2021	17-19

Tablo 9. Yazar biyografilerinin içerik özellikleri ve görsel unsurların dağılımı

Biyografilerin sunuluşu	Frekans (n)	Yüzdesi (%)
Kronolojik yaşam bilgisi	4	%26,7
Eserleri ve tür dağılımı bilgisi	4	%26,7
Edebi kimlik veya sanat anlayışı bilgisi	4	%26,6
İdeolojik ve toplumsal konum bilgisi	3	%20,0

Tablo 9 verileri doğrultusunda, incelenen ders kitaplarındaki yazar biyografilerinin tamamında (%100) kronolojik yaşam bilgisi ile yazarların eserlerine ve tür dağılımlarına yer verildiği saptanmıştır. Benzer şekilde, biyografilerin bütününde (%100) yazarların edebî kimliği ve sanat anlayışına dair açıklamalar bulunduğu görülmektedir. Ancak bu açıklamaların çoğunlukla yüzeysel düzeyde kaldığı ve 19. yüzyıl Rus edebiyatı içerisindeki estetik derinliğin yeterince işlenmediği dikkat çekmektedir.

Yazarların ideolojik ve toplumsal konum bilgisine ise biyografilerin %75'inde (3 biyografi) yer verilmiştir. Özellikle Dostoyevski ve Tolstoy gibi kanonik isimlerde toplumsal ve düşünsel

yön daha belirgin şekilde vurgulanırken; Gonçarov biyografisinde bu boyutun daha sınırlı tutulduğu anlaşılmaktadır.

Elde edilen bulgular, ders kitaplarında yazar biyografilerinin büyük ölçüde kronolojik ve ansiklopedik bir yapı içinde sunulduğunu kanıtlamaktadır. Biyografilerde edebî düşünceyi derinleştiren kuramsal ve estetik çözümlemelerden ziyade temel bilgi aktarımının ön planda tutulması, Rus edebiyatının çok katmanlı yapısının ders kitaplarına yeterince yansıtılamadığını ortaya koymaktadır.

Metinlerin görsel sunumuna ilişkin bulgular

Bu alt başlıkta görsel materyallerin sunumu birtakım alt kategoriler halinde incelenmiştir. Buna göre görsellerin sunumu şu kategorilere ayrılmıştır: 1. Temsilî (Betimleyici) Görseller: Metindeki olay, mekân, kişi ya da atmosferi doğrudan yansıtan illüstrasyonlar, minyatürler, tablo reproduksiyonları; metnin içeriğini somutlaştırarak anlamı sabitleme işlevi görür. 2. Bağlamsal (Tarihsel–Kültürel) Görseller: Yazarın fotoğrafı, döneme ait gravürler, tarihsel mekân görselleri; metni üretim bağlamına yerleştirir ve tarihsel bilinç oluşturur. 3. Sembolik / Yorumsal Görseller: Metnin temasını dolaylı biçimde temsil eden metaforik imgeler; anlamı sabitlemekten çok çoğaltır, yorum alanı açar. 4. Bilgilendirici / Açıklayıcı Görseller: Harita, zaman çizelgesi, kavram şeması, akış diyagramı gibi didaktik unsurlar; özellikle roman ve tarihsel metinlerde olay örgüsünü ve dönem bilgisini destekler. 5. Estetik / Atmosferik Görseller: Doğrudan bilgi vermekten ziyade duygu ve estetik atmosfer kurmaya yönelik arka plan tasarımları; şiir metinlerinde sık görülür. 6. Yönlendirici / İdeolojik Görseller: Belirli bir değer, kimlik ya da kültürel temsil biçimini öne çıkaran seçilmiş imgeler; ders kitabının örtük ideolojik çerçevesini yansıtabilir).

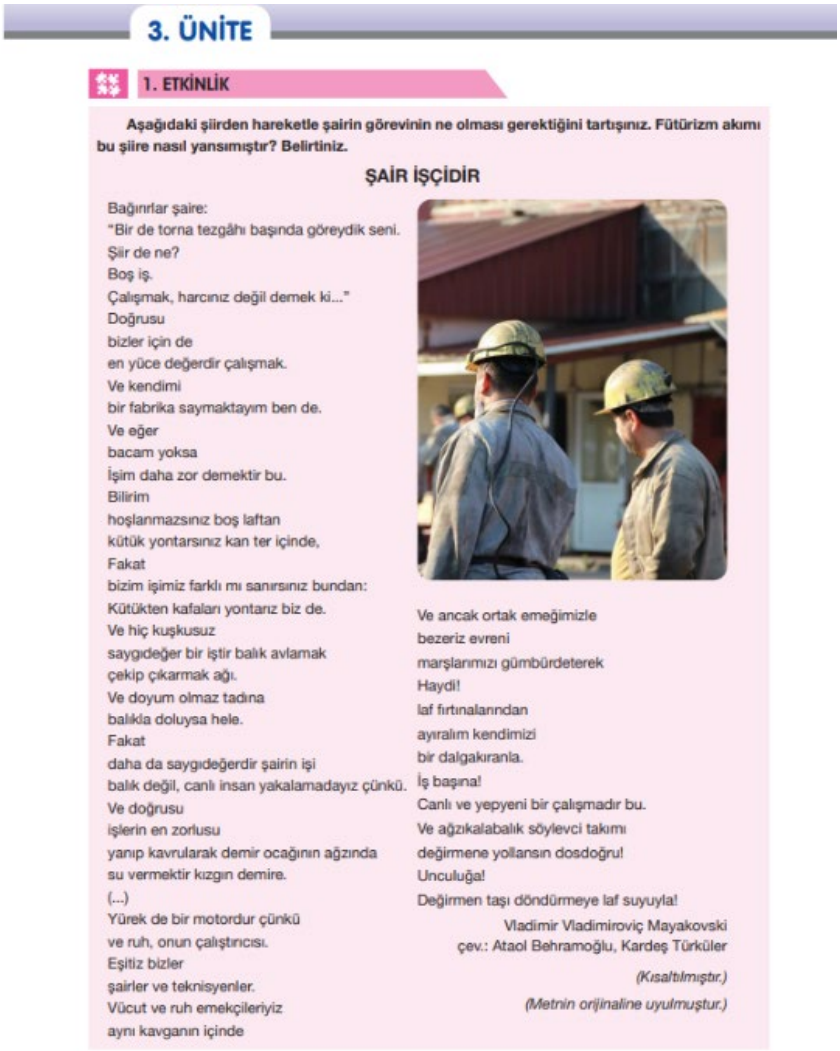
Tablo 10. Metinlerin Görsel Sunumuna Dair Unsurların Dağılımı

Metinlerin görsel sunuluşu	Frekans (n)	Yüzdesi (%)
Temsilî (Betimleyici) Görseller	7	%53,8
Bağlamsal (Tarihsel–Kültürel) Görseller	3	%23,1
Sembolik / Yorumsal Görseller	2	%15,4
Bilgilendirici / Açıklayıcı Görseller	-	%0
Estetik / Atmosferik Görseller	1	%7,7
Yönlendirici /İdeolojik Görseller	-	%0
Toplam	13	%100

Tablo 10 verileri incelendiğinde, incelenen materyallerde en baskın görsel kullanımının %53,8 ile Temsilî (Betimleyici) Görsellere ait olduğu görülmektedir. Bu durum, metinlerdeki anlatıların okur zihninde somutlaştırılmasına öncelik verildiğini kanıtlamaktadır. Bunu %23,1 ile Bağlamsal (Tarihsel–Kültürel) ve %15,4 ile Sembolik/Yorumsal görseller takip ederek metnin kültürel arka planını ve soyut anlam dünyasını desteklemiştir. Bilgilendirici ve Yönlendirici görsellere hiç yer verilmemesi ise görsel sunumun öğretici veya ideolojik bir kaygıdan ziyade, metni görsel olarak zenginleştirme ve bağlam oluşturma odaklı hazırlandığını göstermektedir.

19. yüzyıl Rus edebiyatının toplumsal yapı, sınıfsal ilişkiler ve birey-toplum çatışmasını yansıtan güçlü içeriği göz önüne alındığında, metinlerin tarihsel ve kültürel arka planını destekleyen görsellerin sınırlı düzeyde kalması, öğrencilerin metinleri ait oldukları bağlam içinde bütüncül biçimde kavramalarını zorlaştırabilmektedir. Bu bulgular, ders kitaplarında görsel sunumun daha çok betimleyici düzeyde kaldığını ve görsellerin öğretim sürecinde daha işlevsel ve çeşitlendirilmiş biçimde kullanılmasına ihtiyaç duyulduğunu ortaya koymaktadır.

10. sınıf Türk dili ve Edebiyatı ders kitabı "Ölü Canlar" metninde 1 adet görsel.
12. sınıf Türk dili ve Edebiyatı ders kitabı "Şair İşçidir" metninde 1 adet görsel.
10. sınıf Türk dili ve Edebiyatı ders kitabı "Baharda" 1 adet görsel.
10. sınıf Türk dili ve Edebiyatı ders kitabı "Savaş ve Barış" 6 adet görsel.
10. sınıf Türk dili ve Edebiyatı ders kitabı "Ünlem İşareti" 1 adet görsel.
10. sınıf Türk dili ve Edebiyatı ders kitabı "Oblomov" 2 adet görsel.
12. sınıf Türk dili ve Edebiyatı ders kitabı "Suç ve Ceza" 1 adet görsel



3. ÜNİTE

1. ETKİNLİK

Aşağıdaki şiirden hareketle şairin görevinin ne olması gerektiğini tartışınız. Fütürizm akımı bu şiire nasıl yansımıştır? Belirtiniz.

ŞAİR İŞÇİDİR

Bağırırlar şaire:
"Bir de torna tezgâhı başında göreydik seni.
Şiir de ne?
Boş iş.
Çalışmak, harcınız değil demek ki..."
Doğrusu
bizler için de
en yüce değerdir çalışmak.
Ve kendimi
bir fabrika saymaktayım ben de.
Ve eğer
bacam yoksa
İşim daha zor demektir bu.
Bilirim
hoşlanmazsınız boş laftan
kütük yontarsınız kan ter içinde,
Fakat
bizim işimiz farklı mı sanırsınız bundan:
Kütükten kafaları yontarız biz de.
Ve hiç kuşkusuz
saygıdeğer bir iştir balık avlamak
çekip çıkarmak ağı.
Ve doyum olmaz tadına
balıkla doluysa hele.
Fakat
daha da saygıdeğerdir şairin işi
balık değil, canlı insan yakalamadayız çünkü.
Ve doğrusu
işlerin en zorlusu
yanıp kavrularak demir ocağının ağzında
su vermektir kızgın demire.
(...)
Yürek de bir motordur çünkü
ve ruh, onun çalıştırıcısı.
Eşitiz bizler
şairler ve teknisyenler.
Vücut ve ruh emekçileriyiz
aynı kavganın içinde

Ve ancak ortak emeğimizle
bezeriz evreni
marşlarımızı gümbürdeterek
Haydi!
laf fırtınalarından
ayıralım kendimizi
bir dalgakıranla.
İş başına!
Canlı ve yepyeni bir çalışmadır bu.
Ve ağızkalabalık söylevci takımı
değirmene yollansın dosdoğru!
Unculuğa!
Değirmen taşı döndürmeye laf suyuyla!

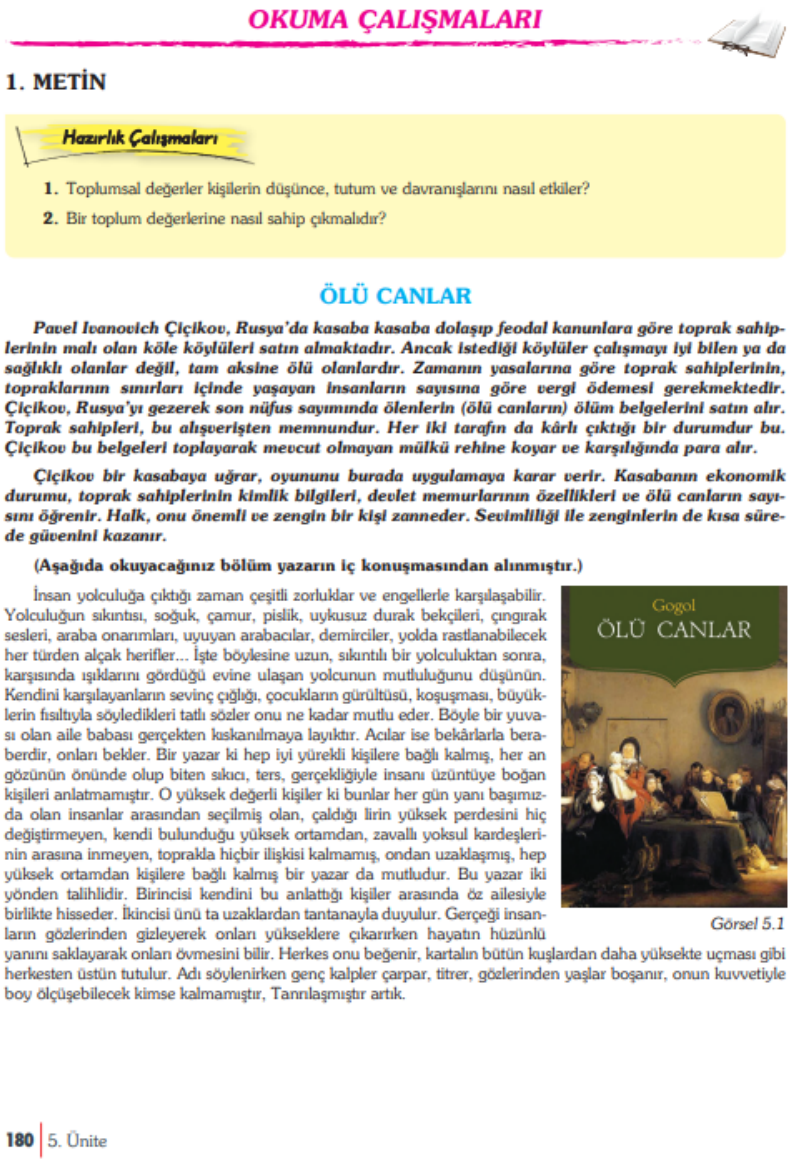
Vladimir Vladimiroviç Mayakovski
çev.: Ataol Behramoğlu, Kardeş Türküler

(Kısaltılmıştır.)

(Metnin orijinaline uyulmuştur.)

Görsel 2. Yukarıdaki görsel, Türk Dili ve Edebiyatı ders kitabından bir etkinlik sayfasını içermektedir. Sayfada, Fütürizm akımının temsilcisi Vladimir Mayakovski'nin sanatı bir üretim süreci, şairi ise bir işçi olarak tanımladığı "Şair İşçidir" şiiri yer almaktadır. Yanındaki işçi fotoğrafıyla desteklenen bu metin; makineleşme, emek ve dinamizm kavramları üzerinden öğrencilere şairin toplumsal görevini ve fütüristik ögeleri sorgulatmaktadır. "Şair İşçidir" adlı

metin bir çizimle görselleştirilmiştir. Kitapta çizimin kaynağı verilmez. Tercih edilen görsel, işçi figürleri aracılığıyla metnin temasını doğrudan yansıtmaktadır. Bu yönüyle görsel, metni destekleyen temsilî (betimleyici) bir nitelik taşımakta ve anlamı somutlaştırarak okuyucunun metni daha kolay kavramasına katkı sağlamaktadır.



OKUMA ÇALIŞMALARI

1. METİN

Hazırlık Çalışmaları

1. Toplumsal değerler kişilerin düşünce, tutum ve davranışlarını nasıl etkiler?
2. Bir toplum değerlerine nasıl sahip çıkmalıdır?

ÖLÜ CANLAR

Pavel Ivanovich Çiçikov, Rusya'da kasaba kasaba dolaşıp feodal kanunlara göre toprak sahiplerinin malı olan köle köylüleri satın almaktadır. Ancak istediği köylüler çalışmayı iyi bilen ya da sağlıklı olanlar değil, tam aksine ölü olanlardır. Zamanın yasalarına göre toprak sahiplerinin, topraklarının sınırları içinde yaşayan insanların sayısına göre vergi ödemesi gerekmektedir. Çiçikov, Rusya'yı gezerek son nüfus sayımında ölenlerin (ölü canların) ölüm belgelerini satın alır. Toprak sahipleri, bu alışverişten memnundur. Her iki tarafın da kârlı çıktığı bir durumdur bu. Çiçikov bu belgeleri toplayarak mevcut olmayan mülkü rehine koyar ve karşılığında para alır.

Çiçikov bir kasabaya uğrar, oyununu burada uygulamaya karar verir. Kasabanın ekonomik durumu, toprak sahiplerinin kimlik bilgileri, devlet memurlarının özellikleri ve ölü canların sayısını öğrenir. Halk, onu önemli ve zengin bir kişi zanneder. Sevimliliği ile zenginlerin de kısa sürede güvenini kazanır.

(Aşağıda okuyacağınız bölüm yazarın iç konuşmasından alınmıştır.)

Görsel 5.1

İnsan yolculuğa çıktığı zaman çeşitli zorluklar ve engellerle karşılaşabilir. Yolculuğun sıkıntısı, soğuk, çamur, pislik, uykusuz durak bekçileri, çıngırak sesleri, araba onarımları, uyuyan arabacılar, demirciler, yolda rastlanabilecek her türden alçak herifler... İşte böylesine uzun, sıkıntılı bir yolculuktan sonra, karşısında ışıklarını gördüğü evine ulaşan yolcunun mutluluğunu düşünün. Kendini karşılayanların sevinç çığlığı, çocukların gürültüsü, koşuşması, büyüklerin fısıltıyla söyledikleri tatlı sözler onu ne kadar mutlu eder. Böyle bir yuvası olan aile babası gerçekten kıskanılmaya layıktır. Acılar ise bekârlarla beraberdir, onları bekler. Bir yazar ki hep iyi yürekli kişilere bağlı kalmış, her an gözünün önünde olup biten sıkıcı, ters, gerçekliğiyle insanı üzüntüye boğan kişileri anlatmamıştır. O yüksek değerli kişiler ki bunlar her gün yanı başımızda olan insanlar arasından seçilmiş olan, çaldığı lirin yüksek perdesini hiç değiştirmeyen, kendi bulunduğu yüksek ortamdan, zavallı yoksul kardeşlerinin arasına inmeyen, toprakla hiçbir ilişkisi kalmamış, ondan uzaklaşmış, hep yüksek ortamdan kişilere bağlı kalmış bir yazar da mutludur. Bu yazar iki yönden talihlidir. Birincisi kendini bu anlattığı kişiler arasında öz ailesiyle birlikte hisseder. İkincisi ünü ta uzaklardan tantanayla duyulur. Gerçeği insanların gözlerinden gizleyerek onları yükseklere çıkarırken hayatın hüzünlü yanını saklayarak onları övmesini bilir. Herkes onu beğenir, kartalın bütün kuşlardan daha yüksekte uçması gibi herkesten üstün tutulur. Adı söylenirken genç kalpler çarpar, titrer, gözlerinden yaşlar boşanır, onun kuvvetiyle boy ölçüşebilecek kimse kalmamıştır, Tanrılaşmıştır artık.

180 | 5. Ünite

Görsel 3. Aşağıdaki görsel, Nikolai Gogol'un Rus edebiyatının önemli eserlerinden biri olarak kabul edilen Ölü Canlar romanının tanıtıldığı bir ders kitabı sayfasıdır. Metinde, başkahraman Çiçikov'un feodal Rusya'daki vergi sisteminden yararlanarak ölmüş köylülerin belgelerini toplama planı ve yazarın toplumsal sınıflara dair gözlemleri aktarılmaktadır.

Sayfada yer alan ve kaynağı belirtilmeyen illüstrasyon, dönemin kıyafetlerini ve iç mekân unsurlarını yansıtarak metni tarihsel bir zemine oturtmaktadır. Bu bağlamda kullanılan görsel, hem olay akışını destekleyen temsilî (betimleyici) bir nitelik taşımakta hem de eserin yazıldığı dönemin atmosferini sunduğu için bağlamsal (tarihsel-kültürel) bir özellik

göstermektedir.

BAHARDA

Karlar henüz topraktan kalkmadı, ama insanın gönlü baharı çekiyor. Ağır bir hastalıktan sonra düzeldiğinizde bulanık önsezilerin yüreğinizde kıpırdandığı, durup dururken gülümsediğiniz o mutluluk hâlini unutmamışsınızdır. Görüldüğü kadarıyla şimdi doğa da böyle bir durumu yaşıyor. Toprak henüz buz gibi, ayaklarınızın altında çamurla karışık vıcık vıcık kar var oysa her şeyden sevinç, mutluluk, neşe fışkırıyor... Gökyüzü öylesine açık, öylesine duru ki yüksekçe bir güvercinliğe ya da çan kulesine çıkıp baksanız dünyanın öbür ucunu göreceğinizi sanırsınız. Güneş ışıl ışıl parıldarken ışınları serçelerle birlikte su birikintilerinde yıkanır. Dere sulan koyulaşıp kabarmıştır, bugün yarın sel olup gürleyecektir. Ağaçlar henüz çıplaktır çıplak olmasına, gelgelelim capcanlı solmaktadır.

Bu mevsimde elde süpürgeyle, kürekle hendeklerde çamurlu su kovalamak, derelere kâğıttan sandal salmak ya da ökçenizle buzda delik açmak ne hoştur! Gökyüzüne güvercin uçurmak, ağaçlara tırmanmak, yüksek dallara sığırcık yuvası asmak da öyle... Bu mutlu zamanda her şey güzeldir. Özellikle gençseniz, doğayı seviyorsanız, huysuz, kaprisli değilseniz, işiniz dolayısıyla sabahtan akşama dek dört duvar arasında oturmuyorsanız... Eğer hastaysanız, kapalı bir işyerinde çürüyorsanız, esin perileriyle tanışmıyorsanız o zaman kötü!

Aslında bahar mevsiminde esin perileriyle tanış olmak pek önemli değildir.

Sıradan insanların bile ne güzel şeyler hissettiklerine bir bakın! İşte bahçıvan Panteley Petroviç sabah sabah geniş kenarlı hasır şapkasını başına geçirmiş, (...) konağın mutfak penceresi önünde dikilip ellerini beline dayayarak, aşçıya bir gün önce aldığı çimeşi ballandıra ballandıra anlatıyor. Kıvrak, ince bedeni -bu yüzden konaktaki uşaklar ona "şıvgın" derler- kendinden ne denli memnun, mutlu olduğunu anlatmaya yeter. Doğaya, ona olan üstünlüğünün bilinciyle bakar; hatta bakışlarında onun efendisi, buyurucusu olduğunu gösteren bir küçümseme vardır. Bahçede çalışırken ya da serada otururken bitkiler dünyasının, kimselerin bilmediği gizlerini çözmesinden dolayı gurur duyduğunu hissedersiniz.

Görsel 2.10: Camille Pisarro'nun (Kamil Pisaro) "Bahçıvan" adlı tablosu

Doğanın büyüleyici güzelliklerle dolu, görkemli, buyurucu bir güç olduğunu; onun karşısında insan gururunun boyun eğmesi gerektiğini bu adama anlatmak boşunadır. Doğanın bütün gizlerini, büyülerini, mucizelerini bildiğini sanır; ona sorarsanız şu güzel bahar, seranın yanındaki küçük evde oturan, çocuklarına yağsız çorba içiren çökük göğüslü, sıska karısı gibi onun kulu kölesidir.

Ya avcı İvan Zaharov'a ne demeli? Sırtına eski püskü ceketini giymiş, çıplak ayaklarına çizmelerini geçirmiş; ahırın önünde ters çevrili fıçının üstünde eski mantarlardan tüfeğine tıkaç yontmaktadır. Av hazırlığı yaptığı belli. O anda zihninde, geçeceği dar yolların, üzerinden atlayacağı derelerin, buz tutmuş su dolu çukurların resmi çizilidir. Gözünü kapar kapamaz, altında tüfeğiyle pür dikkat bekleyeceği, beklerken heyecandan, akşam serinliğinden ürpereceği, düzgün, yüksek ağaç dizisini görür. Çullukların çığlıkları, pusuda dikilirken yakındaki manastırda ayinin başladığını bildiren çan sesleri kulaklarında çınlar... Öyle mutludur, öyle derecesiz bir sevinç içindedir ki hiç sormayın!

Şimdi de General Stremouhov'un konağında çalışan, yazıcı mı desem, yönetici yardımcısı mı desem, şu genç adama, Makar Denisuç'a kulak verin! Bahçıvandan iki kat fazla ücret alır, beyaz gömlek göğüslüğü takar, pahalı tütün içer, sırtı pek, karnı toktur, generalle karşılaştığında onun iri pırlanta yüzüklü, beyaz, tombul elini sıkmaktan kıvanç duyar. O da çok mutludur, hem de nasıl!

Koltuğunun altında kitap eksik olmaz, aldığı dergilere yılda yirmi beş ruble öder; yazar, yazar, durmadan yazar... Akşamları yemeklerden sonra herkes yatağa yattığında hep çiziktirir, yaadıklarını bir sandığa kilitler... Bu sandıkta, en dipte özenle katlanmış pantolonları, gömlekleri durur; bunların üstünde (...) on kadar ilaç kutusu, kan kırmızısı bir atkı, sarı kâğıda sarılı bir tane gliserinli sabun ile bir sürü ıvır zıvır vardır. En üstte ise yazıp yazıp

Görsel 4. Aşağıdaki görsel, doğadaki değişimi lirik ve gözlemci bir dille anlatan, karakterlerin bahar mevsimiyle olan duygusal bağlarını irdeleyen bir okuma metnidir. Metinde Bahçıvan Panteley Petroviç ve Avcı İvan Zaharov gibi figürler üzerinden doğa-insan ilişkisi ele alınırken; sayfanın sağında Camille Pissarro'nun "Bahçıvan" adlı tablosuna yer verilmiştir. Kitapta bu görselin kaynağı açıkça belirtilmemiş olsa da tercih edilen tablo, içerdiği doğa unsurları ve renk paletiyle metnin genel atmosferini başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Bu görsel doğrudan olay örgüsünü temsil etmek yerine, metindeki duyguyu pekiştirdiği için sembolik/yorumsal ve estetik/atmosferik bir nitelik taşımaktadır. Böylece öğrencinin metindeki "bahar sevinci" ve "doğa coşkusu" kavramlarını zihninde daha derin bir estetik bağlamda canlandırması amaçlanmıştır.

OBLOMOV

İlya İliç Oblomov, zengin bir Rus aristokratın oğludur. Ailesinden kalan mirasla geçinmektedir. Oldukça tembel, uyuşuk biridir. Oblomov, yerinden hareket etmez. Tüm gününü evde ve karda dinlenerek geçirir. Hizmetli Zahar, onun isteklerine yetişmekte zorlanır.

İlya İlyiç Oblomov, bir sabah Gorobovaya Caddesi'nde bütün bir kasaba halkı kadar kiracısı olan büyük evlerin birinde yatağına uzanmıştı. Otuz iki, otuz üç yaşlarında bir adamdı bu. Orta boylu, düzgün yapılı, hoş görünüşlü idi; fakat yüzünde, düşünce gayretinin, açık seçik hiçbir kaygının belirtisi yoktu. Düşünce bu çehrede serseri bir kuş gibi dolaşıyor, gözlerinden şöyle bir gelip geçiyor, yarı açık dudaklarında biraz duraklıyor, alnının kıvrımlarında saklanıyor, sonra iyice silinip gidiyordu. O zaman bütün çehreyi kayıtsızlığın tek renkli ışığı kaplıyordu. Sonra bu kayıtsızlık bütün vücuduna geçiyor, harkasının kıvrımlarına kadar yayılıyordu. Zaman zaman gözleri sıkıntıya, yorgunluğa benzer bir şeyle bulanıyordu; ama yalnız çehresinin değil, bütün varlığının hâkim ve devamlı ifadesi olan rehaveti ne yorgunluk ne de sıkıntı bir an olsun bozabiliyordu.

(…)

Uzanmak İlya İlyiç için ne hastalarda ya da uykusu gelmiş insanlarda olduğu gibi bir zaruret, ne yorgun bir kimsedeki gibi geçici bir ihtiyaç, ne de uyuşuk bir insandaki gibi bir zevkti; bu onun tabii hali idi. Evde olduğu zamanlar -evde olmadığı zaman da yok gibiydi- hep uzanırdı; hem de hep aynı odada. Kendisini ilk defa içinde gördüğümüz bu oda onun hem yatak hem çalışma hem de konuk odası idi. Üç odası daha vardı. Ama onları yalnız sabahları, hizmetçi çalışma odasını temizlerken -ki bu da her gün olmazdı- şöyle bir görürdü. Bu odalarda eşyalar örtülü, perdeler inikti.

"Oblomov" aldı tiyatro oyunundan bir sahne

(…)

Sabahleyin yataktan kalkıp, kahvaltı edip divanına uzanınca başını ellerine alır, gücünü kuvvetini esirgemeden düşünceye dalardı. Sonunda kafası bu sıkı çalışmadan yorulur ve rahat bir vicdanla kendi kendine "Eh, bugün insanlık için yeterince çalıştım." derdi. O zaman Oblomov biraz dinlenmeye karar verir, çalışma yatışını değiştirerek daha rahat, hülyalara daha elverişli bir yatışla uzanırdı. Ciddi işleri bir yana bırakarak içine kapanmak, kendi yarattığı bir hayal dünyasında yaşamak Oblomov'un en büyük zevki idi.

Zahar, Oblomov'un hizmetçisidir. Algısı düşük biridir. Oblomov'un tembelliğinden bıksa da ona karşı saygı duymaktadır.

(…)

— Zahar, Zahar!

Zahar efendisinin odasına gelirken mırıldanıyordu:

— Ah, yarabbi! Ne işkencedir bu! Tanrı canımı alsa da kurtulsam...

Zahar, bir eliyle kapının tokmağını tutuyor, kızdığını anlatmak için de efendisine o kadar yan bakıyordu ki onu ancak göz ucuyla görebiliyordu... İlya İlyiç sertçe:

— Çabuk mendilimi getir. Kendiliğinden düşünebilirdin bunu. Görmüyor musun burnumu? dedi.

Görsel 5. Aşağıdaki görsel, İvan Gonçarov'un dünya edebiyatına "Oblomovluk" kavramını kazandıran ünlü eseri Oblomov'un tanıtıldığı bir ders kitabı sayfasıdır. Metinde, Rus aristokrasisinin bir temsilcisi olan İlya İlyiç Oblomov'un aşırı tembelliği, eylemsizliği ve uşağı Zahar ile olan çatışmalı ilişkisi anlatılmaktadır. Sayfada yer alan ve "Oblomov adlı tiyatro oyunundan bir sahne" olarak belirtilen görsel, başkarakterin gününün neredeyse tamamını geçirdiği divan üzerindeki uyuşuk halini doğrudan sergilemektedir. Kitapta kaynağına açıkça yer verilmeyen bu kare, karakterin fiziksel durumunu ve yaşam tarzını somutlaştırdığı için temsilî (betimleyici) bir nitelik taşımaktadır. Bununla birlikte görsel, eserin geçtiği döneme dair spesifik tarihsel detayları veya Rus kültürünün ayırt edici mimari/sosyal dokusunu

derinlemesine sunmadığı için bağlamsal (tarihsel-kültürel) özellik göstermemekte; daha çok karakterin ruhsal ve fiziksel ataletine odaklanmaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, 9–12. sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitapları ile beceri temelli etkinlik materyallerinde 19. yüzyıl Rus edebiyatının temsil biçimleri betimsel içerik analizi yoluyla eleştirel bir perspektifle incelenmiş; elde edilen bulgular doğrultusunda Rus edebiyatı metinlerinin müfredat içerisindeki dağılımının sınıf düzeylerine göre belirgin bir dengesizlik sergilediği ve içeriklerin %54 oranında 10. sınıf düzeyinde kümelendiği saptanmıştır. Yazar temsili bağlamında Anton Çehov ve Fyodor Dostoyevski'nin %33,3'lük oranlarla merkezi bir figür olarak ön plana çıktığı görülürken, incelenen roman parçalarının tamamının (%100) yoğun pedagojik müdahalelerle sadeleştirilmiş veya kısaltılmış olması, metinlerin estetik bütünlüğünün ve karakteristik üslup zenginliğinin "öğretilebilirlik" kaygısıyla ikincil plana itildiğini kanıtlamaktadır. Hazırlık sorularının %43 gibi yüksek bir oranda değer ve tutum odaklı olduğu, ancak öğrencinin metne dair öngörü geliştirmesini sağlayacak tahmin ve beklenti sorularına (%0) hiç yer verilmediği tespit edilmiştir. Metin altı anlama ve kavrama sorularında ise bilgi-kavrama (%27,3) ile eleştirel değerlendirme (%25,4) basamaklarının baskın çıktığı, buna karşılık bağlamsal analiz, derinlikli dil-üslup incelemeleri ve öğrencilerin ifade becerilerini destekleyecek sözlü iletişim etkinliklerinin (%0) tamamen ihmal edildiği görülmüştür. Görsel materyallerin büyük bir kısmının (%53,8) yalnızca metni resimleyen temsilî nitelikte kalması ve yazar biyografilerinin çoğunlukla kronolojik-ansiklopedik bilgi aktarımıyla sınırlı tutulmasıyla birlikte değerlendirildiğinde; 19. yüzyıl Rus edebiyatının ders kitaplarında kapsamlı bir zihniyet inşasından ziyade, edebî tür bilgilerini pekiştiren seçici ve araçsal bir unsur olarak sunulduğu, bu durumun ise eserlerin taşıdığı evrensel toplumsal derinliğin ve estetik değerin öğrencilere bütüncül bir şekilde aktarılmasını sınırladığı sonucuna ulaşılmıştır.

Tartışma

Elde edilen bulgular, Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarında dünya edebiyatının sunumunu inceleyen önceki çalışmalarla büyük ölçüde paralellik göstermektedir. Metin seçimi açısından Anton Çehov ve Fyodor Dostoyevski gibi belirli yazarların ön plana çıkarılması (%33,3), Maden (2021) tarafından ortaya konulan seçici metin anlayışıyla örtüşmektedir. Bu bağlamda Rus edebiyatının da sınırlı sayıda kanonik yazar üzerinden temsil edilmesi, ders kitaplarında çeşitlilikten ziyade yerleşik edebî otoritelerin tercih edildiğini doğrulamaktadır.

Metinlerin tamamının (%100) sadeleştirilmiş ve kısaltılmış biçimde sunulması, literatürde (Canlı, 2011; Onan ve Arısoy, 2013) vurgulanan pedagojik uyarlama sorunlarıyla benzerlik göstermektedir. Bu durum, metinlerin estetik değerinden ziyade öğretimsel işlevinin öncelendiğini kanıtlamaktadır. Hazırlık sorularının %43 oranında değer ve tutum odaklı olması ve tahmin odaklı soruların eksikliği, Güneş (2014) tarafından belirtilen yapılandırmacı yaklaşımın hazırlık aşamasındaki sınırlı uygulanışına dair bulgularını destekler niteliktedir.

Metin altı soruların ağırlıklı olarak bilgi-kavrama (%27,3) ve eleştirel değerlendirme (%25,4) düzeylerinde yoğunlaşması, Sarar Kuzu (2016) ve Maden (2021)'in alt düzey bilişsel basamakların baskınlığına dair tespitleriyle örtüşmektedir. Özellikle bağlamsal ve dil-üslup

odaklı soruların sınırlı kalması, metinlerin çok katmanlı analizini zorlaştırmaktadır. Ayrıca yazar biyografilerinin kronolojik ve yüzeysel yapısı Kaya (2020)'nın tespitleriyle, görsellerin yarısından fazlasının (%53,8) yalnızca metni resimleyen betimleyici kullanımı ise İşeri (2010)'nin bulgularıyla tam bir paralellik arz etmektedir.

Genel olarak bu çalışma, literatürde ortaya konulan genel eğilimleri 19. yüzyıl Rus edebiyatı örneği üzerinden doğrulamakta; ders kitaplarında dünya edebiyatının seçici, sadeleştirilmiş ve eleştirel üretimi sınırlı tutan araçsal bir yaklaşımla sunulduğunu göstermektedir.

Öneriler

Ders kitaplarında 19. yüzyıl Rus Edebiyatının daha etkili ve bütüncül bir biçimde sunulabilmesi için öncelikle; Müfredat tasarlayıcılarının, dünya edebiyatına yönelik kazanımları yalnızca dönem bilgisiyle sınırlamaması gerekmektedir. Bu kapsamda Rus edebiyatının toplumsal eleştiri, birey-toplum çatışması ve estetik özelliklerini kapsayan daha derinlikli öğrenme hedefleri oluşturulmalıdır. Ayrıca öğrencilerin karşılaştırmalı okuma ve eleştirel düşünme becerilerini geliştirmeye yönelik üst düzey bilişsel kazanımların programda daha belirgin şekilde yer alması önem taşımaktadır.

Ders kitabı yazarları açısından, metin seçiminde daha dengeli ve çeşitli bir yaklaşım benimsenmesi gerekmektedir. Yalnızca kanonik yazarlarla sınırlı kalınmamalı, farklı türlere ve daha az bilinen yazarlara da yer verilerek edebiyatın çok yönlü yapısı yansıtılmalıdır. Bununla birlikte metinlerin tamamının sadeleştirilmiş biçimde sunulması yerine, uygun düzeyde özgün metin örneklerine de yer verilmesi önerilmektedir. Metin sonu sorularının ise sadece anlama ve yorumlama düzeyinde kalmayıp eleştirel, bağlamsal ve dil-üslup incelemelerini içerecek şekilde çeşitlendirilmesi gerekmektedir.

Öğretmenlere yönelik olarak, ders kitaplarında yer alan etkinliklerin ötesine geçilerek öğrencilerin aktif katılımını sağlayan uygulamalara yer verilmesi önerilmektedir. Özellikle tartışma, yaratıcı yazma, dramatizasyon ve karşılaştırmalı okuma etkinlikleri ile öğrencilerin metinle daha derin bir etkileşim kurmaları sağlanabilir. Ayrıca Rus edebiyatının tarihsel ve toplumsal bağlamını daha iyi kavratmak amacıyla görsel materyaller, ek metinler ve farklı kaynaklardan yararlanılması öğretim sürecini zenginleştirecektir.

Bu alanda çalışacak araştırmacılar için ise ders kitaplarıyla sınırlı kalmayan, öğretmen görüşleri ve öğrenci deneyimlerini de içeren çok boyutlu araştırmalar yapılması önerilmektedir. Ayrıca farklı ülke edebiyatlarının ders kitaplarındaki temsillerini karşılaştırmalı olarak inceleyen çalışmalar, dünya edebiyatının öğretimindeki genel eğilimleri ortaya koyması bakımından alana katkı sağlayacaktır.

Kaynakça

Aliyev, R. (2019). Dünya edebiyatı kavramı ve Avrupa merkezcilik eleştirisi. *Turkish Studies – Social Sciences, 14*(4), 2035-2045.

Altunbay, M. (2017). Dünya edebiyatı kavramı ve Avrupa merkezli bakış açısı. *Turkish Studies, 12*(30), 433-452.

Altunbay, M. (2017). Türkçe öğretmeni adaylarının dünya edebiyatını takip etme düzeyleri. *Ana Dili Eğitimi Dergisi, 5*(3), 433-449.

Anar, T. (2013). Türk edebiyatında edebiyat kanonu: Kanon, kanona girmek ve kanona müdahale. *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi, (1)*, 40-78.
Anka Yayıncılık. (2021). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı*.
Ata Yayıncılık. (2025). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 11 ders kitabı*.
Atakay, K. (2013). Kanon kavramı üzerine. *Turkish Studies, 8*(6), 65-80.
Aytaş, G. (2001). Ders kitaplarının işlevi ve önemi. *Türk Yurdu, 21*(162), 60-65.
Aytaş, G. (2001). *Türkçe ders kitaplarının incelenmesi*. Akçağ Yayınları.
Bahtin, M. (2004). *Dostoyevski poetikasının sorunları* (C. Soydemir, Çev.). Metis Yayınları.
Beşgen Yayıncılık. (2024). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı*.
Biryay Yayınları. (2024). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı*.
Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal, 9*(2), 27-40.
Canlı, S. (2021). Türkçe ders kitaplarına seçilecek metinlerin belirlenmesinde çocuğa görelik ilkesi. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 18*(2), 734-764.
Çeçen, M. A. ve Çiftçi, Ö. (2007). Türkçe derslerinde metin merkezli öğretim. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 5*(1), 39-49.
Damrosch, D. (2013). *What is world literature?* Princeton University Press.
De Haan, F. (2024). Biography as a historical method: Perspectives and debates. *History and Theory, 63*(1), 22-45.
Demir, G. (2025). Okul kütüphanelerinin öğrenme kuramları bağlamında değerlendirilmesi: Bir model önerisi. *Eğitim Bilim Toplum Dergisi, 23*(92), 111-150.
Demirel, Ö. (2004). *Eğitimde program geliştirme: Kuramdan uygulamaya* (7. bs.). Pegem Akademi.
Duman, A. (2003). Türkçe öğretiminde metin seçiminin önemi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi, 1*(2), 151-155.
Düşler Yayıncılık. (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı*.
Emre, İ. ve Kozlu, Z. G. (2020). Edebiyat kuramlarının ontolojisi. *Journal of Social and Humanities Sciences Research, 7*(63), 3834-3846.
Ercantürk, O. K. (2015). Türkçe ders kitaplarındaki yazılı metinler ile metin görsellerinin uyumu. *Journal of Turkish Studies, 10*(3), 431-448.
Erkan, Ü. (2017). 19. yüzyıl Rus edebiyatında modernleşme eleştirisi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2*(1), 21-46.
Gezegen Yayıncılık. (2021). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 11 ders kitabı*.
Graneheim, U. H. ve Lundman, B. (2004). Qualitative content analysis in nursing research: Concepts, procedures and measures to achieve trustworthiness. *Nurse Education Today, 24*(2), 105-112.
Gülden, B. (2018). Türkçe ders kitaplarında kültür temelli olarak hazırlanan etkinlikler üzerine bir inceleme (5. sınıf Türkçe ders kitabı örneği). *Turkish Studies, 13*(11), 1635-1652.
Günay, V. D. (2001). *Metin bilgisi*. Multilingual Yayınları.
Güneş, F. (2002). *Türkçe öğretimi ve zihinsel yapılandırma*. Nobel Yayın Dağıtım.
Güneş, F. (2014). Dil öğretim yaklaşımları ve Türkçe öğretimindeki uygulamalar. *Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 8*(15), 123-148.
Gürlek, M. ve Çiçekler, M. (2015). Türkçe ders kitaplarında metin ve etkinlik ilişkisi. *Turkish Studies, 10*(3), 431-448.
Halbwachs, M. (2017). *Kolektif bellek* (B. Uçar, Çev.). Heretik Yayınları.
Hsieh, H. F. ve Shannon, S. E. (2005). Three approaches to qualitative content analysis. *Qualitative Health Research, 15*(9), 1277-1288.
İlke Yayınları. (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı*.
Kavcar, T. (1999). *Edebiyat ve eğitim* (2. bs.). Engin Yayınları.
Kaya, G. (2020). Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarındaki yazar biyografilerinin metin dışı unsurlar bağlamında incelenmesi. *Ana Dili Eğitimi Dergisi, 8*(1), 145-160.

Maden, S. (2021). Metin türü ve yazar tercihleri bağlamında Türkçe ile Türk dili ve edebiyatı ders kitapları arasındaki ilişki. *Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 18*(2), 734-764.
Melis Yayıncılık. (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı*.
Millî Eğitim Bakanlığı. (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 11 ders kitabı*.
Millî Eğitim Bakanlığı. (2022). *Türk dili ve edebiyatı 11: Beceri temelli etkinlik kitabı*.
Millî Eğitim Bakanlığı. (2023). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı*.
Millî Eğitim Bakanlığı. (2024). *Türk dili ve edebiyatı 9: Beceri temelli etkinlik kitabı*.
Öğün Yayınları. (2024). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı*.
Ordinat Yayınları. (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı*.
Patton, M. Q. (2015). *Qualitative research & evaluation methods: Integrating theory and practice* (4. bs.). Sage Publications.
Sarar Kuzu, T. (2016). Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarındaki soruların bilişsel düzeyleri. *Eğitim ve Bilim, 41*(184), 223-239.
Tekşan, K. (2011). Dünya edebiyatı ve millî edebiyat ilişkisi üzerine değerlendirmeler. *Turkish Studies, 6*(2), 1-15.
Tokcan, H. ve Kayhan, C. (2013). İlköğretim sosyal bilgiler 4. ve 5. sınıf ünite kazanımları ile ders kitapları hazırlık ve değerlendirme sorularının bilişsel, duyuşsal ve psikomotor hedefler açısından karşılaştırılması. *The Journal of Academic Social Science Studies, 6*(3), 685-700.
Uçan, H. (2006). *Yazınsal metin çözümleme*. Hece Yayınları.
Veyis, F., Yalçın, B. ve Kayar Muslu, A. (2023). Yapılandırmacı yaklaşım çerçevesinde geliştirilen Türk dili ve edebiyatı öğretim programlarında dünya edebiyatının öğretimi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, (34)*, 355-377.
Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (11. bs.). Seçkin Yayıncılık.

Ekler

Bu bölümde, araştırmada incelenen ders kitaplarındaki metinlerin ünite, metin sırası, etkinlik ve soru dağılımlarına ilişkin ham veriler yer almaktadır. Verilerin okunmasında kullanılan kodlamalara ait anahtar aşağıda sunulmuştur:

Kod Anahtarı:

T.D.E.: Türk Dili ve Edebiyatı Ders Kitabı

B.T.E.K.: Beceri Temelli Etkinlik Kitabı

Ü: Ünite Numarası

M: Metin Sırası

E: Etkinlik Sayısı

M.A.K.S.: Metin Altı Kavrama ve Çözümleme Soruları

EK 1: Ders Kitaplarındaki Etkinlik Dağılımları (E) Aşağıdaki liste, 9-12. sınıf düzeylerinde incelenen metinlerin bağlı olduğu etkinlik sayılarını göstermektedir:

Sınıf	Kod ve Metin Bilgisi	Etkinlik sayısı ve Numarası

9. Sınıf	T.D.E. 9 (Ü5, M4): "Suç ve Ceza"	Etkinlik Bulunmamaktadır (E0), ss. 161-162.
9. Sınıf	T.D.E. 9 (Ü2, M4): "Memurun Ölümü"	Etkinlik Bulunmamaktadır (E0), ss. 59-60.
9. Sınıf	B.T.E.K. 9 (Ü5, M113): "Ölü Canlar"	E1, E2, E3, E4, ss. 219-220.
9. Sınıf	B.T.E.K. 9 (Ü5, M110): "Karamazov Kardeşler"	E1, E2, E3, ss. 213-214.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü2, M7): "Ünlem İşareti"	E1, ss. 70-73.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü5, M1): "Savaş ve Barış"	E4, ss. 182-189.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü2, M6): "Postacı"	E1, ss. 53-55.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü5, M1): "Ölü Canlar"	E11, E12, E13, E14, E15, ss. 180-181.
10. Sınıf	T.D.E.10 (Ü2, M7): "Memurun Ölümü"	E2, ss. 72-73.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü5, M1): "Oblomov"	E1, ss. 156-159.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü2, M7): "Baharda"	E1, ss. 82-84.
10. Sınıf	B.T.E.K.10 (Ü5, M192): "Çocukluk"	E1, E2, E3, E4, E5, E6, ss. 397-398.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü5, M194): "Diriliş"	E1, E2, E3, E4, ss. 397-398.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü5, M182): "Budala"	E1, E2, E3, E4, E5, E6, ss. 373-374.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü5, M195): "Öteki"	E1, E2, E3, E4, E5, E6, ss. 399-400.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü5, M209): "İnsancıklar"	E1, E2, E3, E4, E5, E6, ss. 427- 428.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü6, M243): "Vişne Bahçesi"	E1, E2, E3, ss. 499-500.
11. Sınıf	T.D.E. 11 (Ü1, M3): "Suç ve Ceza"	E6, E7, E8, ss. 23- 25.
11. Sınıf	B.T.E.K. 11 (Ü7, M201): "Vişne Bahçesi"	E1, E2, E3, E4, ss. 407-408.
11. Sınıf	B.T.E.K. 11 (Ü6, M167): "Hacı Murat"	E1, E2, E3, E4, E5, E6, ss. 337-338.
12. Sınıf	T.D.E. 12 (Ü5, M4): "Martı"	E1, s. 213.
12. Sınıf	T.D.E. 12 (Ü1, M2): "Suç ve Ceza"	E9, ss. 17-18.
12. Sınıf	T.D.E. 12 (Ü1, M4): "Suç ve Ceza"	Etkinlik bulunmamaktadır (E0), s. 27.
12. Sınıf	T.D.E. 12 (Ü3, M4): "Şair İşçidir"	E1, E2, E3, ss. 90-91.

EK 2: Metin Altı Kavrama ve Çözümleme Soruları (M.A.K.S.) Dağılımı. Bu ek, incelenen ders kitaplarındaki metinlerin hemen ardından gelen "Metni Anlama ve Çözümleme" sorularının (M.A.K.S.) sayısal dökümünü ve ilgili sayfa numaralarını içermektedir.

Sınıf	**Kod ve Metin Bilgisi**	**Etkinlik sayısı ve Numarası**
9. Sınıf	T.D.E. 9 (Ü5, M4): "Suç ve Ceza"	M.A.K.S. 1, 2, ss. 161-162.
9. Sınıf	T.D.E. 9 (Ü2, M4): "Memurun Ölümü"	M.A.K.S. 1, 2, ss. 59-60.
9. Sınıf	B.T.E.K. 9 (Ü5, M113): "Ölü Canlar"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 219-220.
9. Sınıf	B.T.E.K. 9 (Ü5, M110): "Karamazov Kardeşler"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 213-214.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü2, M7): "Ünlem İşareti"	M.A.K.S. 1, 2, ss. 70-73.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü5, M1): "Savaş ve Barış"	M.A.K.S. ss. 182-189.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü2, M6): "Postacı"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 53-55
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü5, M1): "Ölü Canlar"	M.A.K.S. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14 s. 180-181.

10. Sınıf	T.D.E.10 (Ü2, M7): "Memurun Ölümü"	M.A.K.S. 2, ss. 72-73.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü5, M1): "Oblomov"	M.A.K.S. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, ss. 156-159.
10. Sınıf	T.D.E. 10 (Ü2, M7): "Baharda"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 82-84.
10. Sınıf	B.T.E.K.10 (Ü5, M192): "Çocukluk"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 397-398.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü5, M194): "Diriliş"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 397-398.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü5, M182): "Budala"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 373-374.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü5, M195): "Öteki"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 399-400.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü5, M209): "İnsancıklar"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 427- 428.
10. Sınıf	B.T.E.K. 10 (Ü6, M243): "Vişne Bahçesi"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 499-500.
11. Sınıf	T.D.E. 11 (Ü1, M3): "Suç ve Ceza"	M.A.K.S. 1, 2, 3, 4, 5, s. 23-25.
11. Sınıf	B.T.E.K. 11 (Ü7, M201): "Vişne Bahçesi"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 407-408.
11. Sınıf	B.T.E.K. 11 (Ü6, M167): "Hacı Murat"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 337-338.
12. Sınıf	T.D.E. 12 (Ü5, M4): "Martı"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), s. 213.
12. Sınıf	T.D.E. 12 (Ü1, M2): "Suç ve Ceza"	M.A.K.S. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 s. 17-18.
12. Sınıf	T.D.E. 12 (Ü1, M4): "Suç ve Ceza"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), s. 27.
12. Sınıf	T.D.E. 12 (Ü3, M4): "Şair İşçidir"	Soru Bulunmamaktadır (M.A.K.S. 0), ss. 90-91.

Artistic and aesthetic features of the epistolary style in the works of Eldar Baxısh (based on the work “letters”)

Bashirova Saadat Mubariz[*]

Intactions

In the periodized development classification of Azerbaijani literature, the 1960s-1990s are considered an important and complex era. This literary stage, distinguished by its unique features and criteria, highlights each writer's individual style and craftsmanship.

The issue is that in most theoretical sources that provide information about the complex period up to the 20th century, focusing on the 1960s-90s, its main features, literary environment, and figures, the name of the poet Eldar Baxış is only briefly mentioned. Considering that these sources, which give information about the writers active during this period, do not include references to Eldar Baxış's work or analyses of his literary activity, the research carried out is the first systematic study written on this topic.

However, the rich literary heritage and creative influence of the prominent poet of the era, Eldar Baxış, have remained largely unexplored in scholarly research. In this study, the poet's work "Letters" has, for the first time, been turned into a subject of scientific investigation. The author, drawing on the epistolary style, one of the main types of memoir literature, used this form of expression to convey his feelings and thoughts in a more personal and emotional way.

Eldar Baxış's work 'Letters' is structured around topics addressed to four different people and events. Even though each letter has its own independent content, they are united within a single system in terms of overall idea and artistic purpose. The author begins the first part of the work with a condolence letter addressed to the Palestinian people on the death of the prominent 20th-century Palestinian poet Muin Bseiso:

> Bu gəlimli dünyaya, bu gedimli dünyaya
> Hamı necə gəlibsə, hamı necə gedirsə,
> Muin də hamı kimi eləcə gəldi-getdi.
> Başsağlığı verirəm ürək ağrısı ilə
> Sizə Fəlsətin xalqı, Fələstin camaatı. (Baxısh, 1988, p.63)

The artistic representation of the problem of war in Eldar Baxış's literary heritage is one of the current topics. The second part of the work is called 'Letter to Tel Aviv.' The poet, expressing his feelings about the events in Tel Aviv with a heavy heart, emphasizes that the spilled blood will not go unnoticed, that in the years of ongoing life both desire and hope will carry the scent of blood, and that such bloody events will not be erased from the memory of history:

> Sən elə bilmə ki, yoxa çıxacaq,
> Sən elə bilmə ki, itəcək o qan.

[*] Azerbaijan University of Languages (PhD student), Department of Azerbaijani Literature (Lecturer), Azerbaijan

Elə toxum kimi, elə tum kimi
Cücərəcək o qan, bitəcək o qan (Baxısh, 1988, p.67)

The metaphor “smell of blood” used by the poet in this poetic stanza implies that society's hopes for the future will be crushed. We can compare this text from Eldar Baxış's “Letters” to Ali Karim's poetic work “Stone,” created during the early stage of Azerbaijani literature in the 60s-90s, as he was a prominent poet who laid the foundation for a personal intellectual style.

Yarıçılpaq qədim insan,
Düşməninə bir daş atdı, qana batdı.
Daş düşmədi amma yerə,
Uçub getdi üfüqlərdən üfüqlərə,
Deməyin ki, daş yox oldu,
Oldu qılınc, güllə, mərmi. (Karim, 2004, p.56)

In this stanza of Əli Kərim's poem 'Stone,' the image of the stone carries a metaphorical meaning, expressing the development of human history and how the consequences of human activities transcend the boundaries of time and space. The phrase 'half-naked ancient man' refers to primitive human society and describes the stage of human struggle with nature. The stone thrown at an enemy is presented as an early means of defense. The phrase 'drenched in blood' shows that violence and conflict have existed since the beginning of human history. In both poetic examples, the motifs being compared (“smell of blood” and “stone”) are not just physical objects, but symbols of the effects caused by humans, struggles, and historical events being passed down to future generations.

Part 4 of the letter is called “A Letter to Zori Balyan, the Author of the Book 'Ocaq'.” In the 1980s, Eldar Baxısh gave a sharp response to the Armenian chauvinist Zori Balyan, who had published a book called 'Ocaq,' with his poem “A Letter to Zori Balyan,” and this poem was repeatedly published in the press at the time.

Eldar Baxısh wrote this famous poem in the style of a pamphlet, a little-studied genre of satirical journalism. This style is characterized as a literary genre that uses short, precise, and provocative expressions to take a sharp critical approach to social and political issues, and it plays an important role in shaping public opinion as well as in ideological struggles.

Böyük budaqların böyük qolu var,
O qolun önündə qol dura bilməz,
Atandan, babandan, dədəndən soruş,
Hər adam, hər daşı qaldıra bilməz. (Baxısh, 1988, p.75)

In the first stanza of the poem, these harsh words directed at Zori Balayan reflect the poet's civic stance based on national self-awareness and his principled approach defending the ideas of freedom and justice, giving the poetic text a political-social context. Against the Armenian journalist, who, from a position of cowardice and cunning, tries to present himself as someone who can influence public opinion, the poet responds in each stanza of the text with a personal style and artistic expressive means.

An analysis of Eldar Baxısh's creative directions shows that the scope of themes and issues in his artistic legacy is shaped not only by the literary and aesthetic demands of his time but also

by the principles of the author's artistic expression. This letter-style writing allows the author to move between different topics and express his thoughts from various perspectives.

Literature review

The issue of periodizing Azerbaijani literature has been widely covered in the works of various researchers as one of the important directions of literary studies. Academics like Isa Habibbeyli, Bakir Nabiyev, Yashar Garayev, Kamal Talibzade, Jahangir Mammadli, and other scholars have examined the stages of development of 20th-century Azerbaijani literature in connection with socio-political, historical, and aesthetic factors, characterizing the years 1960–1990 as a qualitatively new phase of national literary thought (Habibbeyli, 2019; Nabiyev, 2009; Garayev, 1999). Research shows that since the 1960s, Azerbaijani poetry and prose have shown a personal creative style, psychological depth, philosophical thought, a return to national and spiritual values, and a renewal of artistic expression. The literary process of the period differed from previous stages not only in terms of themes and ideas but also in terms of poetic form, genre diversity, and the individualization of the author's perspective. These characteristics are also reflected in fundamental publications studying the development patterns of Azerbaijani literature ("History of Azerbaijani Literature," Vol. X, 2020).

At the same time, an analysis of the existing scientific literature shows that while the research covering the literary environment of the 1960s–1990s extensively studies the works of well-known poets and writers of the period, Eldar Baxış's literary heritage has not been approached systematically. Looking at literary histories, monographs, and textbooks prepared for higher education, his name is mainly mentioned among the poets of the period, but his poetic system, unique style, artistic features, and position in Azerbaijani poetry are not analyzed as a separate research subject. This shows that there is a certain gap in the existing scientific research. Although some individual articles published about Eldar Baxış's work discuss his poetic language, themes of patriotism, attitude towards national-spiritual values, and system of characters, these studies are mostly general in nature and do not cover all directions of the author's creativity. In particular, the ideological-content features, epistolary poetics, composition, and artistic-aesthetic system of his work "Letters" have not yet been the subject of a separate scientific study.

There are various studies on the theoretical problems of the epistolary genre in Azerbaijani and world literature. Considered one of the main types of memoir literature, the epistolary genre is particularly important for reflecting the author's inner world, individual way of thinking, the socio-cultural environment of the time, and their moral-psychological state. Researchers evaluate the letter genre both as a documentary-biographical source and as a literary form with high artistic and aesthetic potential. However, in studies on the development characteristics of this genre in Azerbaijani literature, Eldar Baxıshs book "Letters" has almost never been referenced.

Methods

Comparative analysis method – The symbolic motifs in Eldar Baxış's "Letters" and Əli Kərim's "Stone" poems ("smell of blood" and "stone") are compared to identify their semantic and ideological-philosophical similarities. Textual (text-based) analysis method – The poetic

structure, system of images, and layers of meaning of the poem excerpts are examined within the text. Semantic analysis method – The meaning load and symbolic function of expressions such as "stone," "blood," and "half-naked ancient man" are analyzed. Symbolic (symbol-semiotic) analysis method – The transformation of the stone image from a simple object into a symbol carrying historical and philosophical meaning, and its expression of human civilization's development and the evolution of violence, is studied. Hermeneutic interpretation method – The underlying meanings of the poem and the author's philosophical ideas are interpreted based on the historical-cultural context. Historical-literary method – Ali Karim's work is evaluated against the background of the development of Azerbaijani literature in 1960–90, and the connection of the characters with historical thought is explained. Conceptual analysis method – The formation and interrelation of concepts such as violence, history, memory, human, and civilization within the poetic text are examined. The most suitable methodological expression for this text can be summarized as follows: In the study, comparative-typological, textual, semantic, symbolic-semiotic, hermeneutic, and historical-literary analysis methods were used. Through these methods, the symbolic meaning of blood and stone motifs in Eldar Baxish's "Letters" and Ali Karim's "Stone" poems, their ideological-philosophical content, as well as their function as means of poetic expression of human history and collective memory, were analyzed comparatively.

Discussion

The 1960–1990 period of 20th-century Azerbaijani literature is a complex stage of development where national artistic thinking was enriched with new aesthetic trends and individual creative styles came to the forefront. Although many prominent artists' works have been widely studied in research on the literary process of this period, Eldar Baxış's literary heritage has largely remained outside systematic scientific analysis. In existing theoretical sources, the poet is only mentioned in general terms, and his creative characteristics, poetic world, and the genre-aesthetic features of his works are not sufficiently illuminated. In this regard, the research conducted can be considered an important scientific step in filling the gap that exists in Azerbaijani literary studies.

The main findings of the research show that Eldar Baxış's 'Letters' is not just an example of the epistolary genre, but should also be seen as an artistic-philosophical text that reflects the author's inner world, social and moral views, and the socio-psychological realities of the time. In the work, the author uses the possibilities of the epistolary style to create a sincere communication environment with the reader, connecting personal feelings and thoughts with universal meaning, and elevating individual experience to a level of social significance. During the research, it was found that although the four letters addressed to different people and events are independent in terms of theme and content, they all come together within a unified idea-aesthetic system. The internal logic between the letters, the imaginative way of thinking, and the author's stance are among the main factors that ensure the compositional integrity of the work. This feature shows that Eldar Baxış valued the epistolary genre not just as a form of communication, but as a complex means of artistic expression. Analyses also show that in the work 'Letters,' the author's personal style stands out through the simplicity of language, the naturalness of poetic expressions, emotional impact, and philosophical generalizations. The

content of the work primarily revolves around thoughts on people, time, homeland, moral values, and life. In this sense, the work is not just an expression of the author's personal feelings but also serves as an artistic chronicle of the moral and social environment of the time. So, the conducted research scientifically proves that Eldar Baxış's work "Letters" is one of the valuable examples of Azerbaijani epistolary literature and allows a more complete understanding of the position of the poet's creativity in the period of Azerbaijani literature from the 1960s to the 1990s. At the same time, the results obtained provide a scientific basis for future studies to explore the poetics, genre features, and role of Eldar Baxış's other works in the literary process in a broader context.

Conclusion

In conclusion, the analysis of Eldar Baxış's creative directions shows that his epistolary heritage is not limited to reflecting the socio-aesthetic demands of the era, but also serves as a means of expressing the author's individual artistic thinking and creative principles. The letter genre allowed the author to address various topics, approach events and processes from different perspectives, and freely express his personal observations, aesthetic views, and social stance. These features not only ensure the richness of Eldar Baxış's epistolary legacy in terms of subjects and issues but also confirm that it is an important scientific source for studying his artistic worldview and individual style.

References:

Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi. 10 cilddə. X cild. (2020). Bakı: Elm.
Baxısh E. *Deyə bilmədiyim sözlər. Şeirlər və poemalar*. Bakı, Yazıçı, 1988, 128 s
Həbibbəyli, İ. (2019). *Azərbaycan ədəbiyyatının dövrləşdirilməsi konsepsiyası və inkişaf mərhələləri*. Bakı: Elm.
Karim Ali. *Seçilmiş əsərlər*, II cild, 2004, s. 56
Nəbiyev, B. (2009). *Azərbaycan ədəbiyyatı tarixi* (XX əsr). Bakı: Elm.
Qarayev, Y. (1999). *Tarix: yaxından və uzaqdan*. Bakı: Yazıçı.
Talıbzadə, K. (2005). *Seçilmiş əsərləri*. Bakı: Elm.

Geçmişten günümüze Malatya'da ölüm: Dijitalleşmenin geleneksel ritüellere etkisi

Büşra Aydın [*]

Giriş

Kültür, bir toplumun yaşam biçimini ve değerlerini şekillendiren temel öğeler bütünüdür. Bir toplumun kültürel yapısı, sahip olduğu özellikler ve oluşturduğu normlar etrafında şekillenir ve bu yapı toplumun her yönünü sarar. Kültürel yapı, toplumu tanımlayan unsurları yansıttığı için, canlı ve değişken bir özelliğe sahiptir. Bu canlı yapısı, kültürel değerlerin zamanla değişebileceğini gösterir. Geçmişten günümüze pek çok toplumun kültürel yapılarının bu değişimi yaşadığı gözlemlenmiştir. Tarihsel süreç boyunca nesilden nesile aktarılan kültürel miras, zamanla gelenekleşmiş ve toplumun geleceğini şekillendirmede önemli bir rol üstlenmiştir. Gelenek, görenek, örf ve adet gibi toplumsal alışkanlıklar, bu kültürel yapının birer yansıması olarak topluma yerleşmiş ve bazen ritüel veya teamül haline dönüşmüştür. Bu ritüeller ve teamüller, toplumun bireyleri arasında ortak bir anlayış ve davranış biçimi oluşturarak, kültürel yapının sürekliliğini sağlamaktadır. Bu şekilde toplumsal hayata yerleşen ve ritüel ya da teamül haline dönüşen kültürel unsurlardan biri de, her toplumda görülen geçiş dönemleridir (Dikici ve Şener, 2022: 410). İnsan hayatında üç temel geçiş dönemi bulunmaktadır: doğum, evlilik ve ölüm (Artun, 1998: 1; Yiğit, 2019: 273; Gaspak, 2016: 108; Boratav, 2020: 221). İnsanın yaşamındaki son geçiş evresi olan ölüm, yaşamı boyunca yüzleşmekten korktuğu ve sürekli olarak kaçmaya çalıştığı kaçınılmaz bir sondur (Gökçe, 2020: 643). Ölüm, aynı zamanda tüm medeniyetlerde acı ve kayıp duygularıyla ilişkilendirilen evrensel bir olgudur. Bu olgu, bir etkileşimden ziyade, kayıp karşısında verilen tepkilerin kültürler arası benzerliğini ortaya koymaktadır. Nitekim coğrafi farklılıklara rağmen, insana özgü duygusal tepkiler küçük değişikliklerle büyük ölçüde ortak bir zeminde buluşmaktadır (Bolçay, 2014: 211; Gaspak, 2016: 108). Bununla birlikte, farklı toplumların ölüme dair çeşitli tutum ve inançları, ölümle ilgili uygulama ve ritüellerinde değişikliklere yol açmıştır (Yelboğa, 2024: 325).

Bu çalışmada, Malatya'da cenaze törenlerinde gerçekleştirilen ritüeller detaylı olarak incelenecektir.

Malatya'da ölüm ritüellerinin geçmişten günümüze değişimi

Ölüm öncesi

İnsanlar, yaşadıkları deneyimlerden yola çıkarak çevrelerinde meydana gelen bazı olayları ölümün habercisi olarak değerlendirmişlerdir. Ölüm olgusundan rahatsızlık duyan

[*] Artvin Çoruh Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, busraaydn44@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/ 0009-0009-1128-1809

insanoğlunun, her ne kadar kesin sonuçlara ulaşamamış olsa da, tarih boyunca ölüm zamanını önceden kestirmeye çalıştığı görülmektedir. Bu çaba doğrultusunda insanlar, çevrelerindeki nesnelerin, hayvanların ya da diğer insanların alışılmadık davranışlarını ve durumlarını ölümün yaklaşmakta olduğuna dair bir işaret olarak yorumlamışlardır (Büyükokutan, 2007: 64).

Ölümü düşündüren inanışlar

Halk inancında birçok unsur, ölümün habercisi olarak kabul edilebilmektedir. Bu unsurlar arasında hayvanların davranışları, doğa olayları, rüyalar gibi durumlar yer almaktadır. Özellikle hayvanların hareketleri, çıkardıkları sesler ve hastalıkları üzerinden ölümle ilgili yorumlar yapılmaktadır.

Hayvanlarla ilgili inanışlar

Evcil hayvanlar arasında köpek, kedi, at, koyun, keçi, inek ve öküz; yabani hayvanlar arasında ise tavşan, tilki, kurt, çakal, yarasa ve yılan yer alır. Ayrıca horoz, tavuk ve kaz gibi kümes hayvanları ile baykuş, karga, leylek ve yarasa gibi yabani kuşlar da bu gruplara dâhildir. Bu hayvanlar arasında özellikle köpek ve baykuşla ilgili halk inanışları oldukça yaygındır. Sadakatiyle bilinen köpeğin, yalnızca uluması değil; nasıl, ne zaman ve nerede uluduğu da yaklaşan ölümün habercisi sayılır. Bu türden bir ulumayı durdurmak için köpek kovalanır, taş atılır ya da önüne ekmek konularak "başını ye!" denir. Baykuş ise genellikle ürkütücü sesi, ifadesiz yüzü ve terk edilmiş yerlerde yuva yapması nedeniyle "ölüm kuşu" olarak görülür. Onun da yalnızca ötüşü değil, ne zaman ve nerede öttüğü de uğursuzlukla ilişkilendirilir (Örnek, 2000: 209). Malatya'da da yaygın olan bir inanca göre, köpeğin sebepsiz yere uzun uzun uluması ya da baykuşun evin damına konarak ötmesi, yaklaşan kötü bir haberin ya da bir ölümün habercisi olarak kabul edilir (Malatya Valiliği, 1996:186).

Malatya'da, evinde hayvan besleyen kişiler, hayvanlarının normalde göstermediği şekilde davranıp aniden bağırmasını genellikle yaklaşan bir bela ya da felaketin işareti olarak yorumlar. Bu inanç, hayvanların sezgilerinin güçlü olduğuna dair yaygın düşünceden kaynaklanır. Böyle durumlarda ölüm ya da büyük bir sıkıntının yaklaştığına inanılır. Ayrıca, bu tür bir durumda genellikle hayvan için "Kendi başını yesin!" denilerek uğursuzluğun uzaklaştırılmaya çalışıldığı düşünülür. Aynı şekilde, Malatya'da zihinsel engelli bireylerin (halk arasında "deli" olarak anılan kişilerin), bulundukları çevrede kaza ve belayı önlediğine inanılır. Bu kişilerin varlığıyla musibetlerin uzak tutulduğu düşünülür (K.K.1,2,3,4).

Rüyayla ilgili inanışlar

Rüya tabirlerine göre, önceden vefat etmiş bir yakının rüyada kişiyi yanına çağırması, evin orta direğinin yıkılması veya evin bir yanının çökmüş olması gibi rüyalar, yaklaşan bir ölüme işaret eder (URL-1). Yakın zamanda ölen birini rüyada güzel ve huzurlu bir şekilde görmek ise, onun cennette olduğuna ve yerinin iyi olduğuna delalet eder. Ancak rüya kötü ise, bu durum ölen kişinin hayır istediği şeklinde yorumlanır. Rüyada ölen kişi dua veya yemek talep ediyorsa, hayır için dua veya Kur'an okunur; yemek istiyorsa, onun adına komşuya yemek götürülür ya da ihtiyaç sahibi bir kişi doyurulur. Ayrıca, rüyada dişin düşmesi görülmesi,

yakın zamanda akrabalardan birinin hastalanacağına veya vefat edeceğine işaret eder (K. K. 1, 2, 3, 4).

Hastadaki psikolojik ve fizyolojik değişikliklerle ilgili inanışlar

Malatya'da, bir hastanın ölümünün yaklaştığı şu belirtilerle anlaşılır: Gözlerinin kayması ve soğuması, burnunun çökmesi ve sararması, nefes alışverişinde hırıltı duyulması, daha önce vefat etmiş birinin kendisini çağırdığını söylemesi. Uzakta olan çocuklarını sayıklaması da sık rastlanan bir durumdur (Çekin, 2008:183). Hastalar genellikle su ister, yanındakilerden helallik alır ve ağız çevresinde köpük birikir. Ölüm yaklaştıkça yaşanan dalgınlık da bu belirtiler arasında yer alır (K.K. 1,2,3,8).

Ölüm sırası

Ölüm olayının duyurulması

a) Vefat eden kişinin yakınları tarafından,

b) Komşuların aracılığıyla,

c) Camilerde salâ okutmak suretiyle,

d) Belediye veya muhtarlık hoparlörlerinden yapılan duyurular yoluyla,

e) Telefon edilerek ya da telgraf göndererek, radyo ve televizyon gibi kitle iletişim araçlarından faydalanılarak ölüm haberi iletilebilmektedir (Örnek, 2000: 213)

Bir evde hasta bir birey bulunuyorsa ya da biri hastanede tedavi görüyorsa ya da ani bir ölüm gerçekleşmişse komşular ölüm haberini alır almaz cenaze evine gelir ve merhumun yakınlarına destek olmaya çalışır. Geleneksel olarak ölüm haberleri, camilerde verilen salâ yoluyla duyurulur. Bu duyuru sırasında cami imamı, vefat eden kişinin babasının adını, mensup olduğu sülaleyi ve varsa sülalenin lakabını zikreder. Daha önce gazeteler aracılığıyla yapılan bu duyurular, günümüzde dijitalleşmenin etkisiyle belediyeler tarafından çevrim içi ortamda sunulmaktadır. Günümüzde bu geleneksel uygulamalar büyük ölçüde devam etmekle birlikte, dijital kültürün etkisiyle yeni duyuru biçimleri de yaygınlık kazanmıştır. Artık ölüm haberleri sadece sözlü ya da cami aracılığıyla değil; telefonla, sosyal medya platformlarında merhumun adı, fotoğrafı, cenaze namazı saati ve defin bilgileri paylaşılarak da iletilmektedir. Bunun yanı sıra, kişinin yaşadığı yerin sosyal medya hesapları üzerinden de ölüm duyuruları yapılmakta; taziye mesajları ve cenaze bilgileri bu mecralarda dolaşıma paylaşılmaktadır. Belediyeler, vefat eden kişilere ilişkin bilgileri günlük olarak internet sitelerinde yayınlamaktadır. Bu listelerde, kişinin adı, soyadı, yaşı, mahallesi ve bağlı bulunduğu ilçe gibi bilgiler yer almaktadır. Dijital kültürün yaşamın her alanına nüfuz etmesiyle birlikte, ölüm ilanlarının duyurulma biçimleri de çeşitlenmiş; geleneksel yöntemlerin yanı sıra dijital mecralar aracılığıyla çok kanallı ve geniş erişimli bir iletişim ağı oluşmuştur (K.K. 1,2,3,4,6).

Ağıt yakma

İnsanoğlunun ölüm karşısında ya da canlı-cansız bir varlığını yitirme sürecinde deneyimlediği korku, telaş, üzüntü, feryat ve isyan gibi duygusal tepkiler; ayrıca yaşanan talihsizliklerin ifadesi olarak, düzenli veya düzensiz söz ve ezgiler biçiminde ortaya konan türkülere Batı

Türkçesi'nde genel olarak "ağıt" denilmektedir. Bu türküleri seslendiren bireylere "ağıtçı" denmekte olup, bu eylemi tanımlamak için "ağıt yakmak" ifadesi kullanılmaktadır (Elçin, 2011: 290; Açа, 2011:247). Ağıtlar, genellikle bireyin genç yaşta hastalık, kaza veya cinayet gibi ani ve dramatik olaylar sonucunda hayatını kaybetmesi üzerine ortaya çıkan sözlü anlatım ürünleridir. Bu tür ezgisel metinler, çoğu zaman merhumun yakın akrabaları, eşi, nişanlısı ya da onun ağzından kurgulanarak dile getirilir. Söz konusu ağıtlar, hem tematik açıdan yoğun bir duygusallık taşır hem de melodik yapısı itibarıyla hüzün yüklüdür. Konusunu büyük ölçüde yaşanmış ve toplumsal bellekte yer edinmiş gerçek olaylardan alan bu ürünlerde, ölen kişinin karakter özellikleri, yaşam öyküsü ve toplumsal konumu betimlenir. Geride kalan bireylerde yarattığı duygusal boşluk ve ona duyulan sevgi ise "uzun hava" veya "kırık hava" olarak adlandırılan özel ezgisel kalıplar aracılığıyla ifade edilmektedir. (Batur, 1998: 66; Açа, 2011:247). Ağıtlarda ölüm olgusu, genellikle ölümün yol açtığı yıkım, kaybolan güzellikler ve geride kalanların yaşadığı acılar üzerinden ifade edilmektedir. Bu tür ürünlerde ölüm üzerine düşünsel değerlendirmelerden çok, ölen kişinin ardından duyulan üzüntü ve özlem ön plana çıkmaktadır (Artun, 2021: 78-79).

Malatya'da vefat eden kişiye ait kişisel eşyalar ve giysiler eskiden bir bohça içerisine yerleştirilir ve evin bir odasında bu bohça üzerine ağıt yakılırdı; günümüzde ise kişisel eşyalar artık bohça içinde getirilmiyor, fakat ağıt yakma geleneği halen sürdürülmektedir. Ağıtlar çoğunlukla yaşlı kadınlar tarafından yakılsa da bu gelenekte yaşa dair bir sınır bulunmaz; her yaştan birey ağıt yakabilir. Ağıt sürecinde, ölen kişinin ölüm sebebi, yaşı ve yaşam öyküsü ağıtçı tarafından dile getirilir. Ağıtın içeriği, vefat eden kişinin yaşına göre farklılık gösterir; genç yaşta hayatını kaybeden bireyler için söylenen ağıtlar ile ileri yaşta vefat edenler için yakılan ağıtlar arasında duygusal yoğunluk açısından belirgin farklar bulunur. (K.K. 1,2,3,4,5,8). Bunun yanı sıra, Malatya'nın Darende ilçesinde gurbette vefat eden ve bulunduğu yerde defnedilen kişilerin ardından sıladaki evlerinde ölüye ait eşyalar ve diğer şahsî varidat bir araya getirilerek bunların etrafında ağıt yakıldığı, başsağlığına gelenlerin de bu ağıtlara katıldığı ifade edilmektedir. Bu süreçte, "keyneni başı" olarak adlandırılan ağlayıcı kadınların da yer aldığı aktarılmaktadır (Kalafat, 2006: 2004). Ayrıca, ölen kişiye ait fotoğraf evin duvarında asılı ya da görünür bir yerdeyse, yakınlarının üzülmemesi için kaldırılır.

Malatya'da ağıtçılar, para için değil, tamamen içten gelen duygularla ve gönüllü olarak ağıt yakarlar. Ancak günümüzde televizyonlarda, özellikle *Gönül Dağı* (URL-2) ve *Güldür Güldür* (URL-3) gibi programlarda, ağıtçılar sanki para karşılığı ve yapmacık şekilde ağıt yakan kişiler gibi gösterilmektedir. Bu durum, Malatya'daki geleneksel ağıt kültürünü yansıtmamaktadır. Orada ağıtlar; acının, kaybın ve ortak yasın doğal bir ifadesidir. Dolayısıyla maddi bir beklentiyle değil, samimi duygularla dile getirilir.

Defin işlemleri

Ölümün getirdiği derin üzüntü ve soğukluğa rağmen, merhumun ruhunun geride kalanlara huzursuzluk vermemesi için defin süreci olabildiğince hızlı tamamlanır. Bu bölümde, cenazenin hazırlanması, yıkanması, kefenlenmesi ve toprağa verilmesi aşamalarına yer verilecektir.

Ölünün yıkanması

Eskiden, gasilhane gibi modern imkânlar bulunmadığı için cenaze yıkama işlemi genellikle evin dışında uygun bir alanda gerçekleştirilirdi. Yıkama işlemi öncesinde bazı dinî ve geleneksel hazırlıklar yapılırdı. Büyük bir kazanda su kaynatılır, kaynayan su başka bir kaba aktarıldıktan sonra kazan ters çevrilirdi. Halk arasında, kazanın ters çevrilmemesi durumunda kısa süre içerisinde bir başka kişinin daha öleceğine inanılmaktaydı. Hazırlanan sıcak su ve sabunla ölen kişi yıkanır, ardından dikkatlice kurulanırdı. Yıkama işlemi öncesinde bazı dini ve geleneksel hazırlıklar yapılırdı. Ölen kişinin çenesi bir bezle bağlanır, gözleri kapatılmaya çalışılırdı. Gözleri açık kalırsa halk arasında "arkasından birini götürür" gibi inançlar dile getirilirdi. Aynı şekilde ağzı açık kalan kişilerin ağzına boncuk atılırdı; bu da yine benzer bir inançtan kaynaklanırdı. Cenazenin yıkanmasında dini kurallara ve mahremiyete büyük özen gösterilirdi. Genellikle bu görevi mahallenin imamı üstlenirdi. Ancak imam bulunmazsa, bu konuda bilgili ve tecrübeli biri devreye girerdi. Eğer ölen kişi hayattayken birine "Ben ölürsem beni sen yıka" demişse, bu vasiyet dikkate alınır ve mümkünse bu kişi tarafından yıkanırdı. Bu hizmet dini bir görev sayıldığından, yıkama işlemini yapan kişiye para verilmez, verilmesi de uygun görülmezdi. Yıkama sırasında da bazı gelenekler gözetilirdi. Erkek ölmüşse ve çocuğu varsa, ayaklarının yıkanmasını oğlunun yapması tercih edilirdi. Kadın ölmüşse, bu görev kızına verilirdi. Eğer ölenin çocuğu yoksa en yakın kişi bu sorumluluğu üstlenirdi. Bu uygulama, "kimsenin günahı boynuna kalmasın" düşüncesiyle, aile bireylerince yerine getirilmesini sağlamak amacıyla yapılırdı. Kadınlar yıkandıktan sonra, saçlarına kına yakılır ve saçları özenle örülürdü. Malatya'da bu gelenek, evlilikle ölüm arasındaki sembolik bağı yansıtırdı. Nasıl ki bir genç kız evlenirken ellerine kına yakılıyorsa, ölünce de Allah'a kavuşan kişinin saçına kına yakılırdı. Evlenmek nasıl bir mutluluk ve düğün anlamı taşıyorsa, ölüm de Allah'a kavuşma olarak görülür ve manevi bir "düğün" sayılırdı. Ancak günümüzde evde yıkama işlemi terk edilmiş, cenazeler gasilhanelerde yıkanır hale gelmiştir (K.K. 1, 2, 3, 4, 5, 8).

Ölünün kefenlenmesi

Eskiden, özellikle yaşlı insanlar kendi ölümleri için önceden hazırlık yapar, bir bohça hazırlarlardı. Bu bohçanın içinde; havlu, iğne-iplik, kadınlar için yazma, kına ve kefen yer alırdı. Erkek ve kadınlar için kefen ölçüleri farklı olurdu. Bohçaya güzel koku vermesi için esans da eklenirdi; bu esans genellikle gül suyu olurdu. Cenaze yıkandıktan sonra bu esans kefene sürülür, varsa zemzem suyu da kefene dökülürdü. Ayrıca, çene bağlanmadan önce ölenin ağzına bir miktar zemzem damlatılması da yaygın bir uygulamaydı. Bu tür hazırlıklar, sadece maddi değil manevi bir sorumluluğun da göstergesiydi. Hem dini vecibelerin titizlikle yerine getirilmesini sağlar hem de ölen kişiye karşı son görevlerin saygı çerçevesinde yerine getirilmesine vesile olurdu. Zamanla değişen yaşam şartlarıyla birlikte bu geleneklerin bir kısmı unutulmuş olsa da, Malatya'nın bazı bölgelerinde hâlâ hatırlanır ve kimi aileler tarafından yaşatılmaya devam edilir. Ölen kişi kefenlendikten ve tabuta konduktan sonra defin öncesinde tabut, ev içinde dolaştırılır ya da sadece kapısının önüne getirilir, ardından mezarlığa götürülür (K.K. 2, 3, 4, 6).

Cenaze namazı

Eskiden gasilhane gibi özel yıkama yerleri bulunmadığı için, vefat eden kişiler genellikle evde yıkanırdı. Yıkama işleminin ardından cenaze, camiye ya da mezarlığa götürülür, orada bulunan musalla taşına tabutla birlikte konularak cenaze namazı kılınırdı. Günümüzde ise belediyelere bağlı gasilhaneler yaygınlaştığı için, cenazeler genellikle hastane morgundan alınır, gasilhanede yıkandıktan sonra merhumun yaşadığı yerin camisinde ya da mezarlıkta uygun bir alan varsa yine musalla taşı üzerinde cenaze namazı kılınır. Bu değişim, şehirleşme ile birlikte dini hizmetlerin kurumsallaşmasının da bir sonucudur. Cenaze namazı öncesinde imam veya hoca, genellikle "Merhumu nasıl bilirsiniz?" diye üç kez sorar. Bu soru, vefat eden kişinin dini vecibelerini yerine getirip getirmediğini anlamak içindir. Eğer merhumun ibadetlerini düzenli olarak yerine getirmediği, yani namaz kılmadığı bilgisi alınırsa, çoğu durumda cenaze namazı kılınmaz. Ancak, kimseden bu konuda olumsuz bir bilgi gelmezse ve en az bir kişi "Ben gördüm, namaz kılardı" derse, bu durum cenaze namazının kılınması için yeterli kabul edilir. Bu uygulama, cenaze namazının dini vecibelerini yerine getirenler için geçerli olduğu anlayışına dayanır (K.K. 2, 3, 4, 6, 7).

Defin

Malatya'da defin işlemlerinin çoğunlukla gün batımından önce gerçekleştirildiği, gün batımına yakın saatlerde ise defin işleminin ertesi güne bırakıldığı belirtilmektedir. Cenazenin evde akşam kalmasının gerektiği durumlarda, bulunduğu mekânda gece boyunca mum veya gaz lambası yakılarak karanlıkta bırakılmadığı anlaşılmaktadır. Söz konusu uygulamanın, ölüm sonrası ruhun dolaştığı ve ışığın ruhun yolunu bulmasına yardımcı olduğu yönündeki inançla ilişkilendirildiği ifade edilmektedir. Türk kültüründe de benzer biçimde, ölünün bulunduğu veya defnedildiği yerde ışık yakma geleneğinin bu tür inançlarla bağlantılı olarak sürdüğü görülmektedir (Kalafat, 2006: 206).

Defin sürecine ilişkin bir diğer uygulama ise mezarın hazırlanmasıdır. Eskiden Malatya'da biri vefat ettiğinde, mezar kazma işi komşular tarafından kazma ve kürekle yapılırdı. Günümüzde bu gelenek hâlâ komşular eliyle sürdürülse de, artık kazma kürek yerine kepçe gibi araçlar kullanılmaktadır. Ölen kişi erkekse mezarın göbek hizasına kadar, kadınsa göğüs hizasına kadar kazıldığı söylenir. Halk arasındaki inanışa göre bunun sebebi, erkeğin namazda ellerini göbek altında, kadının ise göğüs üzerinde bağlamasıdır. Ancak bu anlayışın dinî açıdan kesin bir dayanağı yoktur. Mezar kazıldıktan sonra zemin düzlenir ve kıbleye dönük şekilde, bedenin sığacağı bir oyuk açılır. Merhum bu oyuğa yerleştirilir. Bu yerleştirme işini, ölen kişinin en yakını genellikle oğlu ya da kardeşi yapar. Mezara inerek tabuttan çıkarılan cenazeyi alır ve uygun şekilde yerleştirir. Malatya'da ve çevresinde cenaze defininde kullanılan uygulamalardan biri de mezarın içine konan tahtalarla ilgilidir. Merhum mezara yerleştirildikten sonra, mezarın çökmesini önlemek için iç kısma yatay şekilde tahtalar konur ve çoğu zaman üzeri naylonla örtülür; böylece toprak doğrudan cenazenin üzerine dökülmez. Bu uygulama dinî bir zorunluluk değil, tamamen yerel gelenek ve pratik bir yöntemdir. Malatya'da bu süreçte "mezar tahtası"nı bazen sadece aile değil, komşular ve akrabalar da getirir. Ardından orada bulunan herkes kürekle el birliğiyle mezarı kapatır. Mezar kapandıktan sonra, bir kürek boylu boyunca mezarın üstüne ters çevrilerek bırakılır ve mezarın üzerine su dökülür. Bunun amacı, toprağın birbirini tutarak mezarın daha sağlam

hale gelmesini sağlamaktır. Defin işlemleri sırasında kadınlar ve erkekler ayrı durur; erkekler önde, kadınlar arkada yer alır. Hep birlikte, grup hâlinde mezara doğru ilerlenir. Mezar kapatıldıktan sonra, cenaze sahipleri mezar başında gözyaşlarına boğulur. En çok da en yakını ağlar. Bu esnada, gelenlerden biri fark ettirmeden cenaze sahibinin beline bir tutam toprak bırakır. Bu eski bir gelenektir: Acısını toprağa versin, yükünü hafifletsin diye yapılır. Toprak, hem bir son hem de bir tesellidir. Tüm bu işlemler tamamlandıktan sonra, defin işlemine katılanlar cenaze evine gider. Mezarda ise iki kişi kalır ve dua okurlar. Bu bekleyiş, gelenekte "bir devenin kesilip yüzülene kadar geçen süre" olarak tanımlanır. Akşam olunca, mezar başına tekrar gidilir ve orada bir ateş yakılır. Bu uygulamanın amacı, yaban hayvanlarının gece gelip mezarı eşelemesini önlemektir. (K.K. 1, 2, 3, 4, 6, 7). Bunun yanı sıra, Malatya'nın Darende ilçesinde ölünün defnedilmesinden itibaren üç gün boyunca mezar başında ateş yakılması geleneği bulunmaktadır. Bu uygulamanın dinî bir vecibe olduğuna inanılmaktadır (Kalafat, 2006: 221). Bu uygulama, mezar başında ateş yakılması geleneğinin hem koruyucu hem de inanç temelli bir ritüel olarak sürdüğünü göstermektedir.

Ölüm sonrası

Malatya'da bir kişi vefat ettiğinde, cenazenin ardından evde kalabalık eksik olmaz. Gün boyunca insanlar gelir, gider; yakınlar bir araya gelir, acıyı paylaşır, birbirine destek olmaya çalışır. Ölen kişinin evine hocalar gelir, dua eder, aile bireylerini sakinleştirmek için sohbetler yapılır. Komşular, kendi aralarında tespih çeker; bazen çocuklar da buna dâhil edilir, büyüklere eşlik eder. Yasin Suresi okunur, Kur'an'dan cüzler dağıtılır. Herkes bir bölüm alır, ölen kişinin ardından hatim yapılması hedeflenir. Bu hem vefat eden için bir dua olur, hem de geride kalanlara bir hatırlatma: Ölüm bir son değil, başka bir başlangıçtır. Bu dünyada kalıcı olmadığımız, geride yalnızca yaptığımız iyiliklerin kaldığı bir kez daha anlaşılır. Eskiden cenazeye gelenler yanlarında un getirirdi. Günümüzde ise genellikle çay ve şeker getirilir. Ölen kişinin evinde erkekler, evin bir köşesinde çay ocağı düzeni kurar ve cenaze süresince gelen misafirlere sürekli çay ikramında bulunur. Bu süreçte cenaze evindeki yemek işleriyle genellikle komşular ilgilenir. Ailenin yükü hafifletilir, misafirlere ikramlar hazırlanır. Üçüncü gün mevlit okutulur, dualar edilir. Eğer vefat eden kişi gençse, o ev kırk gün boyunca yalnız bırakılmaz. Komşular ellerinden gelen her konuda yardımcı olur, evin işlerini üstlenir. Komşular, ellerinden gelen her konuda birbirine yardımcı olur. Evin işleri imece usulüyle yapılır; hayvanı ya da ekini olanların işi, çoğu zaman kendi işlerinden önce görülür. (K.K. 1, 2, 4, 5,).

Ölü evindeki uygulamalar

Kazak ve Kırgız Türkleri başta olmak üzere, birçok Türk topluluğunda ölüm ve ölüm sonrası uygulamalar, kökeni eski inanç sistemlerine dayanan ritüellere bağlıdır. Ölüm, bu topluluklarca yalnızca fiziksel bir son değil, öteki dünyada sürecek hayatın başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle, ölünün ardından üçüncü, yedinci, kırkıncı, yüzüncü gün ve yıl dönümünde anma törenleri gerçekleştirilmiştir. Aynı zamanda, ölenin ruhunu hoşnut etmek ve olası zararlarından korunmak amacıyla "aş verme" şeklinde ifade edilen yemek dağıtımı geleneği sürdürülmüştür. Bu tür uygulamalara, benzer biçimleriyle Anadolu sahasında da rastlanmakta; ölünün ardından belirli günlerde mevlit okutulması, yemek verilmesi ve hayır yapılması gibi pratiklerle varlığını sürdürmektedir (Aça, 1999: 24-33; Büyükokutan, 2007: 74).

Malatya'da cenaze sahipleri, üç gün boyunca taziye için gelen misafirleri evlerinde ağırlar. Kadın ve erkek misafirler, ayrı mekânlarda kabul edilir. Cenaze sahibi, acı ve üzüntüsünü yakın çevresiyle paylaşır; ancak yemek hazırlıklarıyla ilgilenmez. Bu sorumluluğu komşu ve arkadaşlar üstlenir. Cenaze sahibinin yakınlarından biri, komşular tarafından getirilen yemeklerin düzenli şekilde sunulmasına yardımcı olur. Komşular, üç gün ya da bir hafta süreyle günde üç öğün yemek hazırlayarak cenaze evine getirir. Bu yemekler cenaze sahipleri ve onların misafirleri tarafından birlikte tüketilir. Yemek saatleri dışında taziye ziyaretine gelen misafirlere ikram edilmek üzere cenaze evinde çay ocağı kurulur. Üçüncü gün, cenaze sahibi mevlit okutur, şeker ya da yemek ikram eder ve bu vesileyle gelen misafirlere desteklerinden dolayı teşekkür eder (Kılıç ve diğerleri, 2013: 53-54). Bunun yanı sıra, bazı kırsal yerleşimlerde cenaze sonrasında "Kazma Takırdısı" olarak adlandırılan bir yemek verilmesi de cenaze ile ilgili geleneksel uygulamalar arasında yer almaktadır (Şentürk vd., 2005:55).

Malatya yöresinde de ölüm sonrası uygulamalar, toplumsal dayanışma ve geleneksel inançlar çerçevesinde şekillenmiştir. Cenazenin defninden sonra, geçmişte cenaze evinde yemek yapılmazdı yemek hazırlama görevi komşular tarafından üstlenilirdi. Uzak yerlerden cenazeye katılmak üzere gelen misafirlerin ağırlanması, dinlenmeleri ve ihtiyaçlarının karşılanması yine komşular tarafından sağlanırdı. Malatya yöresinde, defin işleminin ardından cenaze evinde yemek yapılmaz; bu süreç boyunca, özellikle kırkıncı güne kadar, yemek hazırlama sorumluluğunu komşular üstlenir. Ölen kişinin ailesi ise defin sonrası üçüncü günde mevlit okutmak suretiyle yemek ikramında bulunurdu. Halk arasında bu uygulama "üçüncü gün yemeği" ya da "mevlit yemeği" olarak adlandırılmaktadır. Ayrıca Malatya'da, kırkıncı günün sonunda mevlit okutulması, elli ikinci günde etin kemikten ayrıldığına inanıldığı için helva yapılıp dağıtılması ve ölüm yıl dönümünde yemek verilmesi şeklindeki uygulamalar da yaygın olarak görülmektedir. Ancak günümüzde evde yemek yapma geleneği büyük ölçüde terk edilmiş; hazır yemeklerin sipariş edilmesi ve cenaze yemeği hazırlığının komşular arasında, akrabalık grupları (sülaleler) temelinde paylaşılması biçiminde bir değişim yaşanmıştır. Buna rağmen, ölen kişinin ailesi tarafından üçüncü gün mevlit okutularak yemek verilmesi geleneği hâlen sürdürülmektedir (K.K. 1, 2, 3, 4, 5, 7).

Ölüyü anma günleri

Üçüncü gün, cenaze sahibi mevlit okutur; misafirlere şeker ya da yemek ikram ederek destekleri için teşekkür eder. Ayrıca defin işleminin ardından, cenaze sahibi tarafından un helvası hazırlanır ve açık ekmek (pide) ile birlikte dağıtılır. Ölen kişinin kırkıncı gününde yeniden mevlit okutulur ve yemek verilir. Geçmişte bu yemek sırasında ikram edilen ve komşulara da ulaştırılan ekmeğe "külünce" adı verilirdi (Kılıç ve diğerleri, 2013: 53-54).

Anadolu'nun birçok bölgesinde, özellikle köy ve kasabalarda mevlit törenlerinde yemek ikram edilmesi yaygın bir uygulamadır. Bu gelenek, İslamiyet'ten önceki kültürel unsurların bu törenlere yansımış hali olarak değerlendirilebilir. Bir bakıma, eski dönemlerde yapılan "aş törenlerinin" İslamî bir biçim kazanarak günümüze uyarlanmış şekli olduğu söylenebilir (Bayat, Cicioğlu, 2008: 152). Nitekim Gök Türklerde ölüm sonrasında gerçekleştirilen ve "yug" olarak adlandırılan matem törenleri, ölüyü anma geleneğinin önemli unsurlarından birini oluşturmaktadır. İnan'ın aktardığına göre, Gök Türklerde büyük önem verilen bu törenler

sonraki dönemlerde de varlığını sürdürmüş; 12-14. yüzyıllarda Kıpçaklarda görülmüş, Kırgız ve Kazak Türklerinde ise "yug (aş) töreni" şeklinde yakın zamanlara kadar devam etmiştir. Ayrıca Türklerin tarih boyunca farklı dinleri benimsemelerine rağmen eski dinî geleneklerin manevi hayatlarındaki izlerini korudukları belirtilmektedir (İnan, 2023: 60). Bu bağlamda Malatya'da ölüm sonrasında gerçekleştirilen mevlit okutma, yemek verme ve ölüyü belirli günlerde anma uygulamalarının, Türk kültüründe uzun yıllardır varlığını sürdüren ölüyü anma geleneğiyle benzerlik gösterdiği söylenebilir.

Malatya'da bir kişi vefat ettiğinde, onu anmak için belirli günlerde bazı gelenekler uygulanır. Eskiden cenazeden sonraki ilk iki gün yemek yapma görevi komşulara ait olurdu. Bu yemekler, cenaze evine destek olmak ve gelen misafirlere ikramda bulunmak amacıyla hazırlanırdı. O dönemde her sülale, bir öğünü üstlenerek yemek yapardı. Ancak günümüzde bu gelenek değişmiş; artık sülale sülale yemek hazırlamak yerine, herkes maddi gücüne göre para vererek toplu yemek masrafına katkı sağlıyor. Üçüncü gün ise yemek verme işi ölen kişinin yakınlarına düşer ve bu törene "mevlit" denir. Malatya'da cenaze törenlerinde en önemli uygulamalar, üçüncü ve kırkıncı gün okutulan mevlitlerdir. Bazı yerlerde yedinci gün de mevlit yapılır; ancak Malatya'da en yaygın olanı üçüncü ve kırkıncı gündür. Mevlit yapılmadığında ise "arkasında hayırlı evlat bırakmamış" denilir. Bu yüzden mevlit okutmak çok önemlidir. Kırkıncı gün ise ölen kişinin yakınları mevlit okutur, yemek hazırlar ve çevredekileri davet eder. Bu gelenek günümüzde de devam etmektedir. Eskiden kırkıncı günün ardından 52. gün helva yapılır ve ekmekle birlikte dağıtılırdı. Bu da ölenin ruhuna bir armağan sayılırdı. Özellikle yağlı ekmek dağıtmak da yaygındı. Bugün ise maddi durumu iyi olan aileler, ölüm yıl dönümünde yani senesinde, tekrar mevlit düzenleyip yemek verirler. Ölen kişinin ardından gelen ilk bayramda (Ramazan veya Kurban Bayramı olabilir), mezarı öldüğü ilk gün gibi ziyaret edilir; mezara şeker atılır ve mezar başında ağlanır. Bayram günü, cenazenin ilk günü gibi kabul edilir; komşular ve cenazeye katılanlar bir araya gelir, tıpkı ölüm günündeki gibi birlikte ağlar ve ölüyü anarlar. Bu uygulama, ölen kişinin yakınlarının ilk bayramda yaşadığı yalnızlığı hafifletmek ve onları yalnız bırakmamak amacıyla yapılır. Eskiden, ölen kişinin yakınları kırk gün boyunca her gün, ölen kişinin yiyebileceği miktarda yemeği komşuya götürürdü. Bu gelenek günümüzde de sürdürülmektedir. Ancak yemek hazırlamak istemeyen aileler, bir haneye kırk gün boyunca yetecek kadar un, şeker, yağ gibi erzaklar vererek bu geleneği yerine getirir. Bunun yanı sıra, bazı ailelerin bu amaçla para verdiği de görülmektedir.(K.K. 1, 2, 4, 5).

Dardan indirme

Ölen kişinin yakınları, varsa çocukları; yoksa kardeşleri, çevresindekilere ölen kişinin borcu olup olmadığını sorar. Eğer borç varsa, bu borç ödenerek kapatılır (K.K. 1, 2, 3, 4, 6).

Ölü elbisesi

Malatya'da vefat eden kişinin giysileri genellikle ihtiyaç sahiplerine dağıtılır. Bunun sebebi, ölen kişinin kıyafetlerinin yakınlarda kalmasının zamanla üzüntüye yol açabilmesi ve giysilerin dağıtılmasının acının hafifletilmesine yardımcı olmasıdır. Ailesinde ise sadece kişisel eşyaları veya belki bir kıyafeti hatıra olarak kalır. Ancak yaşlı kişilerin kıyafetleri gençlere göre daha az olduğundan, ihtiyaç sahiplerine verilecek kadar fazla kıyafet

olmayabilir. Eğer kıyafet dağıtımı yapılmadıysa, bazen rüyada ölen kişinin eski kıyafetleriyle görüldüğü söylenir ve bu durumda yakınlar hemen kıyafetleri ihtiyaç sahiplerine vermek üzere harekete geçer. Eski ve kullanılamayacak durumda olan kıyafetler ise ihtiyaç sahiplerine verilmez (Levent, 2002:58) Özellikle trafik kazası, intihar ve yüksekten düşme gibi ani ve sarsıcı ölümler sonrasında, ölen kişinin kıyafetleri Malatya'da genellikle komşular tarafından yakılır. Bu uygulama, ölümün bıraktığı olumsuz izleri sembolik olarak ortadan kaldırmaya ve ev halkının yaşadığı acının hafiflemesine katkı sağlamaya yönelik bir uygulama olarak değerlendirilmektedir. (K.K. 1, 2, 3, 4, 5).

Yas tutma

Genellikle renkli ve süslü kıyafetler giyilmez, süslenilmez; gezmeye ya da eğlenceye gidilmez; banyo yapılmaz, tıraş olunmaz. Nişan, düğün, sünnet gibi törenler ya ertelenir ya da sessiz ve sade bir şekilde gerçekleştirilir. Komşular ve akrabalar da yakınlık derecelerine göre dikkatli davranır; yaslı ailenin acısını paylaşmaya ve saygı göstermeye özen gösterir. Bu durum, ölen kişinin ait olduğu cemaatin ya da topluluğun da, belli ölçüde yas sürecine katıldığını gösterir. Çünkü birinin ölümü sadece yakınlarını değil, bağlı olduğu grubu ve toplumu da etkiler; sosyal dengeyi sarsar. Ülkemizde yas döneminde tercih edilen renk siyahtır (Örnek, 1998: 223).

Malatya'da cenazelerde giyim kuşam, yasın bir göstergesi olarak büyük önem taşır. Özellikle siyah renk tercih edilir. Kadınlar renkli başörtüsü takmışsa, üzerine mutlaka siyah bir örtü örterler. Eskiden yaşlı kadınlar başlarına "küllük" denilen, fes benzeri bir başlık takar; bunun üzerine siyah yazma bağlarlardı. Bu gelenek "kara bağlamak" olarak adlandırılırdı. Yas süresince renkli kıyafet giymek hoş karşılanmaz; sadece siyah tercih edilir. Kurallara aykırı şekilde renkli giyinen biri çevresindekiler tarafından uyarılır, hatta "Utanmadın mı?" gibi sözlerle tepki görürdü. Bu durum, yasın toplumda ne kadar ciddiye alındığını gösterir (K.K. 1, 2, 3, 4, 5).

Erkekler de yas belirtisi olarak elbiselerinin üzerine, ceketin altına puşu bellik takarlardı. Günlük hayatta bu puşular genellikle beyaz olurdu; ancak cenaze olduğunda beyaz puşular çıkarılır, yerine daha koyu ve yas havasına uygun renklerde olanlar takılırdı. Gençler daha çok Halep puşusu kullanırken, yaşlılar renkli yünden yapılmış olanları tercih ederdi. Erkekler ise kırk gün boyunca sakal tıraşı olmaz; bu da yasın bir göstergesi kabul edilirdi. Komşular da cenaze sahibine destek olmak amacıyla aynı şekilde kırk gün tıraş olmazdı. Kırkıncı gün geldiğinde ise geleneksel bir uygulama gerçekleştirilirdi. Eskiden en yaşlı ve saygı duyulan komşu, tıraş takımıyla gelir; önce cenaze yakınının sakalını tıraş eder, ardından kendisi de tıraş olurdu. Bu uygulama, acının paylaşılması ve dayanışmanın bir göstergesi olarak görülürdü. Günümüzde bu gelenek, berber veya kuaför aracılığıyla sürdürülür; komşular, cenaze sahibini berbere götürerek gelenek yaşatır. Bu uygulama, ölen kişinin yakınlarına duyulan saygıyı ve acının paylaşılmasını simgeler (K.K. 1, 2). Erkeklerin yas sürecinde sakal tıraşı olmaması geleneğinin, Kalafat'ın Malatya Darende'ye ilişkin aktarımları ile saha verilerinde de karşılık bulduğu görülmektedir (Kalafat, 2006: 220).

Yas sürecinde televizyon açılmaz, müzik dinlenmez, eğlence yapılmaz. Eğer bu döneme denk gelen bir düğün varsa, genellikle en az altı ay, bazen bir yıl ya da daha uzun süre ertelenir.

Düğün yapılacaksa da sessiz, çalgısız ve sade olur. Komşular da bu kurallara saygı gösterir; aksi davranışlar hoş karşılanmaz. Yas süresince cenaze evinde yemek pişmez. Eğer evde hayvan, bahçe ya da tarla işleri varsa, komşular kendi işlerini bırakır ve cenaze evindeki işleri üstlenir. Hayvanların bakımı yapılır, bahçe sulanır, gerekirse harman kaldırılır. Ölen kişinin yakınları hiçbir iş yapmak zorunda kalmaz. Yas tutmak her yaştan insan için geçerlidir; çünkü bu, ölene ve geride kalan ailesine duyulan saygının bir göstergesidir. Günümüzde teknoloji değişmiş olsa da, yas süresince televizyon izlemek, müzik dinlemek ya da eğlenceye katılmak hâlâ hoş karşılanmaz. Bu kurallara uymayan komşulara, cenaze evindekiler gönül koyabilir, hatta küslük bile yaşanabilir (K.K. 1, 2, 3, 8).

Mezarlık

Malatya'da köy mezarlıklarına genellikle o köyde yaşayan kişilerin cenazeleri defnedilir. Bu mezarlıklarda, çoğu zaman aile bireyleri ve akrabalar yan yana gömülür, böylece mezarlık içinde bir aile düzeni oluşur. Alevi ve Sünni vatandaşların yaşadığı köylerde mezarlıklar genellikle ayrı yerlerde bulunur; her inanç grubunun kendi mezarlığı vardır. Ancak şehir merkezindeki Toplu Şehir Mezarlığı gibi büyük mezarlıklarda, Alevi ve Sünni yurttaşların mezarları yan yana yer alabilir. Şehit olanların cenazeleri ise özel olarak ayrılmış şehitlik alanına defnedilir (K.K. 1, 2).

Mezar ziyaretleri

Malatya'da mezar ziyaretleri, hem dini hem de kültürel açıdan önemli bir gelenektir. Özellikle Ramazan ve Kurban Bayramları, kandil geceleri, Cuma günleri, arefe günleri ve ölüm yıldönümleri mezarlıklar yoğun olarak ziyaret edilir. Bayram sabahı namazından sonra aileler birlikte mezarlıklara giderek, vefat eden yakınları için Kur'an okunması, dua edilmesi ve mezarların temizlenmesi adetler arasındadır. Ayrıca Malatya'da, ölen kişinin evlenecek ya da nişanlı çocuğu varsa, evlilik günü veya nişan öncesi mezar ziyareti yapılır. Bu ziyaretler, hem manevi destek hem de saygı göstergesi olarak kabul edilir. Özel günlerde veya mezar ziyaretleri sonrasında lokum, şeker, bisküvi gibi yiyeceklerin dağıtılması yaygın bir uygulamadır; bu davranış, ölen kişinin ruhuna sevap verilmesi amacıyla gerçekleştirilir ve toplumsal dayanışmayı güçlendirir (K.K. 1, 2, 3, 8).

Mezar taşları

Mezar yapımı hemen gerçekleştirilmez. Öncelikle toprağın oturması ve mezarın kendini sağlamlaştırması için bir süre beklenir. Bu sürenin ardından mezar inşa edilir. Malatya'da geçmişte mezarlıklar oldukça sade olur ve genellikle çimentoyla hazırlanan harçla yapılırdı. Harç henüz kurumadan mezarın üzerine ölen kişinin adı gibi temel bilgiler yazılırdı. Günümüzde ise mezarlar çoğunlukla mermerden yapılmaktadır. Özellikle modern mezarlıklarda, mezarın köşe kısımlarında kuşlar için küçük oyuklar bulunur. Bu oyuklara su ve bulgur konur; böylece kuşların mezarın üzerinde su içip yem yemesi sağlanır. Mezar taşlarında genellikle ölen kişinin adı, soyadı, baba adı, doğum ve ölüm tarihleri yer alır. Son yıllarda bu taşlara ölen kişinin fotoğrafı da eklenmeye başlanmıştır. Ayrıca mezarın arka yüzeyine, vefat eden kişiyi anımsatacak bir söz yazılabilir. İstenirse mezar taşında kuş ya da başka hayvan figürlerine de yer verilir (K.K. 1, 2, 3, 4, 6). Bunun yanı sıra, ölüm nedenine veya kişinin yaşamında öne çıkan özelliklerine gönderme yapan çeşitli semboller de mezar

taşlarında kullanılabilmektedir. Nitekim vurularak ölen kişilerin mezar taşlarına kama, bıçak ve silah gibi figürlerin işlendiği; trafik kazasında hayatını kaybedenlerin mezar taşlarına saçtan yapılmış taşıt maketlerinin asıldığı ve uçak kazasında ölenlerin mezar taşlarına ise uçak resimlerinin çizildiği belirtilmektedir (Şentürk ve Gülseren, 1991: 46).

Mezarın başucuna çoğunlukla bir ağaç dikilir ve mezarın üzerine gül ya da çeşitli çiçekler ekilir. Bu çiçeklerin durumu, halk arasında ölen kişinin nasıl biri olduğuna dair yorumlara yol açar. Eğer çiçekler solar ya da kurursa, "Üzerinde çiçek bile bitmedi, kötü biriydi" denir; çiçekler canlı ve güzel açarsa, "İyi biriydi" şeklinde değerlendirilir. Ayrıca, ölen kişi bir kadınsa, özellikle bekâr kızlara daha çok olmak üzere mezara bir yazma bağlanır; çocuksa mezarın üstüne oyuncak bırakılır. Şehit olanların mezarının kenarına ise Türk bayrağı dikilir (K.K. 1, 2,).

Mezarlık ile ilgili inanışlar

Mezarlık eliyle işaret edilerek gösterilmez; eğer unutulursa, insan sonradan pişmanlıkla parmağını ısırır. Gece vakti sakız çiğneyene, "Ölü eti çiğniyorsun" denilerek uyarı yapılır. Gece şişle çorap örülmez; mezardaki ölünün canı yanar diye inanılır. Mezar ziyaretinde kendini kaybedip feryat edenin başına, kendine gelsin diye toprak serpilir (Malatya Valiliği, 1996: 187).

Sonuç

Malatya'da ölüm olgusuna dair geleneksel inanç ve uygulamalar, yalnızca bireysel yaşamın sona ermesi olarak değil, aynı zamanda ruhun başka bir dünyaya geçişi ve toplumsal yaşamda önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Bu ritüeller, somut ve metafizik boyutlarıyla, yöre halkının ölüm karşısındaki tutumlarını, kültürel değerlerini ve toplumsal dayanışma biçimlerini yansıtmaktadır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte, cenaze haberlerinin duyurulması gibi bazı uygulamalarda değişiklikler gözlemlense de; temel cenaze işlemleri ve taziye kültürü büyük oranda korunmaktadır. Zamanla bazı gelenekler unutulmaya yüz tutsa ya da biçim değiştirse de, ağıtlar, mevlitler ve toplumsal destek biçimleri kültürel sürekliliğin ve sosyal bağların güçlenmesinde önemli bir rol oynamaya devam etmektedir. Bu bağlamda, duaların okunarak öteki dünyaya geçişin kolaylaştırılması, siyah rengin yas ve diğer dünyayı anımsatma işlevi, ağıtlarla ölen kişiye duyulan özlemin dile getirilmesi, geride kalan kıyafetlerin fakirlere dağıtılmasıyla merhametin ve duaların ölü üzerinde sürdürülmesi gibi uygulamalar, köklü kültürel değerlerin yansımasıdır. Ayrıca, hayatın devam ettiği izlenimini vermek amacıyla eşyaların temizlenip düzenlenmesi ve günlük yaşama dönülmesi, anılara saygının yanı sıra toplumsal düzenin devamını da göstermektedir. Bu çalışma, Malatya'daki ölüm ritüellerinin hem geçmişten günümüze uzanan kültürel mirasın korunmasını hem de modernleşme sürecinde yaşanan dönüşümleri anlamamıza olanak sağlayarak, yöresel kültürün yapısal özellikleri ile ölüm olgusunun toplumdaki çok katmanlı anlamını daha kapsamlı biçimde kavramamıza önemli katkılar sunmaktadır.

Kaynak Kişiler Tablosu

No	Adı Soyadı	Doğum Tarihi	Derlenen Yer	Tahsili ve Mesleği
K.K.1	Leyla A****	1972	Malatya/ Akçadağ	İlkokul/ Ev Hanımı
K.K.2	Alişan A****	1966	Malatya/ Akçadağ	İlkokul/ Kamyon Şöförü
K.K.3	Mehmet A****	1937	Malatya/Akçadağ	Okur Yazar/ Çiftçi
K.K.4	Yasemin T**	1992	Malatya/Battalgazi	Yüksek Lisans/ Hoca
K.K.5	Asya Ç****	1994	Malatya/Yeşilyurt	Lise/ Ev Hanımı
K.K.6	Hüseyin T**	1993	Malatya/Battalgazi	Yüksek Lisans/ İmam
K.K.7	Yasin A****	1990	Malatya/Akçadağ	Lise/ Operatör
K.K.8	Remziye D*****	1974	Malatya/Merkez	İlkokul/ Ev Hanımı

Kaynakça

Açа, M. (2011). *Türk halk edebiyatı el kitabı*. Grafiker Yayınlar.

Artun, E. (1998). Tekirdağ halk kültüründe geçiş dönemleri doğum-evlenme-ölüm. *Bir Türk Dünyası İnceleme Dergisi*, *9*(10), 85–107.

Artun, E. (2021). *Türk halk edebiyatına giriş.* Karahan Kitabevi

Bayat, F., ve Cicioğlu, M. N. (2008). Türklerde cenaze törenleri bağlamınsa mevlid okuma geleneği. *Manas Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 19, 147-155.

Borotav, P. N. (2020). *100 soruda Türk folkloru*. Bilgesu Yayınları.

Bolçay, E. (2014). Erzurum'da cenaze gelenekleri. *Türkbilig*, 28, 111-118.

Büyükokutan, A. (2007). Muğla Yöresi Alevi Türkmenlerinde ölümle ilgili İnanş ve pratikler. *Türklük Bilimi Araştırmaları (TÜBAR), 21*, 63–86.

Çekin, O. (2008). *Malatya almanak 2008*. Mat Grup Matbaacılık Ltd.

Dikici, E. ve Şener, B. (2022). Erzincan Düğün Geleneklerinde Değişim. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *13*(1), 409–420. https://doi.org/10.36362/gumus.1029578 [Erişim Tarihi: 17 Haziran 2026].

Elçin, Ş. (2011). *Halk edebiyatına giriş*. Akçağ Yayınları.

Gaspak, A. (2016). Alevilerde ölümle ilgili inanış uygulamaların Dinler Tarihi açısından değerlendirilmesi (Arguvan örneği). *İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 21(2), 107-127.

İnan, A. (2023). *Eski Türk dini tarihi.* Altınordu Yayınları.

Kalafat, Y. (2006). *Doğu Anadolu'da eski Türk inançlarının izleri.* Babil Yayıncılık.

Levent, L. (2002). *Malatya İlimizi Tanıyalım*. Malatya: Vilayet Kitapevi.

Malatya Valiliği. (1996). *Coğrafi, ekonomik, sosyal, kültürel ve tarihi yönleriyle Malatya'96.* Malatya Valiliği Yayınları.

Örnek, S. V. (2000). *Türk Halkbilimi.* Kültür Bakanlığı.

Polat, I., Başaranlar, B., Kılıç, İ. H., ve Çakar, Ş. (Ed.). (2013). *Malatya mutfak ve yemek kültürü*. Malatya Kitaplığı Yayınları.

Şentürk, H. A.,ve Gülseren, M. (1991). Malatya'nın kültür yapısı. Yenimalatya Gazetesi Ofset Tesisileri.

Şentürk, H. A. Gülseren, M., ve Karakuş M. N. (2005). *Malatya'nın kültürel dokusu*. Huzur Ofset Matbaacılık.

Yelboğa, N. Ölüm ve ritüelleri: Din, modernizim ve Batı medeniyetleri ekseninde bir değerlendirme. *Kültür Araştırmaları Dergisi*, 20, 323-344. https://doi.org/10.46250/kulturder.1419025 [Erişim Tarihi: 17 Haziran 2026].

Yiğit, H. Y. (2019). Afyonkarahisar İli Pazarağaç Kasabası Düğün Adetleri. *Uluslararası Sosyal Araştırma Dergisi*, *12*(62), 274–282.

İnternet Kaynakları

T.C. Malatya Valiliği. (t.y.). *Gelenek ve görenekler*. Malatya Valiliği.

(URL-1.) http://www.malatya.gov.tr/gelenek-ve-gorenekler [Erişim Tarihi: 17 Haziran 2026].

(URL-2). YouTube. https://youtu.be/WnVic3YDI1U?si=fLPJonX6h9SKB8F8 [Erişim Tarihi: 17 Haziran 2026].

(URL-3). https://youtu.be/i784JYi6bsM?si=HYpWsfu7r8_7Got7 [Erişim Tarihi: 17 Haziran 2026].

Çağdaş Azerbaycan ve dünya kadın öykülerinde kronotopun psikolojik ve toplumsal işlevleri

Cavid Zeynalov[*]

Giriş

Çağdaş edebiyat çalışmalarında, Mihail Bahtin'in kuramına dayanan kronotop kavramı, zaman ve mekânın organik birliği olarak anlaşılmaktadır. Bahtin'e göre kronotop, olayların gerçekleştiği basit bir arka plan değildir; aksine, olay örgüsünün yapılandırılmasında, olayların dinamiğinde, karakterlerin davranış kalıplarında ve onların psikolojik deneyimlerinin oluşumunda belirleyici rol oynayan temel bir sanatsal düzenleme ilkesidir. Kronotop aracılığıyla zaman ve mekân, statik koordinatlar olmaktan çıkarak olayların anlamsal içeriğini ve duygusal tonunu biçimlendiren etkin sanatsal unsurlara dönüşür. Bu anlamda zaman ve mekânın etkileşimi, yalnızca edebi metnin ideolojik ve estetik yapısını belirlemekle kalmaz; aynı zamanda okurun olayları yalnızca kronolojik bir dizilim olarak değil, derin anlam katmanları taşıyan sanatsal ve psikolojik bir deneyim olarak algılamasını sağlar.

Bahtin'in bakış açısına göre her edebi eser kendine özgü bir kronotop modeline sahiptir. Bu model, karakterlerin dünya görüşünü, toplumsal ilişkilerini ve varoluş biçimlerini yansıtır. Bu çerçevede kronotop, ideolojik ve anlamsal olarak yüklü bir kategori olarak ortaya çıkar. Bu nedenle Bahtin, kronotopu "metnin anlamsal merkezi" olarak nitelendirir ve sanatsal gerçekliğin bu kategori aracılığıyla kurulduğunu vurgular. Kronotop kavramının felsefi ve epistemolojik temelleri, Aleksey Ukhtomski'nin zaman ve mekânın ayrılmaz birliği üzerine geliştirdiği görüşlerle daha da derinleştirilmiştir. Ukhtomski, kronotopu "zaman ile mekânın ayrılmaz kaynaşması" olarak tanımlar ve onu zaman ile mekânın soyut kavrayışlarından ayırır (Ухтомский, 2002, s. 342). Ona göre kronotop, biliş sürecinde öznel deneyimle yakından bağlantılıdır ve gerçekliğin bütüncül algılanmasını sağlayan bir bilişsel model işlevi görür. Ukhtomski açısından kronotop, yalnızca fiziksel boyutların birliği değil, aynı zamanda insan bilincinin olayları yorumlayıp anlamlandırmasını sağlayan bir mekanizmadır.

Ukhtomski'nin kuramsal çerçevesinde sanat, insan bilişinin tamamlayıcı bir biçimi olarak değerlendirilir. Ona göre gerçekliğin bütünlüğü yalnızca rasyonel bilgi aracılığıyla tam olarak kavranamadığında, sanat bu epistemolojik boşluğu dolduran yaratıcı ve simgesel bir araca dönüşür. Bu doğrultuda kronotop, sanatın gerçekliği yeniden kurma ve yorumlama kapasitesini ifade eden temel kategorilerden biri olarak işlev görür. Bahtin, bu düşünceyi "yaratıcılık kronotopu" kavramı aracılığıyla daha da geliştirerek, sanatın yalnızca gerçekliği yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda yaşamın içinde yeni zaman ve mekân biçimleri ürettiğini ortaya koyar (Бахтин, 1975, s. 404).

[*] Azerbaycan Diller Üniversitesi

Bu kuramsal yaklaşımlar, çağdaş kadın öykücülüğünde kronotopun psikolojik ve toplumsal işlevlerini incelemek açısından önemli bir metodolojik çerçeve sunar. Kadın anlatılarında kronotopun yüksek işlevselliğinin başlıca nedenlerinden biri, zaman ve mekânın kadın öznesi tarafından nesnel kategoriler olarak değil, öznel ve psikolojik süreçler olarak deneyimlenmesidir. Kadın karakterler için zaman çoğu zaman doğrusal ve kronolojik bir biçimde ilerlemez; aksine travma, bellek ve duygusal deneyimle sıkı biçimde bağlantılı olarak döngüsel ya da donmuş bir nitelik kazanır. Bu bağlamda kronotop, kadın anlatılarında yalnızca sanatsal yapının bir unsuru değil, aynı zamanda psikolojik durumların ve içsel gerilimin ifade aracı haline gelir. Özellikle savaş, zorunlu göç, aile yapıları ve toplumsal baskı gibi etkenlerle şekillenen kadın karakter temsillerinde zaman ve mekân, travmanın taşıyıcısına dönüşür. Mekânlar geçmiş olayların izlerini muhafaza ederken, zaman ileri doğru akmak yerine sürekli olarak bu izlere geri döner. Tam da bu kuramsal bakış açısı, kronotopu hem çağdaş Azerbaycan edebiyatında hem de dünya edebiyatında kadın öykücülüğünün incelenmesinde merkezi bir çözümleme kategorisi haline getirmektedir.

Yöntem

Bu araştırmada karşılaştırmalı edebiyat yöntemi, kronotop analizi ve metin çözümleme yöntemlerinden yararlanılmıştır. Çalışmanın inceleme nesnesini çağdaş Azerbaycan kadın yazarları Sahila İbrahimova, Nermin Kamal ve Sevinc Çılgın'ın öyküleri ile dünya edebiyatını temsil eden Alice Munro, Chimamanda Ngozi Adichie ve Margaret Atwood'un öyküleri oluşturmaktadır. Eserlerde zaman ve mekânın psikolojik ve toplumsal işlevleri Mihail Bahtin'in kronotop kuramı temelinde incelenmiş, elde edilen bulgular karşılaştırmalı bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Bulgular

Bağımsızlık sonrası dönemde Azerbaycan nesrinde kadın yazarların artan görünürlüğü, bu yönde yürütülen araştırmaların önemini daha da artırmıştır. Bu bağlamda, Yaya mahlasıyla yazan ve çağdaş Azerbaycan nesrinin önemli temsilcilerinden biri olarak kabul edilen Sahila İbrahimova'nın yaratıcılığı özel bir dikkat gerektirmektedir. Edebi faaliyetlerine erken yaşta başlayan yazar, ilk öyküsünü sekiz yaşında kaleme almıştır. 2006 yılından itibaren profesyonel olarak yazarlıkla uğraşmakta olup "Zenginin Cüzdanı", "Üst ve Alt Ekstremiteler" ve "Şeyh" gibi eserleriyle tanınmaktadır. Yazarlığının merkezinde kadın kimliği, toplumun kültürel katmanlaşması ve bireyin toplumsal yabancılaşması temaları yer almaktadır.

Sahila Yaya'nın nesrinde kronotop, sanatsal mekân ve sanatsal zaman kavramları karmaşık bir estetik sistem içerisinde bütünleşmiştir. Eserlerinde zaman ve mekân, karakterlerin psikolojisiyle sıkı bir ilişki içinde inşa edilir. Kısa öykü türünün getirdiği yoğunluk içinde İbrahimova, dengeli bir kronotop kurmayı başarır: mekân somut biçimde çizilirken, zaman psikolojik tepkilerin ritmini ifade eden sanatsal bir süreye dönüştürülür. Yazarın "Tanya Teyzenin Sessiz Güçleri" adlı öyküsü, savaş, zorunlu göç ve toplumsal dönüşüm tarafından şekillendirilen bir insan kaderini şiirsel ancak gerçekçi nüanslarla yansıtır. Edebiyat eleştirmeni Şerif Ağayar, bu öyküyü şu şekilde değerlendirmektedir: "…ilk bakışta birbiriyle ilgisiz görünen ayrıntıları ustalıkla işleyerek karnavalesk bir atmosfer yaratır. Bir diğer üstünlüğü ise çağdaş olaylarla kurduğu bağdır" (Ağayar, 2025).

Öyküde Tanya Teyze figürü zaman ve mekân sınırlarını aşarak insanlık ve ahlaki direnç kavramlarını bir araya getirir. Anlatıda zaman hem kronolojik hem de psikolojik düzlemlerde işler ve otuz yıl arayla ayrılmış olay kesitleri sunulur. Otuz yıl öncesine ait bölüm savaş ve zorunlu göç dönemini kapsarken, otuz yıl sonrasına ait bölüm Tanya Teyze'yi çağdaş kent ortamı içinde tasvir eder. Bu zamansal geçiş, tarihsel travmanın ve insan belleğinin uzun vadeli etkisini ortaya koyar. "Savaşta insan yalnızca bir kez ölmez. Yaşamak zorunda kaldığı her gün yeniden ölür" (Yaya, 2025). Yazar, Tanya'nın oğlu Saşa'nın ölümünü yalnızca tekil bir olay olarak değil, zaman içinde tekrarlanan ve her gün yeniden yaşanan bir ölüm olarak sunar. Bu sahnede okur, zamanın döngüsel ve travmatik doğasını algılar ve savaşın insan yaşamının bütününe nasıl nüfuz ettiğini hisseder.

Tanya Teyze'nin dünyayı algılayışı – renkleri deneyimleme biçimi ve oğlunun kaybıyla şekillenen donmuş bir "kış" mekânı içinde var oluşu – onun içsel zamanını dış gerçeklikten ayırır. Aradan otuz yıl geçmiş olmasına rağmen, onun için zaman donmuş durumdadır; oğlunu kaybettiği günün duygusal yükünü taşımaya devam eder. Otuz yıl öncesine ait bölümde, kadınların birlikte yaşamaya zorlandıkları ve sık sık tartıştıkları anaokulu ile savaş mültecilerinin toplandığı binalar, savaşın yarattığı toplumsal sıkışmayı gözler önüne serer. Bu mekânlar, yoksunluk ve zorunlulukla belirlenen geçiş alanları olarak işlev görerek savaşın insan yaşamını nasıl daralttığını vurgular. Tanya Teyze'nin odası güneş ışığından yoksun bir mekân olarak betimlenir. Güneş ışığının yokluğunda afişin sararması, mekânın psikolojik karakterini yansıtarak umutsuzluğu ve zamanın askıya alınmışlığını simgeler. Hem geçmişte hem de otuz yıl sonrasında Tanya Teyze, gökyüzüne bakan, rüzgârı, yağmuru ve ağaçları hisseden bir figür olarak tasvir edilir. Bu durum, onun mekânla uyumunu koruyan özgün bir konumu temsil eder; zamanın ve toplumsal yapıların değişmesine rağmen doğa ve insanlıkla bağını sürdürdüğünü gösterir. Bir iş merkezinde bile, çevresindeki maddiyatçı ve yabancılaşmış bireylerin aksine "insani" niteliğini korumayı başarır.

Bu bağlamda öykü, savaş tarafından yaralanmış ancak insani değerler sayesinde ayakta kalmayı sürdüren bir figürü ortaya koyar. Tanya Teyze'nin varlığı, zamanın yıkıcı etkilerine karşı bir direnişi simgeler ve mekânlar değişse bile insanlığın korunabileceğini gösterir. Kadın karakterlerin duygusal durumlarını, travmalarını ve toplumsal yalnızlıklarını ifade eden karmaşık sanatsal unsurlar olarak zaman ve mekânın ele alınışı, çağdaş dünya edebiyatında kadın yazarların öykülerinin de ayırt edici özelliklerinden biridir.

Bu bağlamda Kanadalı yazar Alice Munro'nun "Kaçış" adlı öyküsü özel bir önem taşır. Bu eserde kronotop, yalnızca kadın başkarakterin (Carla) iç dünyasını ve toplumsal deneyimlerini yansıtan bir anlatım aracı değil, aynı zamanda öykünün temel yapısal ilkesidir. Zaman ve mekân çok katmanlı bir biçimde kurgulanmış, geçmiş ve şimdiki zaman paralel olarak sunularak karakterin psikolojik durumu, travmaları ve toplumsal ilişkileri derinlikli biçimde anlaşılır hale getirilmiştir. Öykünün başlangıcında kadın karakterin ev içindeki yaşamı tasvir edilir. Burada ev, hem koruyucu ve güvenli görünen bir fiziksel mekân hem de toplumsal ve duygusal kısıtlanmanın simgesi olarak işlev görür. Bu durum, karakterin evlilik ve aile normları tarafından sınırlandırıldığını gösterir; kadını aynı anda hem korunmuş hem de izole bir konuma yerleştirir.

Carla'nın çevresine yönelik gözlemleri, mekânın anlatıdaki simgesel işlevini ortaya çıkarır. Yol ve bahçe, kadının özgürlük arzusunu, toplumsal özerklik isteğini ve bireysel seçim yapabilme kapasitesini temsil eden metaforlar olarak işlev görür. Bu mekânlar, karakterin içsel gelişimi ve psikolojik dönüşümüyle yakından bağlantılıdır; fiziksel hareket, duygusal ve toplumsal sınırların aşılmasını simgeler. Anlatı zamanı büyük ölçüde doğrusal biçimde sunulsa da psikolojik ritimler aracılığıyla ölçülür. Geçmiş anılar şimdiki kararları aydınlatırken, mevcut olaylar olası gelecek seçeneklerine işaret eder. Örneğin karakterin geçmiş ilişkileri ve ailevi çatışmaları, mevcut kararlarını ve yolculuğu sırasında karşılaştığı zorlukları belirler; böylece okur onun içsel gerilimini ve travmasını deneyimleyebilir.

Bu nedenle Munro'nun eserinde kronotop, karakterin iç ve dış dünyaları arasında bir köprü işlevi görür. Zaman ve mekân yalnızca olayların sıralanmasını düzenlemez; kadın karakterin toplumsal yalnızlığını, psikolojik deneyimini ve duygusal krizini açığa çıkaran çok katmanlı sanatsal araçlara dönüşür. Geçmiş ve şimdiki zamanın paralel sunumu, mekânların değişimi ve simgesel işlevleri, okurun karakterin iç dünyasının karmaşıklığını ve toplumsal marjinalleşmesini daha derin kavramasını sağlar. Aynı zamanda kronotop, karakterin travmasını, bireysel seçimlerini ve toplumsal konumunu görünür kılarak anlatının dramatik yapısını güçlendirir ve Munro'nun psikolojik realizm ile metaforik anlatımı birleştirmedeki ustalığını ortaya koyar.

Görüldüğü üzere hem Sahila İbrahimova'nın hem de Alice Munro'nun eserlerinde kronotop, yalnızca bir betimleme aracı değil; kadın deneyiminin psikolojik, toplumsal ve simgesel boyutlarını ifade eden yüksek işlevli bir unsurdur. Her iki yazarın öykülerinde kronotop, olayların dramatik yapısını yoğunlaştırır, karakterlerin iç ve dış dünyaları arasındaki karmaşık ilişkiyi açığa çıkarır ve kadın deneyimini gerçekçi, metaforik ve psikolojik düzlemlerde okura sunar. Bu karşılaştırmalı bakış açısı, çağdaş kadın yazarların mekân ve zamanı, kadın deneyimini küresel edebi bağlamda ifade eden evrensel sanatsal kategoriler olarak kullandığını göstermektedir.

Sahila İbrahimova ve Alice Munro'nun eserlerinde olduğu gibi, Nermin Kamal'ın kısa öykülerinde de kadın karakterlerin iç dünyası, toplumsal deneyimleri ve psikolojik durumları zaman ve mekân aracılığıyla çok katmanlı biçimde sunulmaktadır. Çağdaş kadın öykücülüğünde kronotopun işlevsel analizleri, bu kavramın farklı yazarlar arasında çeşitli modellerde ortaya çıktığını göstermektedir. S. İbrahimova'nın öykülerinde kronotop daha çok travmatik bellek ve savaş deneyimiyle ilişkiliyken, A. Munro'nun eserlerinde kadının gündelik yaşam içindeki psikolojik gerilimini ve toplumsal kısıtlanmışlığını açığa çıkarır. Bu farklılıklar, kronotopun evrensel bir kavram olmasına rağmen, somut biçiminin ulusal, toplumsal ve cinsiyete dayalı bağlamlara göre değiştiğini göstermektedir.

Bu bağlamda, Nermin Kamal'ın öykülerinde kronotopun nasıl kurulduğunu incelemek, hem yerel hem de küresel kadın edebiyatıyla karşılaştırma yapmak açısından ilgi çekici bir imkân sunar. Kamal'ın yaratıcılığı, felsefi derinliği ve insanın iç dünyasını araştırmaya yönelmesiyle dikkat çeker. Öykülerinde anlatısal ve denemeci teknikleri içeren postmodern estetik denemeler kullanarak insan bilincinin iç dünyasını inceler. Bu özellikler, "Savaş Bitti…" adlı öyküsünde açıkça görülür; burada kronotop, anlatının hem yapısal hem de tematik içeriğini şekillendirmede önemli bir rol oynar.

Olaylar belirli bir zaman diliminde – geç sonbaharda – gerçekleşir; bu durum okura gerçek bir zamansal bağlam sunarken başkarakter Teymur'un içsel ve dışsal mücadelesini de vurgular. Yazar, olayların akışını öznel zaman deneyimiyle iç içe geçirir: "Sonbaharın sonunda gençler savaştan annelerine ve babalarına döndüler; Teymur da döndü, ama başka bir savaştan" (Kamal, 2024). Bu ifade kronotopu kurar ve olayların hem bireysel hem de toplumsal düzeyde eşzamanlı olarak geliştiğini gösterir. Öykünün mekânsal boyutu hem fiziksel hem de simgesel düzlemde işler. Fiziksel mekân, Teymur'un otobüsle annesinin evine yolculuğu, endişeli kalabalığın arasından geçişi ve Eski Güneşli'ye varışı üzerinden ayrıntılı biçimde betimlenir. Bu tasvirler okurun somut mekânı gözünde canlandırmasını sağlarken, aynı zamanda karakterin savaş sonrası psikolojik gerilimini ve içsel boşluğunu yansıtır. Aynı anda Teymur'un attığı her adım, savaş ve ailevi çatışmalarla bağlantılı kişisel sınavlarını ve duygusal tepkilerini yansıtır.

Teymur'un kişisel yaşamı kamusal olaylarla kesişir; zira eşiyle yaşadığı son çatışma, savaşın sona erdiği günle aynı zamana denk gelir. Bu eşzamanlılık, öykünün dramatik gerilimini artırır ve başkarakterin öznel deneyimi ile nesnel toplumsal gerçeklik arasındaki etkileşimi açığa çıkarır. Anlatı, geçmiş çatışmaları, şimdiki yolculuğu ve olası barışçıl bir geleceği birbirine bağlayan paralel zaman katmanları sunar. Mekândaki değişimler ise bu zamansal katmanları hem görsel hem de simgesel düzeyde yansıtır.

Kronotop aynı zamanda toplumsal bağlamı da iletir. Savaştan dönen askerlerin aileleri, köylüler ve okul çocukları tarafından karşılandığı sahneler, başkarakterin kişisel hikâyesini daha geniş toplumsal olaylarla ilişkilendirir: "Askerleri bayraklar ve çiçeklerle karşılamak için dışarı çıkan okul çocuklarının arasında, kulakları fincan kulbu gibi olan küçük bir erkek ve kız çocuğu Teymur'u asker sanarak ona bir buket ve bir bayrak uzattılar" (Kamal, 2024). Bu unsur, okurun hem savaş sonrası kolektif coşkuyu hem de karakterin kişisel kimliğinin kamusal alana eklemlenmesini algılamasını sağlar.

Öykünün sonunda Teymur küçük bir odaya yerleşir. Yazarın odanın sadeliğini ve işlevselliğini betimlemesi, karakterin savaş sonrası yaşamını ve içsel durumunu yansıtır; mütevazı ve sakin mekân, normalliğe ve gündelik yaşama dönüşü simgeler. "Subay odasının tek başına hazır olması" ifadesi, Teymur'un askeri deneyiminin, disiplininin ve düzen anlayışının günlük yaşamına nasıl entegre edildiğini gösterir; böylece savaş sonrası yeni dönemin aile hayatının ritmiyle etkileşimi ortaya konur.

Nermin Kamal'ın "Ülvi Sokak" adlı öyküsü de zaman ve mekânın diyalektik birliğini benzer biçimde ortaya koyar. Bahçe evi, çitler, odalar ve köprüler gibi fiziksel mekânlar, karakterlerin yaşam deneyimleri ve duygusal durumlarıyla iç içe geçirilmiştir. Yazar, bahçenin sınırlarını, odaların büyüklüğünü ve pencerelerin yönünü ayrıntılı biçimde betimleyerek mekânı hem gerçekçi hem de simgesel bir düzlemde sunar: "Eski bahçede iki kardeş vardı, büyüğü ve küçüğü. Her birinin kendine ait odası vardı. Büyüğün odası genişti ve penceresi sokağa bakıyordu. Küçüğün odası ise küçüktü ve penceresi bahçeye açılıyordu" (Kamal, 2022). Her oda, karakterin iç dünyasını ve toplumsal konumunu simgeler: büyük kardeşin odası kent yaşamı ve toplumsal etkileşimle, küçük kardeşin odası ise bahçe, yalnızlık ve aile ortamıyla ilişkilidir.

Zaman hem gündelik yaşamın ritmi hem de tarihsel ve toplumsal bağlam üzerinden temsil edilir. Müzik dersleri, günlük işler ve hastalık sahneleri aracılığıyla yazar, zamanın öznel ve nesnel katmanlarını öne çıkarır: "Müzik dersi, dünyanın kaderini belirleyen ciddi bir toplantı gibi geçerdi; zaman tükenir ve öğrenciyi göndermeden önce Öğretmen İrina başını avlu kapısından uzatıp etrafa bakardı" (Kamal, 2022). Öğretmenin dikkati, eylemleri ve çevreyi gözlemlemesi, zamanın mekânla etkileşim içinde hem durağan hem de dinamik doğasını yansıtır. Öyküde köprü, yalnızca fiziksel bir geçiş noktası değil, aynı zamanda zaman ve mekân arasındaki diyalektik ilişkinin bir simgesidir; geçmiş ile şimdiyi, çocukluk ile yetişkinliği, güven ile riski birbirine bağlar. Kız çocuğu ile babasının tekrar eden hareketleri, hem gündelik ritmi hem de ailevi ve toplumsal ilişkilerin sürekliliğini vurgular.

Zaman ve mekânın bu diyalektik birliği, anlatıya hem gerçekçilik hem de simgesel derinlik kazandırarak okurun karakterlerin iç ve dış dünyaları arasındaki karmaşık ilişkiyi kavramasını sağlar. Çağdaş kadın edebiyatı pratikleri küresel ölçekte incelendiğinde, Nermin Kamal'ın öykülerinde zaman ve mekânın işlevsel rolü, Chimamanda Ngozi Adichie ile karşılaştırmaya imkân verir. Adichie, *The Thing Around Your Neck* adlı öykü kitabında göç, cinsiyet ve toplumsal katmanlaşma temalarını kadın karakterlerin bireysel ve toplumsal deneyimleri üzerinden ele alır. Nijerya ve Amerika Birleşik Devletleri'nde geçen öykülerinde kronotop, karakterin iç dünyasını ve toplumsal uyum sürecini yansıtan temel anlatı aracı olarak kullanılır. Örneğin aynı adlı öyküde genç kadın Akunna'nın Amerika'ya gelişi, onun yalnızlık ve toplumsal gerilim deneyimlerini dramatize eder. Burada mekân yalnızca fiziksel bir unsur değildir; ev, sokaklar ve iş yerleri hem güvenliği hem de sınırlılığı ifade ederek yabancı bir topluma uyum sağlamanın zorluklarını yansıtır. Zaman da yalnızca kronolojik değil, aynı zamanda karakterin psikolojik ritmini ifade eder. Nijerya'ya, aileye ve toplumsal yaşama dair anılar, şimdiki yalnızlık ve yabancılaşma deneyimleriyle etkileşime girerken, gelecek olasılıkları uyum ve kişisel gelişim fırsatlarını gösterir. Bu şekilde kronotop, karakterin psikolojik gerilimini, toplumsal yalnızlığını ve göçün duygusal çatışmalarını ortaya koyan temel bir sanatsal mekanizma haline gelir.

Adichie, mekân ve zamanı simgesel katmanlarla da zenginleştirir. Ev hem güven hem de sınırlama anlamı taşırken, sokaklar ve kamusal alanlar kadının toplumsal entegrasyonunu ve karşılaştığı sınırları yansıtır. Okur, karakterin eylemlerini ve algılarını onun iç dünyasıyla paralel olarak izler. Farklı mekânlarda geçen olaylar – iş yerindeki baskı, evdeki yalnızlık, sokaktaki kamusal etkileşimler – doğrudan onun psikolojik ve toplumsal durumunu ortaya koyar. Zamanın öznel sunumu ise geçmiş anıları, mevcut yalnızlığı ve gerilimi, ayrıca geleceğe dair uyum ve gelişim potansiyelini ifade eder.

Bu bağlamda Adichie'nin öyküleri, Nermin Kamal'ın savaş sonrası Azerbaycan öyküleriyle ilginç bir paralellik kurar. Kamal'ın kronotopu Teymur'un savaştan dönüşünü ve aile ile topluma yeniden entegrasyonunu anlatırken, Adichie'nin kronotopu kadın karakterin göç bağlamındaki yalnızlığını, toplumsal uyumunu ve kişisel gelişimini yansıtır. Her iki yazarın eserlerinde de kronotop, içsel ve dışsal deneyimler arasında bir köprü işlevi görerek kadın deneyimini yalnızca yerel ya da ulusal çerçevede değil, evrensel bir edebi bağlam içinde sunar.

Kadın dünyasını, yalnızlığı, aşkı ve ayrılığı yenilikçi anlatım biçimleri ve modern, metaforik bir dil aracılığıyla ifade eden çağdaş kadın yazarlar arasında Sevinc Çilgin'in "Yumurta" adlı

öyküsü özellikle dikkat çeker. Çilgin'in öykülerindeki karakterler çoğu zaman toplumsal cinsiyet ayrımcılığının kurbanıdır ve deneyimleri büyük ölçüde kadın olmalarından kaynaklanan travmalarla belirlenir. "Yumurta" öyküsünde yazar, doğanın düzenini bozanların sonunda bunun sonuçlarıyla karşılaşacağını doğrudan bir anlatımla ifade eder. Öykünün başkarakteri Ahmed, her sabah tavukların yumurtalarını toplayıp çiğ olarak içer. Zaman zaman onu kontrol eden eşi ise horozun kendisine hüzünle baktığını hisseder. Sonunda aynı kader onları da bulur; doğanın düzeninin bozulması, karma benzeri bir mekanizmayı harekete geçirir. Yazar, yaşamda her şeyin neden-sonuç ilişkileriyle işlediğini vurgular.

Bu öyküde kronotop, karakterlerin iç dünyalarını, toplumsal etkileşimlerini ve travmatik deneyimlerini ifade etmede merkezi bir rol oynar. Zaman ve mekân, yalnızca olayların kronolojik sıralamasını aktaran unsurlar değildir; aynı zamanda okurun karakterlerin psikolojik durumlarını ve yaşamın dramatik ritmini algılamasını sağlayan bir araç işlevi görür.

Öykünün başında, günlük ev içi ritim ile biyolojik ve travmatik zamanın çarpışması açık biçimde görülür. Sabah avlusu, kayısı ağacına tünemiş horoz ve yumurtanın sevinçle karşılanışı, sakin ve tekrarlayıcı bir ev içi zamanı temsil eder: "Horozun kayısı ağacının üst dallarına tünediğini gördüm... Bu, civcivlerimizin olacağı anlamına geliyordu" (Çılğın, 2016). Burada avlu, kayısı ağacı, horoz ve yumurta betimlemesi, kronotopu ev içi yaşamın ve doğanın ritmine uygun şekilde kurar. Zaman çizgisi tekrar eden bir yapı sergilerken, mekân güvenli ve üretken bir yaşam döngüsünü simgeler. "İlk sevinç" olarak sunulan yumurta, kadın karakterin umut dolu içsel zaman deneyimini ifade eder.

Öykünün ortasında, pazar sahneleri ve temizlik, yemek yapma gibi ev içi işler, mekânın öznel işlevini ortaya koyar. Evin ve bahçenin fiziksel varlığı Medina ve Ahmet'in gündelik yaşam ritmini yansıtır; ancak mekân burada yalnızca nesnel bir unsur değildir. Aynı zamanda karakterlerin duygusal gerilimini, toplumsal ilişkilerini ve etkileşimlerini de simgeler. Ahmet'in öfkeli tavırları, Medina'nın korku ve kaygısı mekânla birlikte sunularak karakterlerin psikolojik durumlarının daha derinlikli biçimde anlaşılmasını sağlar. Böylece mekân, hem dış dünyayı hem de içsel dünyayı kapsayan çok katmanlı bir sanatsal alan hâline gelir.

Zaman yalnızca doğrusal bir akış içinde değil, aynı zamanda öznel ritimler üzerinden de temsil edilir. Olaylar sabah ile akşam arasında, pazar ziyaretleri ve günlük işler boyunca ilerlerken; Medina'nın psikolojik deneyimi, Ahmet'in öfkesi ve kaygısı, beklenen doğum ve yeni doğan bebeğin ölümü zamanın bireysel ve duygusal katmanlarını ortaya koyar. Geçmiş ve şimdi paralel biçimde sunulur: Medina'nın önceki korkuları, Ahmet ve Medina'nın aile ilişkileri ve toplumsal normların etkisi, şimdiki olayların akışını belirler. Örneğin doğum sahnesinde ebenin komutları, Medina'nın doğum sancıları ve Ahmet'in davranışları, anın psikolojik ve dramatik gerilimini açık biçimde yansıtır.

Öykünün sonunda horoz tamamen farklı bir işlev kazanır: "Mülkün sessizliği, horozun zamansız ötüşüyle bozuldu" (Çılğın, 2016). Başlangıçta yaşamın ve sürekliliğin simgesi olan horoz, artık ölümün, boşluğun ve travmatik zamanın habercisi hâline gelir.

Böylece Sevinc Çilgin, aynı mekânı ve doğal ayrıntıları farklı zamansal katmanlar üzerinden sunarak kronotopun anlamsal bir dönüşümünü gerçekleştirir. Sabahın sakin ve umut dolu ev içi kronotopu, doğum sahnesinde biyolojik ve travmatik zamanla çatışır. Doğum mekânı artık yaşamın başlangıcı değil, ölüm ve şiddetin alanına dönüşür; bu da kadın bedeni ve kadın zamanının ataerkil toplumsal yapı içinde nasıl bir şiddete maruz kaldığını gösterir.

"Yumurta" öyküsünde kronotop, kadın deneyimini, toplumsal baskıyı ve psikolojik travmayı ifade eden sanatsal bir mekanizma olarak yerel edebiyatın ötesine uzanır. Kadın yalnızlığı, mekânın kısıtlayıcı işlevi ve gündelik yaşamın psikolojik ritmi, çağdaş dünya edebiyatında da benzer biçimlerde temsil edilir. Örneğin Kanadalı yazar Margaret Atwood'un "Dans Eden Kızlar" adlı öyküsünde kronotopun kuruluşu, Çilgin'in yaklaşımıyla tipolojik benzerlikler taşır ve kadın yalnızlığının, ataerkil kısıtlamaların ve toplumsal izolasyonun farklı kültürel bağlamlarda nasıl ifade edildiğinin karşılaştırmalı analizine imkân tanır.

"Dans Eden Kızlar"da ev, sokak ve iş yeri gibi mekânlar kadınların gündelik yaşam içindeki sınırlandırılmasını ve ataerkil normların dayattığı toplumsal beklentileri simgeler. Ev, Ann adlı karakter için hem koruyucu hem de kısıtlayıcı bir alan niteliğindedir; sokaklar ve kamusal alanlar ise onun toplumsal konumunu ve karşılaştığı sınırlılıkları yansıtır.

Zaman bağlamında Atwood, gündelik ritmi, tekrar eden olayları ve Ann'in öznel deneyimini dikkatle kurar. Karakterin eylemleri, gözlemleri ve içsel diyalogları hem şimdiki zamanda hem de geçmişle paralel biçimde sunularak travma, yalnızlık ve toplumsal uyum deneyimleri görünür kılınır. Ev işleri ve iş yerindeki gözlemler ataerkil baskının bireysel psikoloji üzerindeki etkisini simgelerken, tekrar eden gündelik rutinler sosyal ve duygusal yalnızlığı pekiştirir. Bu şekilde zaman ve mekân birlikte, kadın karakterin iç ve dış dünyası arasında bir köprü işlevi görür.

Bu nedenle Çilgin'in kadın karakterlerin toplumsal baskılarını ve travmalarını yansıtan kronotopu ile Atwood'un kadın yalnızlığını ve ataerkil kısıtlamaları ortaya koyan kronotopu arasında işlevsel bir paralellik vardır. Her iki yazar da zaman ve mekânı yalnızca olayların sıralanmasını aktarmak için değil, kadın deneyiminin psikolojik, toplumsal ve simgesel boyutlarını açığa çıkarmak için kullanır.

Sonuç

Analiz, çağdaş Azerbaycan ve dünya edebiyatında kadın yazarların öykülerinde kronotopun yalnızca olayların kronolojik düzenini sağlayan teknik bir unsur olmadığını; aksine kadın karakterin iç dünyasını, toplumsal ilişkilerini ve travmatik deneyimlerini çok katmanlı biçimde ifade eden temel bir sanatsal mekanizma olduğunu göstermektedir. Bu metinlerde zaman ve mekân, sabit betimleyici unsurlar olmaktan çıkarak kadın öznelliğinin oluştuğu, belleğin ve duygusal gerilimin biriktiği anlamsal bir alana dönüşür. Kronotop aracılığıyla kadın karakterin bireysel yaşamı ile çevresindeki toplumsal ve tarihsel gerçeklik arasında karmaşık bir etkileşim kurulur.

Azerbaycan edebiyat bağlamında Sahila İbrahimova'nın savaş ve travmatik bellekle yüklü mekânları, zamanın döngüsel ve donmuş doğasını öne çıkararak kadın deneyiminin uzun vadeli psikolojik etkilerini gösterir. Nermin Kamal'ın öykülerinde ise savaş sonrası psikolojik

geçiş mekânları sembolik bir işlev üstlenerek bireyin toplumsal çevreye yeniden entegrasyonunu ve içsel dönüşümünü yansıtır. Sevinc Çilgin tarafından gündelik yaşamın arka planında kurulan mekânlar, ev içi alanda toplumsal cinsiyet eşitsizliğini, baskıyı ve kadın yalnızlığını hem görsel hem de psikolojik düzeyde ifade eder. Bu farklı kronotop modelleri, kadın deneyiminin farklı katmanlarını ve ulusal-kültürel bağlamlara göre şekillenen estetik yaklaşımları ortaya koyar.

Dünya edebiyatında Alice Munro, Chimamanda Ngozi Adichie ve Margaret Atwood gibi yazarların öyküleri, zaman ve mekânın kadın yalnızlığını, toplumsal kısıtlamaları ve bireysel seçimleri temsil etmedeki evrensel estetik işlevini göstermektedir. Bu yazarların eserlerinde kronotop, kadın karakterin içsel psikolojik dünyası ile çevresindeki toplumsal ve kültürel ortam arasında aracılık eden bir mekanizma olarak işlev görür. Zamanın öznel algısı ve mekânın simgesel anlam yükü, bireysel deneyimi daha geniş bir toplumsal ve tarihsel bağlama entegre eder ve kadın varoluşunun karmaşıklığını ortaya koyar.

Öneriler

Gelecek çalışmalarda kronotopun çağdaş kadın edebiyatındaki işlevleri farklı ulusal edebiyatlar ve türler bağlamında daha geniş karşılaştırmalı araştırmalarla incelenebilir. Ayrıca kadın öykücülüğünde travma, bellek, göç ve toplumsal cinsiyet temalarının kronotopla ilişkisi disiplinlerarası yöntemlerle araştırılabilir.

Kaynakça

Adichie, C. N. (2010). *The Thing Around Your Neck*. Vintage.

Atwood, M. (1998). *Dancing Girls. Anchor.*

Ağayar, Ş. (2025). *Bu hekayədə ədəbiyyat adına heç nə yoxdur!* https://kulis.az/xeber/edebi-tenqid/bu-hekayede-edebiyyat-adina-hec-ne-yoxdur-muzakire-60856

Çılğın, S. (2016). *Yumurta.* https://kulis.az/xeber/edebi-tenqid/xeber_____-14459

Kamal, N. (2022). *Ülvi küçəsi*. https://kulis.az/xeber/nesr/ulvi-kucesi-nermin-kamal-44770

Kamal, N. (2024). *Müharibə qurtardı.* https://kulis.az/xeber/senet/muharibe-qurtardi-nermin-kamalin-hekayesi-56634

Munro, A. (2004). *Runaway.* Alfred A. Knopf.

Yaya, S. (2025). *Tanya xalanın yumşaq bacarıqları*. https://kulis.az/xeber/senet/tanya-xalanin-yumsaq-bacariqlari-sahile-yayanin-yeni-hekayesi-60744

Бахтин, М.М. (1975). *Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике*. Москва: Вопросы литературы и эстетики.

Ухтомский, А.А. (2002). *Доминанта. Статьи разных лет. 1887–1939*. СПб.

Anadolu'nun kadim ritüeli: Gaziantep halk kültüründe kurşun dökme

Cennet Ceren Ergün[*]

Giriş

İnsanoğlu, varoluşundan itibaren çevresindeki olumsuz enerjileri, kıskançlığı ve açıklanamayan talihsizlikleri anlamlandırma çabası içine girmiştir. Bu çabanın en somut yansımalarından biri olan "nazar" kavramı, sadece basit bir bakış değil; canlı ve cansız varlıklar üzerinde yıkıcı etkisi olduğuna inanılan metafizik bir olgudur. Türk Dil Kurumu ve Osmanlıca sözlüklerde "bakış", "iltifat" ve "göz değmesi" gibi anlamlarla karşılanan nazar, kökeni Neolitik çağlara kadar uzanan kadim bir inanç sisteminin parçasıdır. Bu inanış, Türk kültür coğrafyasında İslamiyet öncesi dönemden süzülüp gelen ritüellerle harmanlanarak günümüze kadar canlılığını korumuştur.

Nazarın yarattığına inanılan tahribatı gidermek amacıyla geliştirilen "sağaltma" teknikleri arasında en yaygın ve dikkat çekici olanı ise "kurşun dökme" ritüelidir. Eski Türk inanç sistemindeki "kut dökme" (kut kuyma) geleneğiyle doğrudan ilişkili olan bu uygulama, Şamanist köklerden beslenerek halk hekimliği içerisinde kendine sarsılmaz bir yer edinmiştir. Kurşun dökme; ateşin arındırıcı gücü, suyun temizleyiciliği ve metalin simyasal dönüşümünü bir araya getiren sembolik bir şifa yöntemidir. Bu ritüel, yalnızca fiziksel rahatsızlıkları değil, bireyin ruhsal bütünlüğünü tehdit eden negatif unsurları da ortadan kaldırmayı amaçlar.

Bu çalışma, Anadolu'nun zengin kültürel dokusunda hala aktif olarak sürdürülen kurşun dökme geleneğini, Gaziantep ili özelindeki uygulama biçimleriyle ele almaktadır. Ritüelin icra süreci, "ocaklı" kavramı üzerinden aktarılan el verme geleneği, kullanılan materyallerin sembolik anlamları ve döküm sonrası oluşan figürlerin halk inanışlarındaki karşılıkları detaylandırılarak, bu kadim pratiğin güncel kültürel işlevleri analiz edilecektir.

Halk kültüründe nazar

Nazar kelimesi, Türk Dil Kurumu'nun Sözlüğünde "bakış, bakma, göz atma", "Belli kimselerde bulunduğuna inanılan, kıskançlık veya hayranlıkla bakıldığında insanlara, eve, mala ve mülke hatta cansız nesnelere kötülük verdiğine inanılan uğursuzluk" anlamlarına gelmektedir (Türkçe Sözlük,1988:1074). Ferit Develioğlu'nun (1993:811).Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lügatinde ise nazar; "bakma, göz atma, düşünme, göz değme, iltifat, itibar, yan bakış" şeklinde ifade edilmektedir.

Halk kültürünün bir parçası olan nazar inancının kökeni, Neolitik çağlara kadar uzanmaktadır. Geçmişten günümüze kadar varlığını devam ettiren bu inanış, günlük hayatın her aşamasında etkisini devam ettirmektedir. İnsanoğlu doğumundan ölümüne kadar geçen

[*] Artvin Çoruh Üniversitesi Lisans Öğrencisi. Ergun.ceren97@icloud.com. ORCİD: 0009-0001-2260-7351

her safhasında nazar olgusuyla muhatap olma konusunda tehdit altındadır. Dolayısıyla halk arasında nazardan korunmak için geçmişten gelen bugünde kullanılan birtakım geleneksel sağaltma tekniklerini kullanmıştır. Anadolu'da kullanılan tekniklerinden biri olan kurşun dökme ritüeli bu sağaltma ve korunma yöntemlerinden biridir.

Bu çalışmada ise adı geçen bu ritüelin Gaziantep ilindeki uygulanış biçimine yer verilecektir.

Kurşun dökme

Kurşun dökme ritüeli mistik folklorun bir parçası olan halk hekimliği içinde var olan uygulamaların bir parçasıdır. Kurşun dökme kişinin hem fiziksel hem psikolojik rahatsızlıkları iyileştirmek amacı güdülerek yapılan ritüellerdir. Bu pratikler, modern tıbbın olmadığı zamanlarda kullanılan Anadolu'nun geleneksel yaşam tarzının benimsendiği birçok bölgelerinde yapılan tekniklerden birisidir. Geçmişten süregelen benimsenen bu ritüelin eski Şamanist geleneklerinin arasında yer aldığı görülmektedir. Kurşun dökme âdeti de Şamanizm geleneklerindendir; Şamanistlerde buna "kut kuyma" denir ki "kut dökme" demektir. Kötü ruhlardan birinin çaldığı kutu, yani "talih, saadet unsurunu" geri döndürmek için yapılan bir sihri âyindir (İnan,1987). Ritüel de kullanılan kurşunun eritilmesini sağlayan ateşin, temizleyici ve arındırıcı bir kült olarak sağaltım sürecinde başrol olarak yer alır. Bu bağlamda çalışmada, söz konusu Gaziantep özelindeki güncel uygulama biçimlerini ve bunların kültürel yansımalarındaki işlevler ele alınmaktadır.

Kurşun izinli ve ocaklı kadınlar tarafından dökülür.(Payamlı,1962: 1-40).Halk hekimliğinde ocak kavramı çeşitli hastalıkları tedavi etmek için aileden el alan izinli kişileri temsil etmektedir. Bu yönüyle de anaerkil dönemin izlerinin taşındığı görülmektedir. Ritüelde bir tepsi ve bu tepside de kullanılacak malzemeler bulunur. Bir kaşık veya geniş bir kepçe, su dolu demir tas, tas dediğimiz bu genişçe kapta iğne ve para bulunur. Ek olarak tepsi içerisinde soğan ve ekmek bulunur. Ritüelde temiz bir çarşaf ve bir miktar kurşun gibi maddi araçlar kullanılır(KK-1).

Nazar değen kişi bir sandalyeye oturtulur ve üzerine dört kişi tutacak şekilde bir çarşaf açılır. Kaşığa konulan kurşun, ocaklı tarafından ateşte eritilir. Kurşun olan kaşık hasta kişinin başında çevrilir. Bu işlem sırasında, azara buzara kim nazar ettiyse gözleri bozara şeklinde kalıplaşmış ifade kullanılarak içi su dolu demir tasın içine dökülür. Hastaya sırasıyla bir Fatiha, üç İhlas, bir Felak ve Nas sureleri okunur. Burada hastaya dua edilerek manevi bir arınma amaçlanır ve uzun süreli koruma hedeflenir. Daha sonra eritilen kurşun suya bırakılır. Bu uygulamada eriyen kurşun suda farklı farklı şekiller alarak sembolik ifadeler taşır ve bu şekiller ocaklı tarafından yorumlanır. Bu ritüelde oluşan şekillere göre hastada nazar olup olmadığı kanısına varılır. Hastaya nasıl göz değdirildiği konusunda bilgiler verilir. Eğer eriyen kurşun iğne şeklinde uzun uzun çıkmışsa burada hasta kişiye dille söylenerek nazar değildiği yorumu yapılır. Eriyen kurşun su içerisine bırakıldığında cızzz diye çok fazla ses çıkarırsa nazarın veya negatif enerjinin çok güçlü olduğu görülür. Kurşun bir de göze benzer yuvarlak bir şekil almışsa hastaya gözle nazar değdirildiği ve nazar değdiren kişinin maşallah demediği yorumu yapılır. Bununla birlikte atılan kurşununun suda parça parça bir hal alarak un gibi olmasıyla değdirilen nazarın gittiğine bu durumda hastanın iyileşeceği görülür. Bunların yanı sıra şekillere bakılarak hastaya uyarı olarak görülen yorumlama da yapılır.

Kurşun dökümünde oluşan mezar ve dikilitaş figürü hastanın başına gelecek felaketlerin habercisidir. Mezar şekli kişinin öleceği hakkında bir tür haber verdiğini göstermektedir (KK-1). Kurşun dökme ritüelinde ortaya çıkan şekillerin yorumlanması bir tür kehanet yönetimine dönüşmüştür. Bu aşamada ocaklı tarafından yapılan yorumlar aslında halk inanışlarındaki sembol okuma geleneğinin de bir parçası olmuştur. Çıkan şekillere farklı farklı anlamlar yüklenerek gelecek ile ilgili çıkarımlarda bulunulmuştur.

İnsan figürü kişinin sosyal ilişkileri ve çevresiyle olan bağlarını simgeler. Hayvan figürleri ise farklı yorumlara açık olabilir. Yılan figürü, kötü niyetli insanları ve dikkat edilmesi gereken durumları işaret ederken, kuş figürü genelde müjdeli bir haberin yaklaştığına işaret eder. Öte yandan yol veya köprü figürü, kişinin hayatında önemli değişimlerin meydana geleceğine ya da bir yolculuğa çıkacağı şeklinde yorumlanır. Çiçek veya ağaç gibi şekiller ise bolluk, bereket ve huzurun habercisi olarak değerlendirilir (URL-1). Kurşun dökme ritüeli bu yorumlarla birlikte işlemler üç defa tekrarlanır. Halk kültüründe 3, 5, 7, 40 vb. sayıların her biri kutluluk, hayırlılık, uğurluluk anlamı taşır. Söz konusu sayılara özel anlamlar kazandırma, sadece Türklere özgü olmayıp en eski uygarlıklardan bu yana birçok toplumun geleneklerinde görülmektedir (Boratav, 1997: 90-91). İslamiyet öncesi ve sonrasında kutsal sayılan bu sayılar bazı toplumların adet ve geleneklerinde yer alarak birçok uygulamada yer almıştır. Kurşun dökme sırasında bazı pratiklerin üç kez yinelenmesi ise, halk arasında 3, 5, 7 vb. sayılara yüklenen kutsal ve mistik anlamla ilgilidir. 3 sayısı inanışa göre; yapılan işlemin etkisini ve gücünü arttıracaktır(Çıblak,2004:103-125).

İşlemler bittikten sonra kaba bırakılarak şekil almış kurşun ise bir ip yardımı ile hasta kişinin kaldığı evin kapısına asılır(KK-2).Daha sonra kurşunun döküldüğü kaptaki sudan bir miktar hasta kişiye içirilir. Bu aşamada kişinin sudan içerken tiksinmemesi gerekmektedir. Kalan su ile hasta kişinin üç defa yüzü yıkanır, üç defa kolları yıkanır, üç defa ayakları yıkanır. Üç defa başı mest edilir. Kalan su ise iki yol ayrımına dökülür ve döken kişi arkasına hiç bir şekilde bakmayarak eve döner. Arkana bile dönüp bakmadan eve dönmedeki olay hastaya nazar değdiren kişinin bir daha nazar değdirmemesi için yapılan uygulamalardır (KK-1) . Gaziantep'in farklı bölgelerinde ise bu suyun dört yol ayrımına da döküldüğü de görülmektedir.Aslında buradaki her iki uygulamanın uygulanış biçiminde farklılıklar bulunsa da temelinde nazarın ve kötü enerjinin kişinin üzerinden alınarak dağıtılması yer almaktadır.Kapta kalan suyun iki yol ayrımına dökülmesi kötülüğün hastanın üzerinden kopup bir yönden başka bir yöne gitmesi hedeflenir.Diğer bir biçim olan dört yol ağzı ise kötülüğün dört farklı yöne; doğu batı kuzey ve güney olacak şekilde tüm yönlere yayılmayı simgelemektedir.Dolayısıyla ikisi de kötülüğü kişiden uzaklaştırmaya yöneliktir.

Sonuç

Gaziantep özelinde incelenen kurşun dökme ritüeli, kökenleri kadim Şamanist geleneklere dayanan ve İslami unsurlarla sentezlenerek günümüze ulaşan hibrit bir kültürel fenomen niteliğindedir. Çalışmada görüldüğü üzere nazar inancı, modernleşme süreçlerine ve tıbbi gelişmelere rağmen toplumsal bellekteki yerini korumakta; bireylerin açıklayamadıkları talihsizlikler karşısında psikolojik bir savunma mekanizması işlevi görmektedir. "Kut dökme"

geleneğinden evrilen bu ritüel, sadece bir şifa arayışı değil, aynı zamanda kolektif bir inanç sisteminin sürdürülebilirliğini sağlayan sembolik bir performanstır.

Ritüelin icrasında kullanılan ateş, su ve kurşun gibi temel elementler; arınma, temizlenme ve dönüşüm metaforları üzerinden hastanın ruhsal durumunu regüle etmektedir. Gaziantep'teki uygulamalarda "ocaklı" kadınların merkezi rolü, halk hekimliğinde anaerkil izlerin devam ettiğini ve bilginin usta-çırak (el verme) ilişkisiyle kuşaklar arası aktarıldığını kanıtlamaktadır. Kurşunun suda aldığı şekillerin yorumlanması süreci ise, somut bir metalin soyut anlamlar dünyasına dönüştüğü bir sembol okuma geleneği olarak karşımıza çıkar. Burada dökülen kurşun, hastanın korku ve kaygılarını somutlaştırarak onları kontrol edilebilir bir forma sokmakta; kehanet ve sağaltma işlevlerini eş zamanlı olarak yerine getirmektedir.

Gaziantep'te kurşun dökme pratiği, halk inanışlarının değişen dünya koşullarında nasıl esneklik gösterdiğinin ve yerel kimliğin ayrılmaz bir parçası haline geldiğinin göstergesidir. Sayıların kutsallığı (3, 7, 40), dualaların eşlik ettiği ritüelistik döngü ve uygulama sonrası gerçekleştirilen mekân odaklı eylemler (yol ayrımına su dökme), kültürel sürekliliğin dinamik yapısını yansıtmaktadır. Bu tür halk hekimliği pratikleri, bilimsel bir tedavi yönteminden ziyade, bireyin toplum ve gelenekle bağını tazeleyen, manevi bir huzur ve aidiyet sağlayan kültürel bir terapi biçimi olarak değerlendirilmelidir.

Kaynak kişiler tablosu

No	Adı Soyadı	Doğum Tarihi	Eğitim Durumu	Memleketi	Kimden Öğrendiği	Derleme Tarihi
K.1	Songül Çelik	01.01.1970	ilkokul	Gaziantep şehitkamil	Annesinden	30.04.2026
K.2	Esme Ergün	20.07.1944	Ilkokul	Gaziantep Bostancık	Annesinden	01.05.2026

Kaynakça

Acıpayamlı, O. (1962). Anadolu'da nazarla ilgili bazı âdet ve inanmalar. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi, 20*(1–2), 1–35.

Boratav, P. N. (1997). *100 soruda Türk folkloru*. Gerçek Yayınevi.

Çıblak, N. (2004). Halk kültüründe nazar, nazarlık inancı ve bunlara bağlı uygulamalar. *Türklük Bilimi Araştırmaları, 15*, 103–125.

Develioğlu, F. (1993). *Osmanlıca-Türkçe ansiklopedik lügat*. Aydın Kitabevi Yayınları.

İnan, A. (1987). *Makaleler ve incelemeler*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Türk Dil Kurumu. (1988). *Türkçe sözlük*. Türk Dil Kurumu Yayınları.

Elektronik Kaynaklar

(URL-1). https://www.mynet.com/dokulen-kursun-sekilleri-ve-kursunun-dokerken-patlamasi-ne-anlama-gelir-kursun-dokme-ve-kursun-dokturme-1299206-mykadin

The functionalıity of nature motifs in the poetry of Bakhtiyar Vahabzadeh ıın the context of patriotısm and nationality

Veliyeva Jeyran Elshan[*]

Introduction

Bakhtiyar Vahabzadeh (1925-2009) is one of the most powerful and well-known literary figures of the Soviet and post-independence Azerbaijani literature. He played a major role and contribution to the enrichment of our poetry, dramaturgy, and literary life, as well as to the awakening, formation, and rise of our national-social thought, our ideology of patriotism and independence, our ideal of freedom, our thoughts on the state and statehood, and our mission of returning to our national-ethnic roots and historical memory. The great writer Chingiz Aitmatov, who comprehensively but specifically summarizes the main features of B. Vahabzadeh's literary personality, creative talent, human deeds, human feelings, national thinking and aspirations, artistic power, love for the homeland and nation, and the mission of eldership, and turns them into a concise character profile, declares the listed truths in words in this way: "*I would like to note Vahabzadeh's outstanding artistic-poet advantages, very strong aspects. Lyricism and citizenship are inseparable twin strings in Bakhtiyar's creativity, and these strings once again testify to the power of his personal and public worldview. He is a patriot, he is a lover, an artist who gives advice and shows the way in the good sense of the word. Another perfect feature of Vahabzadeh is that the poet can make history live as much as modernity in his works. Suffering for the past, looking at it through the eyes of today - this is the essence of Bakhtiyar's subject range. It indicates its breadth*" (Vahabzadeh, 2004, p. 18).

Of course, the poet's work is quantitatively quite capacious and weighty, rich, colorful, and multifaceted in terms of subject matter, genre, world of ideas and images. In this article, we aim to talk about only one line of the artist's work, namely his ideas and ideals of popular love and patriotism. One of the most prominent figures of Azerbaijani literature, Bakhtiyar Vahabzadeh left an indelible mark on the literary and cultural history of Azerbaijan not only as a master of poetry, but also as a bearer of national ideas, a herald of the idea of freedom, and an artistic expression of national identity and love of homeland. In his work, the art of words is not just a means of forming aesthetic taste, but also acts as an ideological force that reflects the fate of the people, promotes national awakening, and mobilizes public consciousness.

[*] Ganja State University (PhD student), Azerbaijan Mingachevir State University (Lecturer), Azerbaijan ORCID: https://orcid.org/0000-0002-0581-7226

Literature review

Bakhtiyar Vahabzadeh is one of the Azerbaijani poets who played an important role in the formation of the national spirit, love of the homeland and public consciousness in the 20th century. In his work, the concept of homeland is reflected not only as a geographical space, but also as a set of national memory, identity and spiritual values. "*A sensitive reader who is familiar with the poet's works first hears the heartbeat of an intellectual connected to his nation, homeland and past with a thousand strings in the rhythm of his poems. This sound undoubtedly mobilizes many and makes them think again about the problems that are bothering them.*" (Farhad, 2005, p. 10). One of the most sublime and sacred loves is "Love of the Homeland". This love takes a person to heights above his personal desires and wishes, puts his individual interests in the background in front of national goals. An artist who is molded by such love becomes not just an individual, but a carrier of the soul of an entire nation. In this sense, Bakhtiyar Vahabzadeh is one of the poets who resonates with the homeland in our poetry, experiences the pain of the people as his own pain and expresses it with the power of words. In these poems, the homeland is a symbol of national consciousness, historical memories, and the desire for freedom. Vahabzadeh transforms this love into poetic images in such a way that it is no longer an individual feeling, but a social consciousness. For this reason, in his work, the boundaries of the poet and the homeland converge at one point - it becomes the speaking language, the beating heart, and the rebelling conscience of the people.

Academician Nizami Jafarov, summarizing the main features of the poet's poetry, notes that in B. Vahabzadeh's artistic thinking, the memory of time is especially strong; all the poet's feelings and emotions are directed to the boundaries of a specific time, and a large part of the contrasts that make him think appear in the context of time (Jafarov, 1996, p. 29). The attitude to time does not come to the poet's thinking as a quote, it is dictated by the logic of artistic thought. He was a rebel in spirit, and a nationalist in the good sense of the word, he always wanted to see his nation among the leading nations. Bakhtiyar Vahabzadeh's poetry is a great literary event in terms of figurative thought, artistic description and colorfulness of expression, as well as the choice of themes that resonate with time and their development at a high poetic level. His creativity is rich in terms of the variety of themes, depth of content, and breadth of content. The poet, who glorifies pure and fragile feelings, was always inspired by the perfection and beauty of mankind, and reflected his sublime thoughts and ideas with great passion in the mirror of the artistic word. The peculiarity of his poetry lies in its close contact with the people's soul, as well as in the fact that national feelings and emotions resonate within it as a source of literary spirituality. Classical literary heritage, as well as folklore traditions, played a great role in the development and maturation of Bakhtiyar Vahabzadeh as a poet. It is known that oral folk literature and folk music are of invaluable importance in the wide spread and development of Azerbaijani poetry. In this regard, another nuance of the widespread distribution of Bakhtiyar's works is precisely his strong commitment to the folk spirit and folk poetic traditions.

In his poetry, thoughts about man, nature and time are noticeable as an important component of the instilled idea. In these poems, lyrical pathos is replaced by philosophical shades in the poetic solution of the topic, and the fullness of artistic examples rises to the level of wonder.

Concreteness, brevity and imagery characterize the quality and quality of those works. Searches for innovation in poems are visible in the unity of form and content. Innovation in B.Vahabzade's poetry is expressed with high artistry in the fresh expressions of poetic thinking, figurative sayings, and the selection of typical topics.

Professor J. Abdullayev, while discussing the unique features of the poet's work, writes that "*Bakhtiyar Vahabzadeh's ability to convey poetic moments of life through philosophical generalizations is very strong. In his poems, feeling and thought, reason and emotion, sensitive heart and philosophical understanding organically unite, forming an indissoluble unity. This feature can be applied to all of Bakhtiyar's artistic work*" (Abdullayev, 1982, p.41).

In B. Vahabzadeh's poetry, socio-political, patriotic, artistic-philosophical, national-spiritual and moral, as well as nature and love lyrics have a unique essence. One of the themes of his poetry that has a fresh, lively and sincere content is love. B. Vahabzadeh has a special place among the creators of the freshest, most original and sincere poems written on the theme of love in modern Azerbaijani poetry. The most important aspect of this lyric is the masterful glorification of human feelings and excitement, beauty. In his poetic examples, we witness very natural and sincere feelings that descend to the deepest layers of the human soul, amaze the human heart. In B. Vahabzadeh's lyrics, distinguished by the unity of form and content, the poetic expression of human feelings of love and affection arouses admiration. The poet's works on this topic attract attention not as an expression of individual feelings and intimate emotions, but as a poetic expression of deep social ideas.

Methods

Bakhtiyar Vahabzadeh not only loves the homeland, but also bears the responsibility for this love. The patriotism in his poems is an expression of a deeply felt fanaticism, far from pathos. The poet, imbued with this love, is no longer just an artist, but also a spiritual guide who illuminates the path of the people. Thus, in the person of Bakhtiyar Vahabzadeh, the poet's personality is united with the concept of the homeland, and this unity gives strength to his work and influence to his words. In B. Vahabzadeh's poetry, the theme of nature and natural elements are an important means of conveying national ideas. In Bakhtiyar Vahabzadeh's poetry, natural elements have a special artistic and aesthetic function in the expression of national ideas. The poet uses natural landscapes not only for descriptive purposes, but also as a symbolic means for conveying ideas such as national identity, patriotism, freedom and social awakening. In his poetic world, images such as mountains, rivers, seas, land, wind, trees resonate with the fate, spirit and struggle of the people. From this point of view, natural landscapes are carriers of not only aesthetic beauty, but also deep social and spiritual content. Vahabzadeh presents nature as a living being, organically connecting it with the past and present of the people. Thus, nature in his work is not a poetic decoration, but becomes an important artistic means that deepens the meaning of national ideas and influences the reader's thinking.

The embodiment of the concept of Language and Homeland in poetry: in the context of the poem "Mother Tongue"

In the poem "Mother Language", the connection of the mother tongue with natural elements such as mountains, springs, and soil is emphasized as an integral part of national identity. In poetic examples, Bakhtiyar Vahabzadeh combines natural and ethnopoetic elements skillfully unifying the concept of homeland, presenting it not only as a physical space, but also as a spiritual and national memory . This passion of the wise poet, who was a great lover of his native language, was appreciated by the German-born Azerbaijani lover, world-famous orientalist scholar Ahmed Schmide. "*I learned from BV the ability of a person to love his people and language madly*" (Esmira, 2019, p. 112).

From the infinite majesty of our high mountains,
From the fury of rivers that cannot fit in their beds
From this land, from this place,
From the burning songs that burst from the bosom of the Hand,
From the colors of roses, from the scent of flowers,
From the infinite expanse of the Mil plain, Mugan
From the wisdom and perfection of the white-haired grandfathers,
From the sound that bursts
from the hoof of that Kirat that rushed upon the enemy .
You were born from the first breath our people took. (Vahabzadeh, 2004, p.15)

The poet here uses images of nature such as "high mountains", "rivers that cannot fit into their beds", "Mugan plains", "the color of flowers, the smell of flowers" not only from an aesthetic point of view - they are considered as the main symbols that shape the identity and spirit of the people. speaks. " The majesty of the lofty mountains " symbolizes the will and loftiness of the people; the mountain here can be interpreted as both an element of nature and the stability of belief and national spirit . " The fury of rivers that cannot fit into their beds " is a metaphor for the unwavering energy of the people boiling with love for freedom. The poet sees the nation's passion for freedom in these rivers. " The endless expanse of the Mil plain, Mugan " – expresses not the material geography of Azerbaijan, but its cultural and historical expanse , the open sky of national thinking . " The intelligence and perfection of the white-haired grandfathers " expresses the millennial experience and wisdom of the people, which is connected with national memory and values passed down from generation to generation . " The sound breaking out of the horse's hoof " – here the horse is a mythological heroic motif, and this sound is presented as the voice of the people's will to fight against the enemy . This is one of the moments when the spirit of national heroism is fanned between nature and man. In the last verse of the poem, the general meaning reaches poetic concentration: In these or other poetic examples, B. Vahabzadeh's descriptions of nature play an important role in the expression of national values and ideals, awakening feelings of patriotism and national consciousness in the reader. The development of natural motifs through poetic language allows the poet to be an effective tool in the development of national consciousness.

Artistic glorification of the spirit of patriotism in the poem "Azerbaijan"

I am facing tomorrow.
My path is clear, my love is deep.
If I am the sword of the rocks,
The hills are my shield. (Vahabzadeh, 2004, p.42).

In the poet's poem "Azerbaijan", we see that the elements of nature are skillfully mixed with patriotic feelings and depicted as symbols of the national spirit and love of freedom. The line "If the rocks are my sword, the hills are my shield" is rich in epic-toned poetic images. Although the images of "rock" and "hill" are presented here within the framework of a natural landscape, their function takes on a metaphorical meaning in the context of defense and struggle. The rock is identified with the sword as hardness, endurance and offensive power against danger. The hills are metaphorically associated with the image of the "shield" that performs a defensive function in this battle. Thus, natural landscapes here become an artistic expression of the lyricist's inner psychological state, determination to fight and moral stability. In general, in this poetic example, a close connection is established between the images of nature and spiritual-ideological values. The poet's worldview, philosophy of life and inner spiritual strength are expressed figuratively and leave both an aesthetic impression and a moral impact on the reader.

Let the lightning strike, let the world tremble!
Let hearts explode with anger.
Always raising the sword in the path of truth
May the vision of brave grandfathers be broken... (Vahabzadeh, 2004, p. 416).

In this stanza, the poet embodies the national spirit, historical memory, and patriotic feelings using powerful emotional means. The line “Let the thunder strike, let the world tremble!” describes a cosmic-scale earthquake. The “thunder” and “the world tremble” here symbolize, on a metaphorical level, the anger of the people against oppression and their demand for justice. This is also a hyperbole that gains poetic power by charging natural phenomena with human feelings. The poem "Gulustan" has firmly established itself in Azerbaijani literature as a vivid embodiment of the ideals of patriotism and freedom, skillfully combining the majestic images of nature with the deep layers of national consciousness. This work is an artistic monument that, weaving the delicate fibers of love for the homeland and historical memory, awakens a deep emotional and spiritual connection in the reader.

Artistic expression of nature and land symbolism on the theme of a divided homeland

Let the majestic mountains bow their heads,
A great mourning began.
Let the flowing springs lament,
Let the tears call today, girl, come!.. (Vahabzadeh, 2004, p. 416).

This paragraph nature elements of the people nationwide your sadness and mourning expression to do for metaphorical to the vehicle turns into. Poet of the people per head arrived big one tragedy only human not, as a whole nature also lived emotional case like presentation does. This is classic elegiac of poetry and national lament tradition continuation like be evaluated can. Let it be - "let it bend head dignified mountains” in verse nature alive, feeling one existence like presentation is being done. "Vugarli mountains” – national pride, arrogance and perseverance symbol including next to, here head by tilting with the people solidarity It happens - this is metaphorical. as of the nation so one trouble in front of knee that it collapsed, but this mourning valuable and holy that shows. "Mourning" started big one "your " verse of the event scale shows. This is individual - no, nationwide one loss, whole one society pain and

sadness like presentation is being done. The concept of "hand" here just geographical no, spiritual-cultural one unity as exit does. "Lament" let him say stream springs in verse nature elements – springs – are humanized and mourning of ceremonies inseparable attribute – lament turns into. Flowing spring voice mourn music like sounds. This is both also people "crying" in literature "nature " motifs is a continuation. Artistically loaded metaphorical with tongue poet one of the people history trauma only human through not, alive nature himself with together shows. This is Azerbaijan in poetry often right bride " nature – the people's your feelings mirror**"** model is one of the examples. Such poetic construction to the reader emotional impact by showing besides, his national memory and with identity the relationship also strengthens.

Sky also thunderous they say that day,
Deserts, plains clouds yellow
That sky thunder great Babekin
It's his soul, groaned scream torn off. (Vahabzadeh, 2004, p. 417)

At first glance, these verses natural landscape description is being done. "The sky", "thunder" and "clouds" deserts "wrap" one from the side important one from the event previous turbulent atmosphere, other from the side while of the people in your soul panic, tension symbolize does. Nature here heroically closed history one to the day emotional background creates. These two in verse already nature of the event metaphorical meaning is disclosed. Sky thunder just one voice no, Babekin of the soul cry like presentation is being done. Here poet national hero's only in the past lived one person not modern of the soul, of the people of conscience one piece like that he lives shows. Babek image romantic idealization with presentation It is as if nature language with speaks from the sky your voice delivers.

The winds that cry and blow from the mountains,
This ominous news spread throughout the world.
As if flowers and flowers came to mind:
The hands that put their hands to this work tried. (Vahabzadeh, 2004, p. 417)

In the poem “Gulustan”, the poet describes the tragedy of the division of North and South Azerbaijan in a deeply artistic language through images of nature, presenting mountains, rivers and land not only as beauties of nature, but also as symbols of the homeland. The image of the land is filled with a sacred meaning arising from the history of the people. In the poem “Gulustan”, the divided map of Azerbaijan, the description of mountains and rivers is presented as a poetic space, reflecting the painful fate of the divided homeland. This space does not only show physical borders, but also creates a symbolic language of national unity, longing for the homeland and resistance. It is very important in terms of expressing a socio-political event - a great tragedy in poetry with natural landscapes . In the context of “using landscape as an artistic means in poetry with socio-political themes”, this stanza is an excellent example. Here the wind is presented as an anthropomorphic (humanized) image. The “crying” of the wind is an indication that nature is aware of and sensitive to human tragedy. The wind is a kind of mourning messenger plays a role. Through these lines, a natural phenomenon (a gust of wind) becomes the bearer of an emotional, social event . Thus, the landscape is not just a backdrop, but a means of artistic expression . Flowers are also humanized - they "come to mind", speak, express their protest. This is a powerful poetic technique, and in poetry, socio-

moral protest is expressed through the personalization of natural details . Flowers, that is, life, beauty, nature, oppose the oppression committed by man **.** Their "curse" - "the arms that laid hands tried" - is a poetic rebellion against injustice. In this stanza, the images of nature - the wind, mountains, flowers, flowers - are not only decorative, but also witnesses and bearers of the tragedy . are presented as. Their expression of human emotions and protest against tragedy show that landscape has become a poetic tool carrying socio-political burden in poetry . This also shows that the idea at the center of your topic - nature as an image expressing a reaction to social events in poetry is clear evidence. In Bakhtiyar Vahabzadeh's poetic thinking, images of nature are not limited to being a visual component with a purely aesthetic function, but rather act as a carrier of national memory and a means of poetic expression of the idea of patriotism. In the poet's work, natural elements such as mountains, rivers, and soil become symbolic indicators of national identity, forming both a commitment to national-spiritual values and an aesthetic perception in the reader.

In the poem "My Motherland," we witness the author skillfully using elements of nature to express his attachment to his homeland and homeland, using the same techniques.

In the garden rose, in the mountain snow,
In the flood waters,
In the midst of the oaks,
I saw you, my homeland. (Vahabzadeh, 2008, p. 407)

In this poetic example, in Azerbaijani poetry, nature motifs do not only have the function of creating aesthetic beauty, but also become a means of expressing values such as national identity, patriotism and spiritual attachment. In this regard, the above-mentioned poem demonstrates how important the elements of nature have in the formation of the image of the homeland. Especially in poetic examples loaded with patriotic and national motifs, nature images become one of the main sources of national identity expression and artistic formation of the concept of homeland. In this regard, this stanza demonstrates how important the role of natural landscapes in the artistic construction of the image of the homeland is. Here, the image of the motherland is presented not directly through its geographical location and political borders, but through specific signs in its nature - the flowers of the gardens, the snow of the mountains, the flow of flood waters and the dignity of oaks. This shows that nature is not an integral part of the homeland, but is sometimes its soul, which is identified with it. In the semantic layer of the poetic text, each of the details of nature carries a symbolic meaning: “Garden rose” – a symbol of wealth, elegance and nativeness. The poet recognizes the pure and lovely face of the homeland through the garden rose. “Mountain snow” – symbolizes the state of loftiness, holiness and inaccessibility. The purity and high spiritual value of the homeland are embodied in the snow of the mountain. "The flow of floodwaters" resonates with the flow of life, the movement of time, and the enthusiasm of the people. This image expresses the ever-renewing and moving spirit of the homeland. "The dignity of oaks" – a symbol of national pride, inflexibility, and strength. The centuries-old spiritual power of the people and the homeland is concentrated in this natural image. All the details of nature presented in this way become directly components of the concept of homeland. Saying “I saw you, my motherland,” the poet recognizes and feels the homeland in its individual components of nature. Here, the idealization of the homeland is associated with its spiritual

identity, embodied in artistic and philosophical images of nature , rather than its real political-social identity . Such poetic examples show that in Azerbaijani poetry, landscape descriptions do not only serve the aesthetics of the landscape, but on the contrary, they create conditions for the deep experience and transmission of feelings of nationality and patriotism. The idea of the homeland created through images of nature is an expression of both individual feelings and public memory. This raises the functional load of nature motifs from simple poetic decoration to an ideological and spiritual carrie

In the poem “My Motherland,” written in the form of a five-syllable meter, the poet looks at his homeland with the eyes of an alert, understanding citizen. In everything from the natural phenomena and beauties of the homeland to its people and their creations – in the lullabies of mothers, in the fields of grandfathers, in its fertile lands, in the wedding and mourning of the people, in its sorrow and grief, in its customs and traditions, in the invaluable monuments of art and culture created by geniuses, in the flowers in the garden of his native land, in the snow on its mountains, in the dignity of its oaks, in its colorful seasons, in its pure springs, in its flowing waters, in its majestic mountains – he sees the love-worthy charm of the homeland, he feels the joy of the homeland, he smells it, he feels its fragrance. He drinks this love, this joy with a thirsty desire. The homeland, which captivates the heart with its land, nature, people, and all kinds of beauty, rightfully and naturally takes on a sublime aura. As a result, it becomes the poet's place of oath and faith:

From the lullaby of mothers,
From the fields of grandfathers,
From the wedding of the people,
from the mourning of the people
I drank you in,
My motherland, my motherland.
In the "ah" voice of Fuzuli,
In the song of Uzeyir,
In the dialect of Alasgar
I swore to you, my motherland,
My vow, my motherland (Vahabzadeh, 2004, p. 86).

Although the poem “I am an Azerbaijani son” at first glance seems like a monologue about ethnohistorical affiliation and identity, life in time and fate spoken by the author, the individual poet “I” here is also an Azerbaijani citizen who shares the author’s views, beliefs, and cognitive conclusions on the issue being discussed, who shares the same national-ethnic affiliation, and who has the status of a child of the same land. As a whole, it is Azerbaijanis who understand their genetic identity, historical memory, and the child of which people and land they are. The harmony, rhetoric, and content of the poem glorify the ancient belief of the Azerbaijani son, his past connected to fire and truth, generosity, pride, and honor, his nature as warm as fire and as bold as a flood, his knightly spirit and character that has emerged from the trials of history with a solemn pathos. It brings to mind the glorious notes of his attachment to the past, as well as the bright light of his faith in tomorrow and the future. The harmony, intonation, and flow of the poem "Son of Azerbaijan", written in free verse, has a tribuneship,

domineering, rhetorical pathos, and poetic thunder that arise from the cheerfulness and optimism of the work's ideas and content. For example:

I am a son of Azerbaijan,
I thought fire was God,
My mother is earth, my father is fire,
I was created from fire.
I am as warm as fire,
I am as bold as a flood.
I am as old as life,
I am as glorious as earth.
I can burn like fire,
I can be extinguished like water.
Even if they burn me,
Even if they drown me in water,
I am still me, I am me!
I have grown up on my roots.
I have fame, I have glory.
I also have a
My own covenant with the future (Vahabzadeh, 2004, p. 128).

In the poem, the artist proudly emphasizes that the Azerbaijani people, as part of the great Turkic world, have been the masters of history, not the slaves. In the poem "From Homeland to Homeland", the poet is on the banks of the Araz River. The Araz, which for many years has been innocent as a natural entity, has become a target of criticism and reproach as a symbol of the separation of the homeland. In the poem "Two Roads", the author stood on the border of the two Germanys and looked from one side to the other, but now he stands on the banks of the Araz and looks longingly from one side to the other of his native homeland. The memory of Berlin is replaced here with the sad sorrow of the Araz:

This sorrow, this pain of mine was heavier than the mountains,
I flow into the water of the Araz,
Fuzuli looked longingly at the Homeland from abroad,
And I...
I look at the Homeland from the Homeland (Vahabzadeh, 2004, p. 201).

For B. Vahabzadeh, there are two maps of Azerbaijan. The first is a map with its borders, limited to a certain geographical space. The second is the map in the poet's heart. The colors of this map are more colorful, the patterns are more numerous, and the borders are wider. When that map is touched, when it is violated, when its colors and borders change, Bakhtiyar becomes a poet of passionate anger, hatred, outcry, and curses against these aggressors, interveners, traitors, traitors, and enemies of the homeland and people.

Discussion

Bakhtiyar Vahabzadeh, with his fighting personality and multifaceted activity, is one of the powerful figures who has written bright pages in the history of Azerbaijani artistic and social thought since the second half of the 20th century. His heritage, rich in deep poetic and philosophical thoughts, expressing infinite love for the Motherland, nation and native language, has always instilled a sense of respect for cultural and spiritual values, commitment

to the ideals of national freedom and loyalty to the ideology of independence. The artist successfully combined his literary and scientific creativity with his pedagogical activity for many years, playing an exceptional role in the formation of the national thinking of several generations. As a public figure, Bakhtiyar Vahabzadeh has always demonstrated a truly intellectual position in relation to the fateful issues of the people. In B. Vahabzadeh's work, the theme of Azerbaijaniism and the whole of Azerbaijan has always maintained its relevance and attracted the attention of readers. The poet, who made unique contributions to the development of Azerbaijani statehood and culture as both a poet, scientist, and public figure, left behind a great literary legacy. The poet's poetic and philosophical creativity, which constantly calls people to spiritual exaltation, played a major role in strengthening the spirit of citizenship in national poetry and enriching literary and public thought with ideas of independence. He lived and created in the most complex and ruthless periods of the political regime of his time, leaving behind an extremely rich literary heritage. The thoughtful poet, who was at the forefront of the struggle for national statehood, continued his creativity after Azerbaijan gained independence and created a number of valuable examples of independence poetry. When the topic of the war of independence in the history of Azerbaijani literature is discussed, Bakhtiyar Vahabzadeh was the first poet to be mentioned after Ahmad Javad and Almas Yildirim, as well as the first to openly protest and raise his voice against Soviet oppression in Azerbaijani literature. Bakhtiyar Vahabzade is not only an integral part of Azerbaijani culture, but also of Azerbaijani reality. Many Azerbaijanis, especially the younger generation, have found their true ideal in Bakhtiyar Vahabzade's poetry. This poetry has stirred hearts and given determination and faith to hesitant hearts. His poetry has always been at the forefront as a spiritual light and a mobilizing tool (Jafarov, 1996, p. 61). Bakhtiyar Vahabzade, a dissident poet of the Soviet era, did not stop systematically whipping totalitarianism and writing poems designed for the struggle for independence. This was a necessary mission for him. B. Vahabzade's poetry is poetry that brings history to life in the context of the war for national independence and freedom, and is directed towards the path of historical independence, freedom, truth and justice, resistance, and struggle. The main mission of B. Vahabzade's creativity is to direct the life and purpose of the people he belongs to to the blood memory, to the roots, to awaken it, and to join it in the struggle. This poetry is a monument of eternity erected to the invincibility of our national-spiritual existence, to the sanctity of the struggle to claim one's rights.

B. Vahabzade's creativity, in its entirety and in all its aspects, is the wreath of independence of Azerbaijani poetic thought. B. Vahabzade's creativity has an exceptional, eternal place in the process of establishing our independence and the existence of our independence. This poetry is a means of healing the wounds of our Azerbaijan, which has been plundered from time to time, torn to pieces, subjected to the oppression of the impossible, trampled on, and faced with cowardice, and showing it a way out of these troubles. This poetry is kneaded with the belief of Babek, the invincibility of Koroglu, and the courage of Shah Ismail Khatai. His poetry is like a cry of memory and national thought, a drum of awakening. The poet always sends a message to the national mind: be vigilant, be vigilant, take ownership of our national identity. It is no coincidence that the outbreak of the national liberation movement of the Azerbaijani people in 1988, the struggle for independence, became the beginning of a new stage in B. Vahabzade's

creativity. The theme of independence became the most important, leading theme in his poetry. Because B. Vahabzadeh dreamed of the independence of his people and nation throughout his life, and did not shy away from persecution and threats from the system in this endeavor. B. Vahabzadeh wrote a significant part of his works with a national spirit, patriotic and civic goals during the Soviet political regime. In those years when censorship reigned, the poet wrote with great courage that "*Love of the Motherland is the main condition for raising our children in the spirit of internationalism*". This divine love for the Motherland was the foundation of the writer's life and struggle. He demonstrated this love with even greater courage in his poetic works. This aspect, which runs like a red line through the poet's entire creativity, played a decisive role in the formation of the ideology of independence in his poetic thinking. National leader Heydar Aliyev expressed very valuable thoughts about Bakhtiyar Vahabzadeh. He noted that the thoughts and desires, feelings and emotions, desires and deeds of the people have always been the essence of B. Vahabzadeh's rich creativity and militant poetry. His pen, which stood faithfully in the service of his profession and beliefs, elevated him to the pinnacle of fame and made him a beloved artist of Azerbaijan (Farhad, 2005, p. 59). His many years of scientific and pedagogical activity, the radiant world of poetry and art have had a great influence on the upbringing of young people for many years, and have mobilized the people to win the struggle for truth and justice. Today, our brave sons and daughters, who stand guard over the Motherland, live, fight and create with the burning desire for the freedom of their native people, the sacred land. The personality and creativity of Bakhtiyar Vahabzadeh served the formation of the national thinking of the people, called them to national revival, and played an indispensable role in the struggle for independence. He has always been a herald of freedom, and in the most difficult moments, he did not bow down to force and weapons, stood up for the defense of the people as a poet who did not give up on his beliefs, a militant deputy, and a tireless public figure.

Conclusion

In modern Azerbaijani literary criticism, the study of the thematic and semantic layers of poetry, especially the role of artistic means of description in the formation of national ideology, is one of the current scientific directions. From this point of view, the fact that the elements of nature in Bakhtiyar Vahabzadeh's poetry, not limited to fulfilling only the aesthetic function, but also carrying a special poetic load in the expression of national identity and the promotion of the spirit of patriotism, is considered an important object of research. Vahabzadeh's creativity occupies an important place in the artistic embodiment of national-spiritual values, history and memory, and love of the homeland. In his poems, images of nature such as mountains, land, rivers, forests are presented in a way that is connected with the historical fate of the people, and images of nature rise to the level of artistic symbols. In this context, the functional-aesthetic analysis of the elements of nature in the poet's poetry is a relevant research issue not only in terms of literary criticism, but also in the context of national ideology and identity. The relevance of the topic also lies in the fact that the images of nature in national literature are reinterpreted against the background of past and present socio-political processes and serve to form the collective memory of the people. From this point of view, the analysis of images of nature in Bakhtiyar Vahabzadeh's poetry in unity with the ideas of

patriotism and nationality is of great scientific importance both in terms of theoretical literature and ideological discourse. Thus, the poetic space in Bakhtiyar Vahabzadeh's poetry carries both an artistic-aesthetic and ideological function. As a result, his works "Gulustan", "Azerbaijan", "Motherland" and other works are evaluated as rich examples of Azerbaijani poetry from both an aesthetic and ideological point of view. By presenting nature as a living, spiritual being expressing the feelings experienced by the nation, Bakhtiyar Vahabzadeh increases the depth and artistic power of national feelings in his poetry. Thus, nature motifs in his poetry serve as an effective artistic tool for the formation and preservation of the national spirit.

References

Abdullayev J. (1982). *Lyricism and Time*. Baku: Yazichi.

Esmira, F. (2019). *Turan's eternal poet Bakhtiyar Vahabzadeh*. Baku, Azerbaijan: Science and Education.

Farhad, K. (2005). *Bakhtiyar Vahabzadeh's creativity and issues of educating students in the national spirit*. Baku, Azerbaijan: Adiloglu Publishing House.

Jafarov N. (1996). *Bakhtiyar Vahabzadeh.* Baku, Azerbaijan Publishing House.

Vahabzadeh, B. (2008). *Works* (Vol. 4). Baku, Azerbaijan: Elm Publishing House.

Vahabzadeh, B. (2004). *Selected works*. Baku, Azerbaijan: Chasioglu.

Nardaniye Hanım masalının değerler bakımından incelenmesi

Çiğdem Çelik[*]

Giriş

Toplumların kültürel devamlılığı, değerlerinin benimsenmesi ve aktarımı büyük ölçüde edebî ürünlerle sağlanır. Sözlü ve yazılı edebiyat geleneği sayesinde, geçmişin yaşam biçimini ve kültürünü, değerlerini, inançlarını vs. tüm yaşayış biçimlerini günümüze ulaşmıştır.

Walter J. Ong'a göre, insanlık tarihinin büyük bir kısmında bilgi ve kültür sözlü yollarla aktarılmıştır. Yazının henüz icat edilmediği dönemlerde insanlar, hafıza, anlatım ve tekrar yoluyla bilgiyi kuşaktan kuşağa iletmişlerdir. Ong, sözlü kültürlerde anlatıların, destanların, şiirlerin ve deyimlerin hem eğitici hem de birleştirici bir işlev gördüğünü savunur. Ona göre kültür, bireylerin hafızasında ve topluluğun ortak söylemlerinde yaşar; dolayısıyla söz, hem bilginin taşıyıcısı hem de toplumun belleğidir. Yazının ortaya çıkışı ise bu doğal sözlü yapıyı dönüştürerek bilgiyle ilişkimizi köklü biçimde değiştirmiştir. Böylece insanlar yazılı kültür sayesinde bilimlerini ve değerli her tür öğeyi kolayca yazılı kültüre aktararak günümüze kadar iletebiliyor. (Ong, 2024). Masallar, sözlü kültürün bu önemli unsurları arasında önemli bir yer tutmakta; çocukların değerleri tanımasına, anlamlandırmasına ve günlük hayatta uygulamalarında yardımcı olmaktadır.

"Masal konuları bir memleketten diğerine aktarlığında masalı alan milletin masalcısı bu masalı anlatırken masal kahramanı yerine kendi milli tiplerini oturtmakta. Çevre ve toplum milli niteliklere bürünmektedir. Sosyal hayat milli adet, gelenek, kabul ve değerlerle örülmekte, masal olayları kabul gördüğü milletin dini inanç ve yaşama tarzı içinde gelişmektedir. Örflere, adetlere, ahlaki kabullere bütünüyle ters düşen masalların dil sınırlarını aşmaları mümkün olamamaktadır" (Günay, 1992).

Dewey'e göre eğitim bilimi, karakter kurma bilimidir (Bender, 2005). İyi ve erdemli bireyler yetiştirmek, yalnızca bireylerin değil, toplumun da huzur ve mutluluğunu sağlamaya katkı sunar. Bu amaca ulaşmak ise toplumsal kültürel değerlerin yeni kuşaklara aktarılmasıyla mümkündür.

Geçmişten günümüze uzanan masallar; yalnızca eğlence ve vakit geçirme aracı değil, aynı zamanda kültürel kodların, ahlaki ilkelerin ve toplumsal rollerin aktarımını sağlayan bir araçtır. Çocuklara milli ve evrensel değerlerin kazandırılmasında etkin bir rol oynayan masallar, bireyin empati kurma, doğruyu yanlıştan ayırma ve toplumsal bilinç geliştirme süreçlerine katkı sunar. Bu bağlamda, çalışmanın amacı; "Nardaniye Hanım" masalını

[*] Artvin Çoruh Üniversitesi Lisans Öğrencisi, cigdemmcelik27@gmail.com ORCID ID: 0009-0008-2098-615X

değerler eğitimi çerçevesinde analiz etmek, masalda öne çıkan ahlaki ve toplumsal değerleri ortaya koymak ve bu değerlerin çocuk eğitimindeki yerine dikkat çekmek amaçlanmaktadır.

Masalın içeriğine genel bir bakış: Nardaniye Hanım

Nardaniye Hanım masalı, Pertev Naili Boratav'ın, *Zaman Zaman İçinde* adlı kitabında bulunan Türkiye'de derlediği masallardan biridir Anadolu masal geleneğinde yer alır ve birçok değerler bu masalda işlenmektedir.

Masal, güzelliğiyle dikkat çeken Nardaniye adlı bir kız çocuğunun başından geçen olayları anlatır. Masalın başlangıcında, Nardaniye ailesiyle birlikte huzurlu bir hayat yaşamaktadır. Ancak annesi vefat edince hayatı değişir ve babasının yeniden evlenmesiyle masalda olaylarla çatışmalar başlar. Üvey annenin kıskançlığı ve kötü niyetli planları, Nardaniye'nin evden uzaklaştırılmasına neden olur.

Masal boyunca Nardaniye çeşitli zorluklarla karşılaşır. Üvey annesi tarafından ormana gönderilen Nardaniye, burada bir dizi doğaüstü olaylarla karşı karşıya kalır. Kuşlar, arılar ve diğer doğa unsurları Nardaniye 'ye yardım ederek onun hayatta kalmasına destek olurlar. En önemli bölümlerden biri ise, Nardaniye'nin kırk haramiler tarafından korunması ve onların kardeşi ilan edilmesidir.

Masalın ilerleyen bölümlerinde Nardaniye ile bir şehzade arasında karşılaşma yaşanır ve aralarında bağ oluşur. Ancak üvey annenin kötülükleri burada da devam eder; Nardaniye'yi zehirlemeye çalışır. Fakat doğa ve hayvanlar aracılığıyla gerçek ortaya çıkar, Nardaniye yeniden hayata döner ve adalet yerini bulur. Masalın sonunda kötülük cezalandırılır, iyilik ödüllendirilir ve Nardaniye ile şehzade evlenerek mutlu bir hayat kurar.

Bu masal; iyilik, sabır, yardımseverlik ve adalet gibi pek çok değeri işlemekle birlikte, çocuklara ve gençlere karşılaştıkları zorluklarda umudu kaybetmemeleri gerektiği mesajını verir. Ayrıca, masalın yapısı ve sembolik karakterleri, toplumsal roller ve ahlaki değerler açısından derinlemesine incelenebilecek kaynaktır. Masalın tam metni Pertev Naili Boratav'ın derlediği Zaman Zaman İçinde adlı eserde yer almaktadır (Boratav, 2007).

Masalların değerler gelişimine katkısı

"Masallar çocukların duygu, düşünce ve hayal dünyalarını zenginleştirerek onların öğrenmesi gereken dostluk, yardımseverlik, çalışkanlık, iyilik ve dürüstlük gibi değerleri ve erdemleri kazanmasını ve davranışa dönüştürmesini sağlar"(Karatay, 2007). Çünkü bu değerler çocuklara ancak masallar yoluyla aşılanabilir. Bunu öğrenen çocuk gerçek hayatta güzeli-çirkini, doğruyu-yanlışı, iyiyi-kötüyü, haklıyı-haksızı, kurmacayı-gerçeği ve benzeri zıtlıkları ve çatışmaları ayırt etmeye başlar. Bunlarla birlikte çocuk meydana gelen olaylar karşısında farklı yönlerden bakarak çözmeye çalışır, doğaya ve çevreye karşı duyarlı olur, kendi benliğini ve etraftaki canlıları tanımaya başlar ve kişiler arasında erdemli bir karakter olarak yaşamını sürdürür. Toplum karşısında kendine güvenen, rahatça kendini ifade edebilen, özüne saygılı, iletişim becerilerinde başarılı bir kimlik olur (Alagöz, 2012).

Günümüzde eğitim sistemlerinin sadece akademik başarıya, ders içeriklerine, sınav puanına odaklanması, karakter ve değer eğitimini geri planda bırakmaktadır. Oysa çocukların, duygusal zekâlarını, sosyal ilişkilerini geliştirebilmeleri için masallar gibi dolaylı anlatılar

büyük fırsatlar sunar. Masallar, olay örgüsü ve karakter yapısıyla, çocukların hem düşünsel hem de duygusal becerilerini besler. Gerçek hayatta soyut kalabilecek kavramlar, masal dünyasında somut hâle gelir; bir kahramanın sabretmesi, affetmesi, paylaşması ya da hakkını araması, çocuk için bir davranış modeli oluşturur. Bu yönüyle masallar sadece bireysel gelişimi değil, aynı zamanda toplumsal ahlakın aktarımını da destekleyen kültürel araçlardır. Özellikle küçük yaşlardaki çocuklar için "öğüt veren bir yetişkin" yerine, bir masal kahramanının yaşadıkları çok daha etkili ve kalıcı olabilir.

"Masallarda, masal kahramanının sorunlar karşısında yaratıcı çözümler bulması, çocuğa olaylara farklı bakış açılarından bakması konusunda örnek teşkil etmektedir. Bu yönüyle masallar, çocukların empati kurma becerisini geliştirmelerine olanak vermektedir. Ayrıca masallar, çocukların hayal kurmalarına, rüya görmelerine, düşünme, anlama becerilerinin geliştirilmesine olanak verirken yaratıcılıklarının arttırılmasını da sağlamaktadır" (Ayhan ve Arslan, 2014).

Masallar, çocukların hem konuşmayı öğrenmesinde hem de iyi ile kötüyü ayırt edebilmesinde çok önemli bir yer tutar. Sadece dili geliştirmekle kalmaz, aynı zamanda çocuklara yaşadıkları toplumun değerlerini, geleneklerini ve kültürünü de aktarır. Bu anlatılar sayesinde çocuklar, hem kendi milletine ait duyguları tanır hem de başka insanlara saygı duymayı öğrenir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu halk hikâyeleri, çocukların karakter gelişiminde ve kimlik kazanmasında yol gösterici birer rehber gibidir. Bir çocuğun kendi kültürünün kahramanlarıyla büyümesi, onun kimlik geliştirme sürecinde güven ve aidiyet duygusunu besler. Masallar aracılığıyla öğrenilen değerler, yalnızca birey için değil, toplumun genel ahlaki yapısı için de önemlidir. Bu yüzden masalların eğitimdeki işlevi yalnızca estetik ya da eğlence temelli değil; aynı zamanda değer aktarımı ve kişilik inşası açısından stratejik bir öneme sahiptir.

Veri toplama süreci ve verilerin analizi

Bu çalışmada, Nardaniye Hanım masalında hangi değerlerin öne çıktığını anlamak için masal dikkatlice okunmuştur. Masal birkaç kez baştan sona incelenmiş, karakterlerin davranışları, olaylar ve anlatılan durumlar tek tek not alınmıştır. Bu notlar sayesinde nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. "Doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir. Nitel araştırmada kullanılan diğer yöntemler gibi doküman analizi de anlam çıkarmak, ilgili konu hakkında bir anlayış oluşturmak, ampirik bilgi geliştirmek için verilerin incelenmesini ve yorumlanmasını gerektirmektedir "(Kıral, 2020). Bu bağlamda, masal metni dikkatlice okunmuş, içerik bütünlüğü gözetilerek tematik çözümleme yapılmıştır. Sonuç olarak; sabır, iyilik, yardımseverlik gibi değerlerin masalda nasıl yer aldığı ortaya çıkarılmıştır.

Değerleri belirlerken hem masalın kendi içindeki mesajlara hem de Millî Eğitim Bakanlığı'nın öğretim programlarında yer alan temel değerlere dikkat edilmiştir (T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü, 2022). Böylece masalda geçen olayların çocuklara hangi duyguları ve düşünceleri kazandırabileceği anlaşılmaya çalışılmıştır. Netice olarak, masal hem kültürel hem de eğitsel anlamda çocuklara birçok değer kazandırabilecek zengin bir içerik sunmaktadır.

Nardaniye Hanım masalında yer alan değerler

Sabır

Masalda en çok dikkat çeken değerlerden biri sabırdır. Nardaniye, başına gelen onca kötülüğe rağmen hemen pes etmemiş, sabretmiş ve elinden geleni yaparak yoluna devam etmiştir. Annesinin vefatından sonra üvey annesinin kötülüklerine katlanmış, ormanda tek başına bırakılmış ama yine de umudunu yitirmemiştir.

Masallar, yaşamda zorluklarla karşılaşılsa bile sabır gösterilmesi gerektiğini ve sabırla başarıya ulaşılacağını ifade eder.

Yardımlaşma ve dayanışma

Masallarda, genellikle karakterler arasında yardımlaşma teması vurgulanır. Özellikle kuşlar, arılar ve ormandaki diğer canlılar Nardaniye'ye yardım eder. Bu sayede Nardaniye hayatta kalır. Ayrıca kırk haramilerin onu sahiplenip kardeşleri gibi koruması da birlik ve beraberliğin örneğidir.

Masal bize, zor durumda olanlara yardım etmenin ne kadar önemli olduğunu anlatır. Hem insanlar arasında hem de doğayla uyum içinde yaşamanın önemi gösterilir.

Adalet

Masalda kötülük yapanlar sonunda cezasını bulur. Üvey annenin yaptığı tüm kötülükler ortaya çıkar ve hak ettiği şekilde cezalandırılır. Nardaniye ise sabırlı, dürüst ve iyi kalpli olduğu için sonunda mutluluğa ulaşır.

Bu da masalın şu mesajı verdiğini gösterir: Er ya da geç adalet yerini bulur, kimse yaptığıyla kalmaz.

İyilik ve merhamet

Nardaniye iyi kalpli, sevgi dolu bir kızdır. Kendisine kötülük edenlere bile kin tutmaz. Hayvanlara, doğaya ve çevresine sevgiyle yaklaşır. Bu iyiliği sayesinde herkesin yardımını kazanır.

Masallar, iyiliğin karşılıksız kalmayacağı ve iyi niyetli insanların sonunda başarılı olacağı mesajını iletir.

Empati ve anlayış

Nardaniye, çevresindeki insanları ve canlıları anlamaya çalışan birisidir. Hayvanlarla, doğayla güzel ilişkiler kurar. Kırk haramiler de onu anlamış ve sahip çıkmıştır.

Masallar, başkalarının duygularını anlamanın ve onları dinlemenin önemini vurgulayan pedagojik bir içerik taşır.

Aile ve güven

Masalda aileyle ilgili önemli mesajlar var. Üvey anne kötülüğü ve kıskançlığı temsil ediyor. Ama kırk haramiler, Nardaniye'ye gerçek bir aile gibi davranıyor, onu koruyor ve destekliyor.

Bu da gösteriyor ki aile sadece kan bağıyla değil, sevgiyle ve sadakatle kurulur. Güven ve dayanışma bir aileyi ayakta tutar

Cesaret

Nardaniye, başına ne gelirse gelsin korkmadan yoluna devam etmiştir. Ormanda yalnız kalmasına, bilmediği yerlere gitmesine, kırk haramilerle karşılaşmasına rağmen yılmamış, cesaretle doğru olanı yapmıştır.

Bu yönüyle masal bize şunu anlatır: Korkmak normaldir ama doğru bildiğimiz şeylerden vazgeçmemeliyiz. Cesur olmak bazen sessizce direnmek, bazen de zorluğa karşı dimdik durmaktır.

Doğaya saygı

Masalda kuşlar, arılar, ormandaki hayvanlar hepsi Nardaniye 'ye yardım eder. Çünkü o da onlara zarar vermez, doğayla uyum içinde yaşar.

Masallar, doğanın insanın düşmanı değil, dostu olduğunu ve ona iyi davranıldığında karşılık verileceğini öğretir.

Sevgi ve şefkat

Masalda Nardaniye, hem insanlara hem de hayvanlara sevgiyle yaklaşan, şefkatli bir karakter olarak betimlenmiştir. Olumsuz davranışlarla karşılaşmasına rağmen kin tutmaması, etrafındaki bireylerden destek görmesine katkı sağlamaktadır. Bu durum, masalda sevgi ve şefkatin olumlu sosyal ilişkiler kurmadaki rolüne dikkat çekildiğini göstermektedir.

Umut

Nardaniye'nin başına ne gelirse gelsin asla umudunu kaybetmemesi masalın önemli mesajlarından biridir. Ormanda yalnız kalır, türlü zorluklar yaşar ama her defasında yeniden başlar, yeniden çabalar.

Masallar, çocuklara umudun ve sabrın önemini, zor durumlarda bile umut etmeye devam etmeleri gerektiğini anlatır.

Dürüstlük

Masalda Nardaniye hiçbir zaman yalan söylemez, kimseye hile yapmaz. Başkalarının hakkına girmez, dürüstlüğünden ödün vermez.

Bu da gösteriyor ki masal çocuklara dürüstlüğün ne kadar değerli olduğunu anlatmak ister. Gerçekler bazen geç ortaya çıkar ama dürüst insanlar sonunda hep kazanır.

Kötülüğe karşı iyilikle karşılık verme

Üvey annesi Nardaniye 'ye çok kötülük eder ama o asla intikam almayı düşünmez. İçindeki iyilik sayesinde kötü düşüncelere kapılmaz.

Masallar, kötülüğe kötülükle karşılık vermek yerine iyiliği sürdürmenin daha büyük bir güç olduğunu ve bazen en etkili cevabın iyilik olduğunu ifade eder.

Hakkaniyet / Hakkını arama

Nardaniye sabırlı olsa da, hakkını aramaktan vazgeçmez. Başına gelenleri sineye çekip susmak yerine, doğru olanı ortaya koyar ve sonunda hak ettiği güzelliklere kavuşur.Masallar, haksızlık karşısında susmamanın ve hakkı savunmanın önemini vurgular, zorluklar karşısında haklı olanın sonunda değerini bulacağını gösterir.

Yerel masalların görünmezliği sorunu: Nardaniye Hanım mı, pamuk prenses mi?

Değerler eğitimi açısından yerel masalların sınıf ortamında kullanımı, öğrencilerin kendi kültürleriyle bağdaştırmasını sağlar. Çocuk masalda geçen olayı kendi yaşamıyla birleştirir. Böylece hem değerleri daha iyi kavrar hem de kültürünü tanımış olur. Yapılan gözlemler ve mevcut kaynaklara göre, "Nardaniye Hanım" adlı yerli masal, toplumun geniş kesimleri tarafından tanınmamaktadır. Buna karşılık, benzer anlatı yapısına sahip "Pamuk Prenses ve Yedi Cüceler" masalı, halk arasında oldukça yaygın şekilde bilinmektedir. Bu durum, yerli masalların tanıtımı ve yaygınlaştırılması konusunda çalışmalar yapılması gerekliliğine işaret etmektedir. Macar Türkolog Ignacs Kunos: Masal dediğimiz şey, her milletin ayine-i devranıdır. Bu ayineye bakacak olursak hem eskilerin ibadetlerini hem kadim vakitlerimizin ahlakını da görmüş oluruz der (Efeoğlu, 2023).

Kendi kültürümüzden çıkan, kendi toplumumuza ait değerleri işleyen, benliğimizi yansıtan böyle önemli bir masalın halk arasında hiç dillenmeyip, yerel olmayanların bu kadar bilinip sayılması kültürel kayıptır. Bu durum, kendi köklerimizden nasıl uzaklaştığımızı göstermektedir. Televizyonlarda, dijital platformlarda ve kitapçılarda yerli masallara yeterince yer verilmezken; yabancı kökenli masallardaki nekahramanlar çocuklarımızın zihnini doldurmaktadır. Sadece çizgi film ya da masallarla da sınırlı değil çocuklarımızın orda tanıdığı kahramanlar onların kullandığı kıyafetlerde, okul eşyalarında, çantalarında, yiyecek içeceklerin üzerinde vs. daha birçok alanda basılarak pazarlanmaktadır. Yerli olanın nasıl geri planda bırakıldığını açık şekilde ortadır. Bu durum, yerli kültürel anlatıların kamuoyunda yeterince tanınmadığını ve görünür olmadığını göstermektedir. Eğitim sisteminde yerli masallara yeterince yer verilmemesi ve yabancı masalların ön plana çıkması, çocukların kültürel köklerinden uzaklaşmasına yol açmaktadır.

"Masallar, sadece eğlence sağlamanın ötesinde, toplumu şekillendiren ve değerleri yaşatan kültürel öğelerdir bu tür masalları çocuklarımıza tanıtmak, anlatmak ve yaşatmak hepimizin sorumluluğudur.

Bu görünmezlik sorununun temel nedenlerinden kısaca bahsedecek olursak, yerli olmayan masallar, Disney ve diğer küresel medya ağları sayesinde "küresel marka" haline gelmiştir, İnsanlara ulaşması, yerel anlatının çok ötesine geçmiştir. Yazıya ve müfredata geçmede eğitim sisteminde de "Nardaniye Hanım" yazılı kaynaklarda sınırlı yer almış, ilköğretim müfredatında hiç okutulmamıştır. Eğitimde değerler öğretimini amaçlayan bir programda, bu "görünmezliği" kırmak için: Yerel masallarımızın dijital platformlara taşınması ve sınıf içi sunumlara, eğitim kitaplarına dâhil edilmesi gibi çalışmalar yapılması gerekmektedir.

Sonuç

Nardaniye Hanım masalı, Anadolu kökenli olup geleneksel anlatı yapısı içinde cesaret, sabır, iyilik ve adalet gibi değerlere yer veren bir halk masalıdır.

Nardaniye Hanım masalı, mevcut durumda halk arasında yaygın olarak bilinmemektedir. Buna karşılık, Pamuk Prenses gibi yabancı kökenli masallar, çeşitli medya ve yayın araçları yoluyla çocuklar arasında daha tanınır hâle gelmiştir. Yerli masalların görünürlüğünün sınırlı olması, bu tür anlatıların toplumda yeterince dolaşıma girmediğini göstermektedir.

Masallar, eğlenceli olmanın ötesinde, çocuklara sabır, yardımlaşma, doğruyla yanlışın ayrımını yapma ve umut etme gibi değerleri öğretir. Nardaniye'nin doğayla kurduğu ilişkiler, kırk haramilerle geliştirdiği güven bağı ve zorluklar karşısında direnç göstermesi, masalda yerel kültürel değerlerin ve toplumsal kuralların anlatı yoluyla aktarıldığını ortaya koymaktadır.

Yerli masalların eğitim ortamlarında, ev yaşamında ve dijital mecralarda daha fazla yer bulması, kültürel içeriklerin tanıtımı ve aktarımı açısından katkı sağlayabilir. Bu tür masalların öğretmenler tarafından sınıf ortamında işlenmesi ve aileler tarafından çocuklara okunması, yerli kültürel öğelerin yaygınlaşmasına ve toplumsal bellekte yer edinmesine yardımcı olabilir. Böyle uygulamalar, çocukların kültürel ögelerle tanışmalarını ve geleneksel anlatılara yönelik farkındalık geliştirmelerini destekleyebilir.

Kaynakça

Alagöz, F. C. (2012). Cahit Uçuk'un masal kitaplarında temel değerlerin Türkçe eğitimine katkısı (Yüksek Lisans Tezi). Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Uşak.

Ayhan, M. S., & Arslan, M. (2014). Edebi metin olarak masalların yabancılara Türkçe öğretiminde dilsel ve kişisel becerilerinin gelişimine etkisi. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *7*(2), 543–559.

Bender, M. T. (2005). John Dewey'in eğitime bakışı üzerine yeni bir yorum. *Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Fakültesi Dergisi*, *6*(1), 13–19.

Boratav, P. N. (2007). *Zaman zaman içinde* (5. baskı). İmge Kitabevi Yayınları.

Efeoğlu, S. (2023). Kastamonu'dan derlenen masallar ve Max Lüthi yöntemine göre bir değerlendirme. *Amasya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *13*, 1–27. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2739381

Günay, U. (1992). *Türk masallarında aile*. T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu. https://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/umay_gunay_turk_masallarinda_aile.pdf

Karatay, H. (2007). Dil edinimi ve değer öğretimi sürecinde masalın önemi ve işlevi. *Türk Eğitim Bilimleri Dergisi*, *5*(3), 463–475.

Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *15*, 170–189. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1156348

Ong, W. J. (2024). *Sözlü ve yazılı kültür* (S. P. Banon, Çev.). Metis Yayınları.

T.C. Millî Eğitim Bakanlığı Ortaöğretim Genel Müdürlüğü. (2022, Kasım 19). *Genel Müdürlüğümüzce hazırlanan Değerler Eğitimi Etkinlik Kitabı yayımlandı*. https://ogm.meb.gov.tr/www/genel-mudurlugumuzce-hazirlanan-degerler-egitimi-etkinlik-kitabi-yayimlandi/icerik/1665

İkincil sözlü kültürde anlatıcı tipolojisi ve performans: Aşık Veysel'in ayakkabı hikâyesi örneği

Dilara Koçak[*]

Giriş

Sözlü kültür, insanlık tarihi boyunca kültürel belleğin, deneyimin ve toplumsal hafızanın aktarımı yoluyla nesilden nesile taşınmıştır. Toplumlarda bilgi üretimi ve aktarımı yazının öncesinde anlatıcılar aracılığıyla gerçekleşmiş; destanlar, masallar, efsaneler, halk hikâyeleri gibi ürünler sözlü kültür ortamında şekillenmiştir. İletişimin temel unsurunun söz olduğu bu kültür ortamı yalnızca bilgi aktarımı değil; bilginin bellek ile korunduğu ve bu belleğin sözlü performanslarla sürdürüldüğü kültürel yapıyı ifade etmektedir (Fidan, 2025: 2096). Walter J. Ong sözlü kültürü birincil sözlü kültür ve ikincil sözlü kültür olmak üzere ikiye ayırmıştır. Sözlü kültür yazıyla ilişkisi olmayan insanların sözlü kültürü olarak tanımlamıştır (Ong, 2013: 18).

Sözlü kültür ortamında üretilmiş ürünler telefon, radyo, televizyon gibi teknolojik araçlarla yeniden üretilmesiyle "ikincil sözlü kültür"ü oluşturur. İnternet günümüzde sözlü kültür geleneğinin yaşatıldığı sanal bir ortamdır (Özdemir, 2011: 45). Özellikle Youtube, Instagram gibi sosyal medya ortamları folklorun yeni araştırma sahasını oluşturmaktadır (Sezgin, 2022: 68). İcranın da yeni ortamını oluşturan ikincil sözlü kültürde günümüz âşıkları da yer almakta; icralarını sosyal medyada gerçekleştirebilmektedir. Kayıt altına alınan ve uzun süre saklanan görüntü ve sesler gelenek ürünlerinin paylaşılması, tanıtılması ve geniş kitlelere yayılmasını sağlamaktadır (Düzgün, 2017: 341).

Hikâyeler sözlü kültür içinde oluşan en eski biçimlerden biri olarak kabul edilmektedir. Türk kültüründe anlatıcılığın ilk izleri Tanrı ile toplum arasındaki iletişimin görünür aracı olan şamanlar üzerinden görülür. Bu anlatıcı temsilcisini takiben ozan, baksı, âşık performans sanatı icracısı olarak devam ettirmektedir (Özdemir. 2015: 323). Gelenekte âşıklar kahvehanede, köy odalarında ve çeşitli toplantılarda yüz yüze iletişim kurar ve ortamda anlatının akışına yön vermektedir. İkincil sözlü kültür ortamıyla yeni üretimler beraberinde anlatıcı- dinleyici ilişkisi değiştirmiştir. Sözlü kültürdeki fiziksel ortam artık sanal ortama taşınmıştır. Bununla birlikte anlatılar yorum, beğeni, paylaşım ve algoritma ile birlikte yeni bir etkileşim biçimi ortaya çıkmıştır.

Anlatılar geçmişten günümüze yalnızca aktarılan değil aynı zamanda yeniden üretime müsait yapılardır. Bugün teknolojik olarak geldiğimiz noktada anlatıların da dijital platformda yer alması ve yayılması kaçınılmazdır. Günümüz anlatıcısı gelenekten farklı olarak bireysel alanlarında ve kendi bakış açılarıyla aktardıkları anlatılar ile yeni anlatıcı tipolojisini oluşturmaktadır. Küreselleşme ve teknolojik gelişmeler neticesinde anlatıcı değişmekle

[*] Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Öğrencisi kocakdilara@ogr.ahievran.edu.tr

birlikte sözlü geleneğin performansı da değişip dönüşmüştür. İnternet ile birlikte artık her an her yerde ulaşım imkânı bulunan anlatılar bu sayede sürekli yeniden üretilmekte bu durum varyantlaşma olarak tanımlanır. Varyantlaşma yalnız içerik değil anlatıcının anlatım biçiminde de gerçekleşir (Fidan, 2025: 2096).

Gelenek içerisinde ismini duyurmuş eserleriyle tanınmış kişiler için teknoloji onların vefatından sonra eserlerinin ve isimlerinin yaşatılması için dolaşım ortamı sağlamaktadır. Bu isimler arasında hayat hikâyesi, türküleri ile hemen herkesin tanıdığı Âşık Veysel yer almaktadır. Veysel'in hayatı şiirleri medyada dolaşıma girmiş ve halen de paylaşılmaya aktarılmaya devam etmektedir.

Âşık Veysel, 1984 yılında Sivas'ın Sarkışla ilçesi Sivrialan köyünde dünyaya gelmiştir. 7 yaşında çiçek hastalığı sebebiyle sağ gözünü, sorasında bir değneğin gözüne denk gelmesiyle ise sol gözünü kaybetmiştir. 10'lu yaşlarında babası tarafından eline saz verilir ve başlarda zorlanmasına rağmen öğrenmiş ve çalmaya başlamıştır (Bakiler, 1989: 3-7). Veysel 25 yaşına geldiğinde babası onu akrabaları Esma ile evlendirir. Bir süre evlilikleri devam eden Veysel ile Esma'nın iki çocukları olur. İkinci çocukları altı aylıkken Esma kendilerine yardımcı olarak tuttukları Hüseyin ile kaçar. İlerleyen zamanlarda Veysel, Gülizar isimli bir kadınla evlenir ve altı çocukları olur. Çeşitli meclislere giren kendini tanıtan Âşık Veysel geleneğin önemli temsilcilerinden biri olarak nam salar. 21 Mart 1973 yılında Sivas'ta akciğer kanseri nedeniyle vefat etmiştir (Bakiler, 1989: 7-22).

Âşık Veysel'in ilk eşi Esma Veysel'i sevmemektedir. Bu birliktelik bir gece ansızın Esma'nın yardımcı diye tuttukları Hüseyin ile kaçması ile son bulur. Âşık Veysel uyurken eşi Esma Hüseyin ile kaçmıştır. Biraz ilerledikten sonra Esma ve Hüseyin dinlenmek için durduklarında Esma ayakkabısının içinde bir şeyin battığını fark eder ve ayakkabısını çıkardığında Veysel'in onun için koyduğu parayı bulur (Akın, 2011: 2).

Âşık Veysel'in ayakkabının içine para koyma hikâyesi Youtube, Instagram gibi sosyal medya platformalarında,

> "Âşık Veysel'in İnsanlık Dersi
> Âşık Veysel'in Derin Sevgi ve Merhameti
> Güzelliğin On Par Etmez Türkü Hikâyesi
> Gözleri Görmese de Her şeyi Hisseden Âşık Veysel
> Âşık Veysel'in Acıyla Yazdığı Türküsü

Karısı Başkasına Kaçan Aşığın İbretlik Hikâyesi" gibi başlıklarla kısa Reels videoları ve uzun Youtube videolarında anlatılmaktadır. Geleneksel sözlü kültür içerisinde anlatıcı kültürel otoriteye sahip bir sanatçıdır. Burada anlatıcı yalnızca hikâyeyi anlatan değil deneyimini aktaran güvenilen toplumsal hafızayı temsil eden kaynak konumundadır. Sözlü gelenekte anlatıcı otoritesi ve kimliği gelenekteki yeriyle yakından ilişkilidir. İkincil sözlü kültürde ise anlatıcı değişken ve çeşitlidir. İçerik üreticileri, sosyal medya fenomenleri, ünlü isimler, motivasyon konuşmacıları veya sıradan sosyal medya kullanıcılarından herhangi biri anlatıcı olabilir. Anlatı ikincil sözlü kültür ortamında çok sayıda anlatıcının yeniden ürettiği bir metin haline gelir.

Anlatıcı sözlü kültürde deneyim, usta-çırak ilişkisi ile yetişip geleneğin esaslarını takip ederken ikincil sözlü kültürde bu durum hikâyeyi aktaran olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle ikincil sözlü kültürde anlatıcı temsil ve yeniden yorumlama ile ön plana çıkar.

Âşık Veysel'in ayakkabı hikâyesi ikincil sözlü kültürde fiziksel izleyici önünde değil kamera, telefon gibi diğer teknolojik aletler karşısında anlatıcının yalnız gerçekleştirdiği bir eylemdir. İlhan Başgöz'ün Âşık Müdami ile gerçekleştirdiği deneyde Öksüz Vezir Hikâyesini farklı ortamlarda anlatmasıyla metinde değişiklikler oluşur. Farklı ortamlarda farklı kitle karşısında performans her seferinde farklı sürelerde gerçekleşir (Başgöz, 1986: 49-135'ten akt. Çetin, 2016:2). Bu bağlamda ikincil sözlü kültür ortamında gerçekleşen performanslardaki değişiklikler bağlamla ilgili açıklanabilir. Âşık Veysel ile ilgili anlatılan ayakkabıya para koyma hikâyesi hem iki dakikalık kısa ve yoğun içeriklerde hem de uzun Youtube videosunda anlatılmıştır.

Performansın sürekliliği geleneğin devamı ve aktarımı için önemli unsurlardan biridir (Bauman, 2022: 272-274). Dijital platformlarda anlatı yalnızca anlatıldığı zamanda kalmaz farklı zamanlarda geçekleşen erişim zamanlarında tekrar eder. Sözlü kültürde anlatı performans sona erdiğinde tamamlanır. İkincil sözlü kültürde ise beğeni, kaydetme, başkalarıyla paylaşma ile farklı kullanıcılar tarafından yeniden dolaşıma ve üretime sokulabilmektedir.

Hem sözlü kültür hem de ikincil sözlü kültür ortamında anlatıcı da dinleyici kadar etkin bir roldedir (Çetin, 2016: 2). Gelenekte aynı mekânda bulunan anlatıcı ve dinleyici gülme, şaşırma, üzülme, alkış, onaylama gibi tepkiler verirken ikincil sözlü kültürde bu internet vasıtasıyla bir etkileşime dönüşmüştür. İnsanlar beğendikleri videoları beğenip yeniden paylaşarak dolaşımını ve etkisini artırmakta içerik sahibini takip ederek haberdar olabilmektedir.

Kısa ve yoğun anlatımın yer aldığı YouTube Shorts ve İnstagram Reels videolarında Âşık Veysel'in ayakkabıya para koyma hikâyesi hızlı tüketim yapısında yeniden kurgulanmıştır. Videolarda genellikle âşık Veysel fotoğrafları veya yapay zekâ ile oluşturulmuş ayakkabı içinde not, karı koca, kaçan bir gelin resimleri yer almaktadır. Arka planın görsel olduğu içeriklerde anlatıcı gözükmez ve Güzelliğin On Par Etmez türküsü ile türkünün hikâyesini birlikte anlatan ses vardır (URL-2, 4, 9).

"*Gözü toprağa gönlü insana dokunan usta…*" şeklinde vurgulayıcı ve dikkat çekici bir metinle videoya başlayan anlatıcı yine benzer şekilde "*Güzelliğin On Par Etmez*" türküsüyle hikâyeyi anlatmaktadır (URL-3).

İçerik üreticisinin sesinin olduğu videolar yanında anlatının yazılı şekilde aktarıldığı videolar da yer almaktadır. Burada arka planda resimler ve videonun açıklama kısmında yer alan hikâye ile aktarım gerçekleşmektedir (URL-5, 8).

Anlatıcı kısa videolarda kamera karşısında onu dinleyenle birlikteymiş gibi aktarır. Jest, mimik ve tonlamalarla desteklediği olayı bir insanlık dersi ve sevgi temsili olarak anlatır (URL-6).

Bir diğer video kesitinde ise kamera karşısında üretici mikrofonu takılı, arka planda Güzelliğin On Par Etmez türküsü ve bu anlatıların gerçekliğini tartışmaktadır (URL-7).

Sonuç

Sözlü kültür ürünleri günümüzde teknolojinin etkisiyle yeni etkileşim ortamlarına taşınarak varlıklarını sürdürmeye devam etmektedir. Walter J. Ong'un ortaya koyduğu ikincil sözlü kültür kavramı, geleneksel sözlü anlatım biçimlerinin elektronik ve dijital ortamlar aracılığıyla yeniden üretildiği bir kültürel yapıyı ifade etmektedir. Bu çalışma kapsamında Âşık Veysel'e atfedilen Ayakkabı Hikâyesi, ikincil sözlü kültür bağlamında performans ve anlatıcı tipolojisi açısından değerlendirilmiştir. İnceleme sonucunda hikâyenin geleneksel sözlü kültürdeki yüz yüze anlatım ortamından uzaklaşarak YouTube ve Instagram gibi dijital platformlarda yeniden dolaşıma girdiği görülmüştür.

Geleneksel ortamda performans, anlatıcı ile dinleyici arasındaki doğrudan etkileşime dayanırken dijital ortamda kamera, montaj teknikleri, altyazılar, görsel efektler ve müzik gibi unsurlar performansın önemli bileşenleri hâline gelmiştir. Böylece anlatının aktarımında teknolojik araçlar etkin bir rol üstlenmiş, performansın yapısı değişmiş ancak anlatının temel mesajı korunmuştur. Anlatıcı tipolojisi bakımından da önemli bir dönüşüm yaşandığı tespit edilmiştir. Geleneksel sözlü kültürde anlatının sahibi ve aktarıcısı olan Âşık Veysel, kültürel otoriteye sahip bir anlatıcı olarak öne çıkarken ikincil sözlü kültürde bu rol; içerik üreticileri, sosyal medya kullanıcıları, seslendirme sanatçıları ve çeşitli dijital aktarıcılar tarafından paylaşılmaktadır. Böylece anlatı tek bir anlatıcının kontrolünden çıkarak çok sayıda anlatıcı tarafından yeniden yorumlanan ve yeniden üretilen bir yapıya dönüşmektedir. Dinleyici açısından değerlendirildiğinde ise geleneksel sözlü kültürde anlatının oluşumuna doğrudan katkı sağlayan dinleyici kitlesinin, dijital ortamda yorum yapan, paylaşım gerçekleştiren ve anlatının yayılımına katkıda bulunan kullanıcı profiline dönüştüğü görülmektedir. Bu durum dinleyicinin pasif bir alıcı olmaktan çıkarak anlatının dolaşımına katkı sağlayan aktif bir katılımcı hâline geldiğini göstermektedir.

Sonuç olarak Âşık Veysel'in Ayakkabı Hikâyesi, ikincil sözlü kültür ortamlarında yeniden üretilirken performans, anlatıcı ve dinleyici unsurlarında çeşitli değişimler meydana gelmesine rağmen temel işlevini korumaktadır. Hikâye, farklı dijital platformlarda yeni anlatım biçimleri kazanarak yaşamaya devam etmekte; şükür, empati ve insanî farkındalık gibi değerleri yeni kuşaklara aktarmayı sürdürmektedir. Bu durum, halk anlatılarının değişen iletişim teknolojilerine uyum sağlayarak kültürel sürekliliğini koruduğunu ve ikincil sözlü kültür ortamlarında da işlevselliğini devam ettirdiğini göstermektedir.

Kaynakça

Akın, S. (2011). Bir Çift Ayakkabı. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür.

Altunsabak, E. (2021). İkincil sözlü kültür ortamında folklorun ideolojik işlevine bir örnek:"Eşkıya dünyaya hükümdar olmaz" tv dizisi. Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi, 4(6), 198-213.

Arseven, T. (2023). Bedri rahmi eyüboğlu'nun senaryosunda Aşık Veysel. Hikmet- akademik edebiyat dergisi, Aşık Veysel hatırasına gelenek ve edebiyat özel sayısı, 61-74. https://doi.org/10.28981/hikmet.1262181

Bâkiler, Y. B. (1989). Âşık Veysel. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Bauman, R. Performans Olarak Sözlü Sanat. (Çev. Işıl Altun). Milli Folklor, 2022, 17.135: 271-289.

Bekki, S. (2021). "Âşık Veysel'in Esma Hanım'la Evliliği ve Yaygın Bir Fakelore Örneği Olarak Ayakkabı Öyküsü". G. Babaarslan, S. Mutlu Kırlı, O. Kırlı, M. Yılmaz (Ed.), Prof. Dr. M. Fatih Köksal'a Armağan (s. 363-376). Ankara: Dün Bugün Yarın Yayınları.
Bekki, S. (2021). Âşık Veysel'in Esma Hanım'la Evliliği ve Yaygın Bir Fakelore Örneği Olarak Ayakkabı Öyküsü. Prof. Dr. M. Fatih Köksal'a Armağan. s.363-377.
Bekki, S. (2022). "Kendini Yazdıran Sanatkâr: Âşık Veysel". S. Şenel (Haz.), Âşık Veysel (s. 492-513). İstanbul: İBB Kültür Varlıkları Dairesi Başkanlığı Kütüphane ve Müzeler Müdürlüğü.
Çevirme, H., & Oymak, R. (2009). Halk Anlatılarının Metinselliği. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 2(3-4), 74-83.
Fidan, S. (2025). Geleneksel Anlatıcılıktan Dijital Anlatıcılığa Dönüşüm: YouTube'da Kafa TV ve Zafer Algöz Örneği. Akademik Dil Ve Edebiyat Dergisi. https://doi.org/10.34083/AKADED.1787662
https://www.malumatfurus.org/asik-veysel-kacan-karisinin-corabina-para/
Özdemir, N. (2011). "Âşıklık Geleneği ve Medya". Yaşayan Âşık Sanatı Sempozyum Bildirileri (s. 33-52). Ankara: Gazi Üniversitesi ve Türk Halkbilimi Araştırma ve Uygulama Merkezi (THMBER)
Özdemir, N. (2015). Medya, Kültür ve Edebiyat. Ankara, Grafiker.
Sezgin, R. (2022). "İnternet Ortamında Âşık Cemal Divanî". Culture and Civilization, 1(3), 59-77.
Sezgin, R. (2023) Âşık Veysel Şatıroğlu on the Internet. CUJOSS, 47- Âşık Veysel Özel Sayısı: 29-40
(URL-1) https://youtube.com/shorts/YgBUyKg1xug?si=V0SV68-2axWA_YNB
(URL-2): https://youtube.com/shorts/lZ1Fiihh04k?si=Xi94B6ysYakyrlqQ
(URL-3): https://youtube.com/shorts/8T0GT0j8bpU?si=wNrcjhAfa9r3dIuU
(URL-4): https://youtube.com/shorts/38rMuSM3P_8?si=Wzyvb5W0yeXsjNgx
(URL-5):https://youtube.com/shorts/zeaGkTPRyjU?si=OtKk67EUPwOFR49P
(URL-6):https://youtube.com/shorts/XIg54tvDags?si=S2pp37ST70tjpa4g
(URL-7):https://youtube.com/shorts/28IQ9sq7CWo?si=PyT-PvC3gMvET_Hf

Türkçe öğretmeni adaylarının *iletişim* kavramına yönelik metaforik algıları ve bilişsel yapılarının incelenmesi

Dilek Yıldırım Bilgen[*]

Giriş

İnsan, yaşamını diğer bireylerle etkileşim içerisinde sürdüren sosyal bir varlıktır. Bu etkileşimin temelini ise iletişim oluşturmaktadır. İletişim, bireylerin duygu, düşünce, bilgi ve deneyimlerini çeşitli yollarla paylaşmalarını sağlayan dinamik bir süreçtir (Hoben, 1954; Cüceloğlu, 1997; Dökmen, 2010; Aytekin, 2014; Işık, 2017). Bireyin kendisini ifade etmesi, çevresini anlaması, sosyal ilişkiler kurması ve toplumsal yaşam içerisinde etkin bir rol üstlenmesi etkili iletişim becerileriyle yakından ilişkilidir. Bu yönüyle iletişim, bilgi aktarma işlevinin yanında bireyin bilişsel, duyuşsal ve sosyal gelişimini besleyen temel yaşam becerilerinden biridir.

Eğitim ortamları, iletişimin yoğun biçimde yaşandığı sosyal alanlardan biridir. Öğretmen ve öğrenci arasındaki etkileşimin niteliği, öğrenme sürecinin etkililiğini doğrudan etkilemektedir. Nitekim bu konuda yapılan çalışmalar (Sadık, 2002; Hattie, 2009; Kızıldağ, 2009; Sarıer, 2016; Roorda vd., 2017; Sodje vd., 2023; Nwafor vd., 2025), öğretmen davranışlarının ve öğretmen-öğrenci etkileşiminin öğrenme sürecindeki belirleyici rolünü ortaya koymaktadır. Bu bağlamda öğretmenler hem öğretim sürecini yürüten kişiler hem de öğrencilerle kurdukları iletişim yoluyla öğrenme ortamını şekillendiren ve öğrencilerin akademik, sosyal ve duygusal gelişimlerini destekleyen bireylerdir. Bu nedenle öğretmenlerin ve öğretmen adaylarının iletişim becerileri, eğitim sürecinin temel bileşenlerinden biri olarak değerlendirilmektedir. Özellikle Türkçe öğretmenleri, öğrencilerin dinleme, konuşma, okuma ve yazma becerilerinin geliştirilmesinden sorumlu olmaları nedeniyle iletişim kavramıyla doğrudan ilişkilidir.

Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli kapsamında hazırlanan Ortaokul Türkçe Dersi Öğretim Programı'nda (MEB, 2024) da iletişim, dil becerilerinin geliştirilmesine yön veren temel unsurlardan biri olarak ele alınmaktadır. Programda öğrencilerin duygu ve düşüncelerini etkili biçimde ifade etmeleri, başkalarını doğru anlamaları ve sosyal etkileşim süreçlerine aktif katılmaları hedeflenirken; öğrenme ortamlarının öğrencilerin düşüncelerini özgürce paylaşabildikleri ve sosyal-duygusal gelişimlerinin desteklendiği bir yapıda düzenlenmesi öngörülmektedir. Benzer şekilde Millî Eğitim Bakanlığı tarafından belirlenen "Türkçe öğretmeni özel alan yeterlikleri"nde (MEB, 2008), öğretmenin öğrencilerin dil becerilerini geliştirmesi, Türkçeyi doğru ve etkili kullanmaları konusunda rehberlik etmesi ve iletişim davranışlarıyla öğrencilere model olması beklenmektedir. Bu çerçevede iletişim, Türkçe

[*] Dr. Öğr. Ü., Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Bölümü, Türkçe Eğitimi Anabilim Dalı, dilek.yildirim@beun.edu.tr , ORCİD: https://orcid.org/ 0000-0002-8108-0422

öğretmenleri için yalnızca öğretim sürecinde kullanılan bir araç değil; dil eğitiminin niteliğini belirleyen, öğrencilerin gelişimini destekleyen ve mesleki yeterliklerle doğrudan ilişkili temel bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına ilişkin algılarının, çağrışımlarının ve zihinsel yapılandırmalarının ortaya konulması önem taşımaktadır.

Alan yazın incelendiğinde öğretmen adaylarının iletişim becerileri, iletişim yeterlikleri ve iletişim algıları üzerine çeşitli araştırmaların (Çetinkaya, 2011; Ocak &Erşen, 2015; Milli &Yağcı, 2017; Baki, 2018; Dilber&Akhan, 2019; Yıldız vd.,2022; Elkatmış &Tanık, 2022; Demircioğlu, 2023; Özcan, 2023) gerçekleştirildiği görülmektedir. Ancak bu çalışmaların önemli bir bölümünde ölçek temelli veri toplama araçlarının kullanıldığı dikkat çekmektedir. Öğretmen adaylarının iletişim kavramına ilişkin metaforik algılarını, bilişsel çağrışımlarını ve görsel temsillerini birlikte inceleyen araştırmaların ise sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramını nasıl anlamlandırdıklarını farklı veri toplama araçlarıyla bütüncül biçimde ortaya koyan çalışmalara ihtiyaç duyulmaktadır.

Bu araştırmada Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforik algılarının ve bilişsel yapılarının metafor tekniği, bağımsız kelime ilişkilendirme testi ve yazma-çizme tekniği aracılığıyla incelenmesi amaçlanmıştır.

Bu temel amaç doğrultusunda aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır:

1. Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforik algıları nasıldır?
2. Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik ürettikleri metaforlar hangi kavramsal kategoriler altında toplanmaktadır?
3. Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik bağımsız kelime ilişkilendirme testi aracılığıyla ortaya çıkan bilişsel yapıları nasıldır?
4. Türkçe öğretmeni adaylarının çizme-yazma tekniği ile iletişim kavramına yönelik ortaya koydukları bilişsel ve görsel yapılar nasıldır?

Yöntem

Araştırma deseni

Bu araştırmada Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforik algılarını ve bilişsel yapılarını derinlemesine ortaya koymak amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden durum çalışması deseni kullanılmıştır. Merriam'a (2015) göre durum çalışması, belirli bir olguya ya da sınırlı bir sisteme ilişkin ayrıntılı ve derinlemesine inceleme yapmayı amaçlayan bir araştırma desenidir. Durum çalışmalarında gözlem, görüşme, doküman inceleme ve çeşitli veri toplama araçları yoluyla elde edilen veriler bütüncül bir bakış açısıyla analiz edilmektedir (Glesne, 2015). Bu nedenle araştırmada, Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına ilişkin algılarını ve zihinsel yapılarını ayrıntılı biçimde incelemeye olanak sağlaması nedeniyle durum çalışması deseni tercih edilmiştir.

Çalışma grubu

Araştırmanın çalışma grubunu, 2024-2025 eğitim-öğretim yılında Zonguldak Bülent Ecevit Üniversitesi Ereğli Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Anabilim Dalında öğrenim gören 40 Türkçe öğretmeni adayı oluşturmaktadır. Çalışma grubunun belirlenmesinde amaçlı örnekleme yöntemlerinden kolay ulaşılabilir durum örneklemesi kullanılmıştır. Katılımcıların araştırmaya gönüllü olarak katılmaları esas alınmıştır.

Veri toplama araçları

Araştırmada veriler metafor formu, bağımsız kelime ilişkilendirme testi ve yazma-çizme tekniği aracılığıyla toplanmıştır.

Metafor formu

Metaforlar, bireylerin zihinsel şemalarını ve karmaşık olgulara ilişkin öznel algılarını somutlaştırmada güçlü birer veri kaynağı olarak kabul edilmektedir (Lakoff ve Johnson, 2003). Bu nedenle metaforlar, bireylerin bir kavrama yükledikleri anlamların, örtük algılarının ve bilişsel kurgularının ortaya çıkarılmasında yaygın olarak kullanılmaktadır (Saban, 2008). Bu araştırmada katılımcıların iletişim kavramına ilişkin metaforik algılarını belirlemek amacıyla açık uçlu bir metafor formu hazırlanmıştır. Formda katılımcılardan "İletişim ..... gibidir; çünkü ....." ifadesini tamamlamaları istenmiştir. Bu uygulama aracılığıyla katılımcıların iletişim kavramına yükledikleri anlamların ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Bağımsız kelime ilişkilendirme testi

Bağımsız kelime ilişkilendirme testi, bireylerin bilişsel yapılarındaki kavramlar arası bağları ve bu kavramların oluşturduğu anlamsal ağları belirlemede kullanılan etkili bir tekniktir. Bu yöntem, katılımcıların uyarıcı bir kelimeye verdikleri ilk tepkiler aracılığıyla zihinsel şemalarını somutlaştırmaktadır (Bahar, Johnstone ve Sutcliffe, 1999). Bu araştırmada katılımcıların iletişim kavramına ilişkin bilişsel yapılarını belirlemek amacıyla bağımsız kelime ilişkilendirme testinden yararlanılmıştır. Testte "iletişim" anahtar kavramı alt alta on kez yazılmış ve katılımcılardan her bir kavramın karşısına akıllarına gelen ilk kelimeyi yazmaları istenmiştir. Bu uygulama aracılığıyla katılımcıların iletişim kavramına ilişkin zihinsel çağrışımlarının ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Yazma-çizme tekniği

Yazma-çizme tekniği, katılımcıların karmaşık kavramlara ilişkin algılarını hem görsel hem de sözel yollarla ifade etmelerine olanak tanıyan çok boyutlu bir yaklaşımdır (Pridmore ve Bendelow, 1995). Bu yöntem, özellikle sözel ifadelerin tek başına yetersiz kaldığı durumlarda zihinsel imgelerin ve örtük düşüncelerin somutlaştırılmasında etkili bir veri toplama aracı olarak kullanılmaktadır (Backett-Milburn ve McKie, 1999). Bu araştırmada katılımcıların iletişim kavramına ilişkin bilişsel ve görsel temsillerini belirlemek amacıyla yazma-çizme tekniğinden yararlanılmıştır. Bu kapsamda katılımcılardan iletişim kavramını temsil eden bir çizim yapmaları ve çizimlerini kısa açıklamalarla desteklemeleri istenmiştir. Bu uygulama aracılığıyla katılımcıların iletişim kavramına yönelik düşüncelerinin görsel ve sözel boyutlarıyla ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Veri toplama süreci

Araştırma verileri 2024-2025 eğitim-öğretim yılı bahar döneminde toplanmıştır. Veri toplama sürecinden önce veri toplama araçları hazırlanmış ve kapsam geçerliğini sağlamak amacıyla Türkçe eğitimi alanında uzman üç öğretim üyesinin görüşüne sunulmuştur. Uzman görüşleri doğrultusunda gerekli düzenlemeler yapılarak uygulamaya son şekli verilmiştir.

Uygulama sınıf ortamında gerçekleştirilmiş ve katılımcılara araştırmanın amacı hakkında bilgi verilmiştir. Katılımın gönüllülük esasına dayandığı belirtilmiş, katılımcıların kimlik bilgilerinin gizli tutulacağı ifade edilmiştir. Veri toplama süreci yaklaşık 45 dakika sürmüştür. Katılımcılar öncelikle metafor formunu doldurmuş, ardından bağımsız kelime ilişkilendirme testini tamamlamış ve son olarak iletişim kavramına ilişkin çizimlerini oluşturmuşlardır.

Verilerin analizi

Araştırmada elde edilen verilerin analizinde içerik analizi yöntemi kullanılmıştır. İçerik analizi, benzer özellik gösteren verilerin belirli kavramlar ve kategoriler altında bir araya getirilerek anlamlandırılmasını amaçlayan bir analiz yöntemidir (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu yöntemde temel amaç, veriler içerisinde yer alan ortak örüntüleri belirlemek ve bu örüntülerden hareketle kavramsal yorumlara ulaşmaktır.

Metafor formundan elde edilen verilerin analizinde öncelikle katılımcıların oluşturdukları metaforlar incelenmiş, eksik ya da gerekçesi bulunmayan ifadeler değerlendirme dışı bırakılmıştır. Daha sonra geçerli metaforlar listelenmiş, benzer özellik gösteren metaforlar ortak anlam özellikleri doğrultusunda kategoriler altında toplanmış ve her metaforun frekans değeri belirlenmiştir. Bulgular bölümünde metaforlara ilişkin örnek katılımcı ifadeleri katılımcı kodları belirtilerek (K1, K2, K3 vb.) doğrudan alıntılar şeklinde sunulmuştur.

Bağımsız kelime ilişkilendirme testinden elde edilen verilerin analizinde katılımcılar tarafından üretilen kelimeler öncelikle listelenmiş daha sonra kelimelerin frekansları hesaplanmış ve ortak özelliklerine göre kategoriler oluşturulmuştur. Elde edilen kategoriler doğrultusunda katılımcıların iletişim kavramına ilişkin bilişsel yapıları yorumlanmıştır.

Yazma-çizme tekniğinden elde edilen veriler ise çizimlerde yer alan görsel unsurlar ve katılımcıların çizimlerine ilişkin yazılı açıklamaları birlikte değerlendirilerek analiz edilmiştir. Bu süreçte öncelikle çizimlerde tekrar eden görsel unsurlar belirlenmiş ve kodlanmıştır. Ardından benzer özellik gösteren kodlar tematik kategoriler altında bir araya getirilmiştir. Kategorilerin oluşturulması ve yorumlanmasında katılımcıların çizimlerine ilişkin açıklamalarından da yararlanılmıştır. Bulgular bölümünde dikkat çekici çizim örneklerine ve katılımcı açıklamalarına yer verilmiştir.

Analiz sürecinde her katılımcıya K1, K2, K3 ... şeklinde kodlar verilmiş ve katılımcı ifadeleri bu kodlar kullanılarak raporlaştırılmıştır.

Geçerlik ve güvenirlik

Nitel araştırmalarda geçerlik ve güvenirliğin sağlanması, araştırma sürecinin ayrıntılı biçimde açıklanmasına ve elde edilen bulguların verilerle desteklenmesine bağlıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2021). Bu araştırmada geçerliğin sağlanabilmesi amacıyla veri toplama, analiz ve

yorumlama süreçleri ayrıntılı olarak açıklanmıştır. İçerik analizi sonucunda oluşturulan kategori ve temalara ilişkin katılımcı ifadelerine doğrudan yer verilmiş, metafor örnekleri, kelime ilişkilendirme bulguları ve çizimlerden elde edilen veriler ayrıntılı biçimde raporlaştırılmıştır.

Araştırmanın güvenirliğini artırmak amacıyla veri üçgenlemesi (data triangulation) yönteminden yararlanılmıştır. Veri üçgenlemesi, aynı olgunun farklı veri toplama araçları aracılığıyla incelenmesine ve elde edilen bulguların karşılaştırılarak doğrulanmasına olanak sağlamaktadır (Patton, 1990). Bu doğrultuda Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına ilişkin algılarını ortaya koymak amacıyla metafor formu, bağımsız kelime ilişkilendirme testi ve yazma-çizme tekniği birlikte kullanılmıştır. Ayrıca veri toplama araçları uygulama öncesinde uzman görüşüne sunulmuş, analiz sürecinde oluşturulan kod ve kategoriler uzman görüşleri doğrultusunda gözden geçirilmiştir.

Bulgular

Bu bölümde araştırmanın alt problemleri doğrultusunda elde edilen bulgulara yer verilmiştir.

Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforik algıları

Tablo 1. Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforları

Sıra	Metafor	f	Sıra	Metafor	f	Sıra	Metafor	f
1	Köprü	5	11	Temel taşı	1	21	Kıyafet	1
2	Nefes almak	2	12	Akarsu	1	22	Hareket etmek	1
3	Yapı taşı	2	13	Anahtar	1	23	Teknolojik alet	1
4	Oksijen	2	14	Beslenmek	1	24	Papağan	1
5	Su içmek	2	15	Beslenme	1	25	Ev	1
6	Su	2	16	Yemek yemek	1	26	Yemek yapmak	1
7	Meyve veren ağaç	1	17	Ağaç kökleri	1	27	Yemek	1
8	Ayna	1	18	Yoga	1	28	Saat	1
9	Deniz	1	19	Gökyüzü	1	29	Sessiz dil	1
10	Baharda açan çiçek	1	20	Güneş	1	30	Düğüm çözmek	1
						31	Öğretmenliğin kalbi	1
Toplam								40

Tablo 1 incelendiğinde katılımcıların iletişim kavramına yönelik toplam 40 metafor kullanımı gerçekleştirdikleri ve 31 farklı metafor ürettikleri görülmektedir.

Araştırma bulgularına göre en fazla tekrar edilen metaforun "köprü" (f=5) olduğu belirlenmiştir. Katılımcılar "köprü" metaforu ile iletişimi; insanlar arasında bağ kuran, bireyleri birbirine yaklaştıran ve karşılıklı anlaşmayı sağlayan bir unsur olarak değerlendirmişlerdir. Bu durum, öğretmen adaylarının iletişimi büyük ölçüde kişiler arası ilişki ve etkileşim bağlamında algıladıklarını göstermektedir.

"Köprü" metaforunu "nefes almak" (f=2), "yapı taşı" (f=2), "oksijen" (f=2), "su içmek" (f=2) ve "su" (f=2) metaforları takip etmektedir. Bu metaforlar, iletişimin katılımcılar tarafından yaşam için vazgeçilmez ve temel bir ihtiyaç olarak görüldüğünü ortaya koymaktadır. Özellikle "nefes almak", "oksijen", "su", "su içmek", "yemek", "beslenme", "güneş" ve "ev"

metaforları iletişimin yaşamın sürdürülebilmesi açısından zorunlu bir unsur olarak algılandığını göstermektedir.

Katılımcılar tarafından ayrıca ayna, anahtar, akarsu, sessiz dil, teknolojik alet, ev, yemek yapmak, yoga, kıyafet ve öğretmenliğin kalbi gibi metaforlar üretilmiştir. Bu metaforlar iletişimin duygusal, bilişsel, sosyal ve eğitsel boyutlarına ilişkin farklı algıların bulunduğunu göstermektedir.

Genel olarak değerlendirildiğinde Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramını ağırlıklı olarak insanlar arasında bağ kuran, yaşam için gerekli olan, bireyler arasında anlaşmayı sağlayan bir unsur olarak algıladıkları görülmektedir. Bunun yanında iletişimin duygusal, sosyal, eğitsel ve bireysel yönlerine ilişkin farklı metaforik algıların da bulunduğu belirlenmiştir.

Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforlarının kategorilere göre dağılımı

Tablo 2. Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforlarının kategorileri

Kategoriler	**Metaforlar ve Frekansları (f)**	**(f)**
1. Yaşamsal ve Temel Bir Gereklilik Olarak İletişim	Nefes almak (2), Oksijen (2), Su içmek (2), Su [yaşamsal ihtiyaç] (1), Beslenme (1), Yemek yemek (1), Yemek (1), Güneş (1), Ev (1), Yapı taşı (2)	14
2. Bağ Kurma ve İlişkileri Sürdürme Süreci Olarak İletişim	Köprü (5), Meyve veren ağaç (1), Anahtar (1), Akarsu (1), Papağan (1), Temel taşı (1), Ağaç kökleri (1)	11
3. Kendini İfade Etme ve Karşılıklı Anlayış Aracı Olarak İletişim	Kıyafet (1), Su [şeffaflık] (1), Sessiz dil (1), Gökyüzü (1), Düğüm çözmek (1)	5
4. Düzen, Uyum ve İşleyiş Süreci Olarak İletişim	Yoga (1), Yemek yapmak (1), Saat (1), Hareket etmek (1), Teknolojik alet (1)	5
5. Duyuşsal ve Gelişimsel Bir Süreç Olarak İletişim	Ayna (1), Deniz (1), Baharda açan çiçek (1), Beslenmek (1), Öğretmenliğin kalbi (1)	5
Toplam		40

Tablo 2 incelendiğinde Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik ürettikleri metaforların beş farklı kavramsal kategori altında toplandığı görülmektedir. En yüksek frekansa sahip kategori "Yaşamsal ve Temel Bir Gereklilik Olarak İletişim" (f=14) kategorisidir. Bu kategoride yer alan metaforlar, öğretmen adaylarının iletişimi yaşamın sürdürülebilmesi için vazgeçilmez bir unsur olarak algıladıklarını göstermektedir. Örneğin Katılımcı 21, iletişimi "nefes almak" metaforuyla açıklayarak "*Çünkü insan nasıl nefes almadan yaşayamazsa iletişim kurmadan da yaşayamaz.*" ifadesini kullanmıştır. Benzer şekilde Katılımcı 39 iletişimi "su içmek" metaforu ile ilişkilendirerek "*Çünkü nasıl su olmadan yaşam pek mümkün değilse iletişim olmadan da yaşam benim için mümkün değildir.*" şeklinde görüş belirtmiştir. Ayrıca Katılımcı 29 iletişimi "oksijen" metaforu ile açıklayarak iletişimin "*yaşam için vazgeçilmez*" olduğunu ifade etmiştir.

Araştırmada ikinci en yüksek frekansa sahip kategori "Bağ Kurma ve İlişkileri Sürdürme Süreci Olarak İletişim" (f=11) kategorisidir. Bu kategoride öğretmen adayları iletişimi bireyler arasında bağ kuran, ilişkileri sürdüren ve karşılıklı etkileşim sağlayan bir süreç olarak değerlendirmişlerdir. En sık kullanılan metafor olan "köprü" metaforuna ilişkin Katılımcı 4 "*Çünkü iletişim olmadan kimseyle bağ kuramayız*." açıklamasını yapmıştır. Katılımcı 11 ise iletişimi "akarsu" metaforuyla açıklayarak *"Anlatabildiğimiz, anlaşılabildiğimiz ve karşımızdakini anlayabildiğimiz anlarda bu su kesintisizce akar, etkili iletişim olmadığında ise sular çekilir."* ifadesini kullanmıştır. Ayrıca Katılımcı 12 iletişimi "anahtar" metaforuyla ilişkilendirerek *"İnsan ilişkilerinin en belirleyici unsurudur, insanlar arasındaki kapıları açar."* açıklamasını yapmıştır.

"Kendini İfade Etme ve Karşılıklı Anlayış Aracı Olarak İletişim" kategorisi (f=5), iletişimin bireyin kendisini ifade etmesini ve karşılıklı anlayış geliştirmesini sağlayan yönünü ortaya koymaktadır. Bu kategoride yer alan metaforlardan biri olan "sessiz dil" metaforuna ilişkin Katılımcı 36 "*Çünkü iletişim sadece sözlerle gerçekleşmez. Bazen insanlar konuşmadan da bakışları, mimikleri ve sessizlikleriyle birçok duygu ve düşünceyi ifade edebilir."* açıklamasını yapmıştır. Katılımcı 30 ise iletişimi "su" metaforuyla açıklayarak "*İnsanlar iletişim kurduklarında duygu ve düşüncelerini daha açık biçimde ifade ederler."* ifadesini kullanmıştır. Ayrıca Katılımcı 22 "kıyafet" metaforu aracılığıyla iletişimin bireyin kendisini yansıtma biçimi olduğunu belirtmiştir.

"Düzen, Uyum ve İşleyiş Süreci Olarak İletişim" kategorisinde yer alan metaforlar (f=5), iletişimin belirli bir düzen, denge ve uyum içerisinde gerçekleşmesi gerektiğine işaret etmektedir. Katılımcı 34 iletişimi "saat" metaforu ile açıklayarak "*İletişim de insanların birbirini anlayabilmesi için belirli bir düzen ve uyum içinde gerçekleşmelidir."* ifadesini kullanmıştır. Katılımcı 32 ise "yemek yapmak" metaforu ile iletişimdeki uyumu "*uygun malzemelerin bir araya gelmesiyle ortaya bir uyum çıkması"* şeklinde açıklamıştır. Katılımcı 18 de "yoga" metaforu ile iletişimin "*derin ve sakin düşünerek karşılıklı bir akış*" olduğunu belirtmiştir.

Son kategori olan "Duyuşsal ve Gelişimsel Bir Süreç Olarak İletişim" (f=5), iletişimin bireyin duygusal gelişimine ve içsel dünyasına katkı sağlayan yönünü yansıtmaktadır. Katılımcı 8 iletişimi "baharda açan çiçek" metaforu ile açıklayarak bireyin zamanla gelişen iletişim becerilerine vurgu yapmıştır. Katılımcı 38 iletişimi "öğretmenliğin kalbi" olarak tanımlayarak öğretim sürecindeki etkisine dikkat çekmiştir. Katılımcı 7'nin "deniz" metaforu ise iletişimin duygusal derinlik taşıyan yönünü ortaya koymaktadır.

Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik kelime ilişkilendirme testi bulguları

Tablo 3. Kelime ilişkilendirme testinden elde edilen kelimeler ve frekansları

Sıra	Kavram	f	Sıra	Kavram	f	Sıra	Kavram	f
1	dil	11	76	terapi	2	151	ifade etmek	1
2	saygı	10	77	vazgeçilmez	2	152	ikna etmek	1
3	telefon	9	78	zaman	2	153	ilişki kurma	1
4	anlaşma	8	79	ağ	1	154	Instagram	1
5	ilişki	8	80	ağlamak	1	155	iyileşmek	1
6	ihtiyaç	7	81	akıl	1	156	kalem	1
7	duygu	6	82	akış	1	157	kalıcı	1

8	konuşma	6	83	aktif	1	158	kalp	1
9	sevgi	6	84	Allah	1	159	kanıtlamak	1
10	bağ	5	85	amaç	1	160	kararlılık	1
11	beden dili	5	86	anksiyete	1	161	kavga	1
12	empati	5	87	anlam	1	162	kavrama	1
13	güven	5	88	anlaşabilmek	1	163	kavuşmak	1
14	hayat	5	89	anlaşılır	1	164	kaygı	1
15	insan	5	90	anlaşılma	1	165	kaynak	1
16	anlama	4	91	anlatım	1	166	keyif	1
17	çeşitlilik	4	92	anlatma	1	167	kulak	1
18	etkileşim	4	93	aramak	1	168	kültür	1
19	karşılıklı	4	94	arkadaş	1	169	mantıksal	1
20	konuşmak	4	95	aşamalı	1	170	mesafe	1
21	tartışma	4	96	bağ kurma	1	171	meyve	1
22	araç	3	97	bağımlı	1	172	münazara	1
23	arkadaşlık	3	98	bakışmak	1	173	müzik	1
24	düşünce	3	99	bebek	1	174	numara	1
25	gelişim	3	100	beceri	1	175	okuryazarlık	1
26	göz	3	101	benlik	1	176	ortak	1
27	haberleşmek	3	102	benzerlik	1	177	öğrenme	1
28	hoşgörü	3	103	bilgi	1	178	öğretme	1
29	jest	3	104	biricik	1	179	özel	1
30	kolaylık	3	105	bozukluk	1	180	özgün	1
31	mesaj	3	106	bütün	1	181	problem	1
32	mimik	3	107	canlı	1	182	rahatlık	1
33	samimiyet	3	108	ciddiyet	1	183	renk	1
34	sosyal medya	3	109	çaba	1	184	ruh	1
35	teknoloji	3	110	çağırışım	1	185	ruh sağlığı	1
36	yaşam	3	111	çalışmak	1	186	sabır	1
37	açık	2	112	çevre	1	187	sahte hesap	1
38	ağaç	2	113	çok boyutlu	1	188	seviye	1
39	aile	2	114	çözüm	1	189	sıcaklık	1
40	aktarmak	2	115	çözüm bulma	1	190	sistem	1
41	anlamlandırma	2	116	değer	1	191	soluklanma	1
42	anlaşılmak	2	117	değerli	1	192	sorun	1
43	anlatmak	2	118	değişim	1	193	söylemek	1
44	anlayış	2	119	deniz	1	194	söz	1
45	bağlanma	2	120	derinlik	1	195	sözcük	1
46	bağlantı	2	121	doğmak	1	196	sözlü-sözsüz	1
47	ders	2	122	doğruluk	1	197	sözsüz	1
48	diksiyon	2	123	doğuş	1	198	susmak	1
49	dinlemek	2	124	dudak okuma	1	199	şeffaflık	1
50	diyalog	2	125	duymak	1	200	şimşek	1
51	döngü	2	126	dünya	1	201	tanıma	1
52	dürüstlük	2	127	eğitim	1	202	tanışma	1
53	düşünme	2	128	el	1	203	tecrübe	1

54	etkili	2	129	engelleri aşmak	1	204	teknik	1
55	haberleşme	2	130	engelsiz	1	205	telepati	1
56	ifade biçimi	2	131	etki	1	206	temel	1
57	jest-mimik	2	132	etkilemek	1	207	tercih	1
58	kelime	2	133	ev	1	208	toplum	1
59	kitap	2	134	festival	1	209	ulaşılmak	1
60	mutluluk	2	135	fikir alış verişi	1	210	ulaşmak	1
61	ortak dil	2	136	gazete	1	211	var olmak	1
62	özgürlük	2	137	görmek	1	212	WhatsApp	1
63	özgüven	2	138	göstermek	1	213	yağmur	1
64	rahatlama	2	139	göz teması	1	214	yalnızlık	1
65	sağlık	2	140	grup	1	215	yanlı-yansız	1
66	sanat	2	141	grup çalışması	1	216	yapı taşı	1
67	selamlaşmak	2	142	gülmek	1	217	yardımlaşma	1
68	ses	2	143	gündelik	1	218	yazı yazmak	1
69	sınır	2	144	güneş	1	219	yetenek	1
70	sohbet	2	145	gürültü kirliliği	1	220	yol	1
71	sosyalleşme	2	146	hareket	1	221	zihin	1
72	sosyallik	2	147	hayal gücü	1	222	zor	1
73	sözlü	2	148	hissetmek	1	223	zorbalık	1
74	temas	2	149	hüzün	1	224	zorunlu	1
75	tepki	2	150	ifade	1		Toplam	400

Tablo 3'te Türkçe öğretmeni adaylarının "iletişim" kavramına yönelik Kelime İlişkilendirme Testi kapsamında ürettikleri kavramlar ve bu kavramların frekans değerleri yer almaktadır. Katılımcılar tarafından toplam 400 kelime üretilmiş olup bu kelimeler 224 farklı kavramdan oluşmaktadır.

Tablo 3'e göre en yüksek frekansa sahip kavramın "dil" (f=11) olduğu görülmektedir. Bu kavramı sırasıyla "saygı" (f=10), "telefon" (f=9), "anlaşma" (f=8), "ilişki" (f=8), "ihtiyaç" (f=7), "duygu" (f=6), "konuşma" (f=6) ve "sevgi" (f=6) kavramları takip etmektedir. Ayrıca "bağ" (f=5), "beden dili" (f=5), "empati" (f=5), "güven" (f=5), "hayat" (f=5), "anlama" (f=4), "etkileşim" (f=4), "karşılıklı" (f=4), "konuşmak" (f=4) ve "tartışma" (f=4) kavramlarının da katılımcılar tarafından sıklıkla tekrar edildiği belirlenmiştir.

Bunun yanında "arkadaşlık", "düşünce", "gelişim", "haberleşmek", "hoşgörü", "mesaj", "samimiyet", "sosyal medya", "teknoloji" ve "yaşam" kavramlarının üçer kez tekrarlandığı görülmektedir. Tabloda ayrıca frekans değeri iki olan çok sayıda kavramın yer aldığı; "aile", "anlatmak", "anlayış", "bağlantı", "diksiyon", "dinlemek", "diyalog", "dürüstlük", "haberleşme", "ortak dil", "sohbet", "sosyalleşme", "terapi", "vazgeçilmez" ve "zaman" gibi kavramların bu grupta bulunduğu belirlenmiştir.

Tablo incelendiğinde frekans değeri bir olan çok sayıda kavramın da yer aldığı görülmektedir. Bu kavramlar arasında "eğitim", "göz teması", "ifade etmek", "ilişki kurma", "kültür", "öğrenme", "ruh sağlığı", "sözsüz", "yardımlaşma", "yazı yazmak", "yol", "zihin", "zorbalık" ve "zorunlu" gibi ifadeler bulunmaktadır.

Kelime ilişkilendirme testinden elde edilen kavramların kategorilere göre dağılımı

Araştırmada Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik Kelime İlişkilendirme Testi aracılığıyla ürettikleri kavramlar benzer özellikleri bakımından sekiz kategori altında toplanmıştır. Bu kategoriler; "İletişimin Unsurları ve Türleri", "İletişimin Duyuşsal Boyutu", "İletişimin Sosyal Boyutu", "İletişimin İşlevsel Boyutu", "İletişimin Bilişsel Boyutu", "İletişim Araçları ve Kanalları", "İletişimin Eğitsel ve Kültürel Boyutu" ve "İletişim Engelleri ve Olumsuzluklar" şeklinde belirlenmiştir. Kategorilere ait frekans değerleri Tablo 4'te sunulmuştur.

Tablo 4. Kelime ilişkilendirme testinden elde edilen kavramların kategorilere göre dağılımı

KATEGORİLER VE KODLAR	f
1. İletişimin Unsurları ve Türleri	79
Dil (11), konuşma (6), beden dili (5), konuşmak (4), göz (3), jest (3), mimik (3), açık (2), aktarmak (2), anlatmak (2), diksiyon (2), dinlemek (2), ifade biçimi (2), jest-mimik (2), kelime (2), ortak dil (2), ses (2), sözlü (2), tepki (2), anlatım (1), anlatma (1), dudak okuma (1), duymak (1), el (1), görmek (1), göstermek (1), göz teması (1), gülmek (1), ifade (1), ifade etmek (1), kulak (1), söylemek (1), söz (1), sözcük (1), sözlü-sözsüz (1), sözsüz (1), susmak (1), telepati (1), yazı yazmak (1)	
2. İletişimin Duyuşsal Boyutu	78
Saygı (10), duygu (6), sevgi (6), empati (5), güven (5), hoşgörü (3), samimiyet (3), dürüstlük (2), mutluluk (2), özgürlük (2), özgüven (2), rahatlama (2), terapi (2), ağlamak (1), Allah (1), anksiyete (1), benlik (1), biricik (1), ciddiyet (1), değer (1), değerli (1), derinlik (1), deniz (1), güneş (1), hissetmek (1), hüzün (1), iyileşmek (1), kalp (1), kararlılık (1), kaygı (1), keyif (1), özel (1), rahatlık (1), ruh (1), ruh sağlığı (1), sabır (1), sıcaklık (1), soluklanma (1), şeffaflık (1), yağmur (1), yalnızlık (1)	
3. İletişimin Sosyal Boyutu	68
İlişki (8), bağ (5), insan (5), etkileşim (4), karşılıklı (4), arkadaşlık (3), aile (2), anlaşılmak (2), bağlanma (2), bağlantı (2), diyalog (2), selamlaşmak (2), sohbet (2), sosyalleşme (2), sosyallik (2), temas (2), arkadaş (1), bağ kurma (1), anlaşabilmek (1), anlaşılma (1), bakışmak (1), bebek (1), benzerlik (1), çevre (1), festival (1), grup (1), grup çalışması (1), ev (1), ilişki kurma (1), kavuşmak (1), mesafe (1), ortak (1), tanışma (1), toplum (1), yardımlaşma (1)	
4. İletişimin İşlevsel Boyutu	66
İhtiyaç (7), hayat (5), çeşitlilik (4), kolaylık (3), yaşam (3), ağaç (2), döngü (2), etkili (2), sağlık (2), vazgeçilmez (2), zaman (2), akış (1), aktif (1), amaç (1), aşamalı (1), bütün (1), canlı (1), çaba (1), çok boyutlu (1), çözüm (1), çözüm bulma (1), değişim (1), doğmak (1), doğuş (1), engelleri aşmak (1), engelsiz (1), doğruluk (1), etki (1), etkilemek (1), gündelik (1), hareket (1), meyve (1), renk (1), sistem (1), şimşek (1), temel (1), ulaşılmak (1), ulaşmak (1), teknik (1), var olmak (1), yapı taşı (1), yol (1), zorunlu (1)	
5. İletişimin Bilişsel Boyutu	36
Anlaşma (8), anlama (4), düşünce (3), anlamlandırma (2), anlayış (2), düşünme (2), akıl (1), anlam (1), anlaşılır (1), bilgi (1), çağrışım (1), fikir alışverişi (1), hayal gücü (1), ikna etmek (1), kanıtlamak (1), kavrama (1), mantıksal (1), tanıma (1), tercih (1), yanlı-yansız (1), zihin (1)	
6. İletişim Araçları ve Kanalları	35
Telefon (9), araç (3), haberleşmek (3), mesaj (3), sosyal medya (3), teknoloji (3), haberleşme (2), ağ (1), aramak (1), gazete (1), Instagram (1), kalem (1), kaynak (1), numara (1), sahte hesap (1), WhatsApp (1)	

7.	**İletişimin Eğitsel ve Kültürel Boyutu**	24
Gelişim (3), ders (2), kitap (2), sanat (2), beceri (1), çalışmak (1), dünya (1), eğitim (1), kalıcı (1), kültür (1), münazara (1), müzik (1), okuryazarlık (1), öğrenme (1), öğretme (1), özgün (1), seviye (1), tecrübe (1), yetenek (1)		
8.	**İletişim Engelleri ve Olumsuzluklar**	14
Tartışma (4), sınır (2), bağımlı (1), bozukluk (1), gürültü kirliliği (1), kavga (1), problem (1), sorun (1), zor (1), zorbalık (1)		
TOPLAM		400

Tablo 4 incelendiğinde Kelime İlişkilendirme Testi sonucunda elde edilen kavramların sekiz kategori altında toplandığı görülmektedir. Kategoriler arasında en yüksek frekansa sahip olan kategori İletişimin Unsurları ve Türleri kategorisidir (f=79). Bu kategori içerisinde en sık tekrar edilen kavramların dil (f=11), konuşma (f=6), beden dili (f=5) ve konuşmak (f=4) olduğu belirlenmiştir. Bunun yanı sıra jest, mimik, ses, sözlü iletişim, ifade, göz teması ve yazı yazmak gibi kavramların da bu kategori kapsamında yer aldığı tespit edilmiştir.

Frekans bakımından ikinci sırada yer alan İletişimin Duyuşsal Boyutu kategorisinin toplam frekansı 78'dir. Bu kategoride en yüksek frekansa sahip kavramlar saygı (f=10), duygu (f=6), sevgi (f=6), empati (f=5) ve güven (f=5) olarak belirlenmiştir. Ayrıca samimiyet, dürüstlük, özgüven, mutluluk, kaygı, ruh sağlığı ve yalnızlık gibi kavramların da bu kategori altında toplandığı görülmektedir.

İletişimin Sosyal Boyutu kategorisi toplam 68 frekans değeriyle üçüncü sırada yer almaktadır. Bu kategori altında en sık tekrar edilen kavramların ilişki (f=8), bağ (f=5), insan (f=5), etkileşim (f=4) ve karşılıklı (f=4) olduğu belirlenmiştir. Bunun yanında arkadaşlık, aile, sohbet, sosyalleşme, grup çalışması, toplum ve yardımlaşma gibi sosyal ilişkilere yönelik kavramların da bu kategoride yer aldığı görülmektedir.

Toplam frekansı 66 olan İletişimin İşlevsel Boyutu kategorisinde en fazla tekrar edilen kavramlar ihtiyaç (f=7), hayat (f=5), çeşitlilik (f=4), kolaylık (f=3) ve yaşam (f=3) olmuştur. Bunun yanı sıra çözüm, değişim, etkilemek, sistem, ulaşmak ve yapı taşı gibi kavramların da bu kategori altında yer aldığı belirlenmiştir.

İletişimin Bilişsel Boyutu kategorisinin toplam frekansı 36'dır. Bu kategori kapsamında en yüksek frekansa sahip kavramların anlaşma (f=8), anlama (f=4), düşünce (f=3), anlamlandırma (f=2) ve anlayış (f=2) olduğu görülmektedir. Ayrıca akıl, bilgi, fikir alışverişi, ikna etmek, kavrama ve zihin gibi bilişsel süreçlerle ilişkili kavramların da bu kategori içerisinde bulunduğu tespit edilmiştir.

Toplam frekansı 35 olan İletişim Araçları ve Kanalları kategorisinde telefon (f=9) en sık tekrar edilen kavram olarak öne çıkmaktadır. Bu kavramı araç, haberleşmek, mesaj, sosyal medya ve teknoloji kavramları takip etmektedir (f=3). Kategori içerisinde ayrıca Instagram, WhatsApp, gazete ve ağ gibi iletişim araçları ve kanallarını ifade eden kavramlar da yer almaktadır.

İletişimin Eğitsel ve Kültürel Boyutu kategorisinin toplam frekansı 24 olarak belirlenmiştir. Bu kategoride gelişim (f=3), ders (f=2), kitap (f=2) ve sanat (f=2) kavramlarının daha sık tekrar edildiği görülmektedir. Bunun yanında eğitim, kültür, öğrenme, öğretme, okuryazarlık, müzik, tecrübe ve yetenek gibi kavramlar da bu kategori altında toplanmıştır.

En düşük frekansa sahip kategori ise İletişim Engelleri ve Olumsuzluklar kategorisidir (f=14). Bu kategori kapsamında en sık tekrar edilen kavramların tartışma (f=4) ve sınır (f=2) olduğu belirlenmiştir. Ayrıca bozukluk, problem, sorun, zor, zorbalık ve gürültü kirliliği gibi iletişim sürecinde olumsuzluk ifade eden kavramların da bu kategori içerisinde yer aldığı görülmektedir.

Yazma-çizme tekniğinden elde edilen bulgular

Tablo 5. Yazma-çizme tekniğine ilişkin kategoriler ve kodlar

KATEGORİLER VE KODLAR	f
1. İletişim Süreci ve Unsurları	21
Yüz yüze konuşma (11), dinlemek (2), anlamak (2), etkileşim (1), hitabet (1), hayvanlar arası iletişim (1), iletişim çarkı (1), iletişim okları (1), yaşamın merkezi (1)	
Çizim Örnekleri:	
(K 27) (K10)	
2. Dijital İletişim Araçları	12
Telefon (7), mesajlaşma (3), Instagram (1), WhatsApp (1)	
Çizim Örnekleri:	
(K4) (K14)	
3. Sosyal ve Duygusal İletişim	11
Arkadaşlık (3), sevgi (2), selamlaşma (2), sarılma (1), tokalaşma (1), aile (1), özür (1)	
Çizim Örnekleri:	

	(K19) (K12)	
4. Geleneksel İletişim Yöntemleri Mektup (3), duman (1), kuş (1), teneke telefon (1) Çizim Örnekleri:		6
	(K3) (K31)	
5. İletişim Sorunları Yanlış anlaşılma (3), yol ayrımı (1) Çizim Örnekleri:		4

	(K7)	(K11)
Toplam		54

Çizme-yazma tekniği kapsamında elde edilen görseller analiz edilerek çizimlerde yer alan unsurlar kodlanmış ve benzer özellik gösteren kodlar belirli kategoriler altında toplanmıştır. Analiz sonucunda İletişim Süreci ve Unsurları, Dijital İletişim Araçları, Sosyal ve Duygusal İletişim, Geleneksel İletişim Yöntemleri ve İletişim Sorunları olmak üzere beş kategori oluşturulmuştur. Kategorilere ilişkin frekans değerleri Tablo 5'te sunulmuştur.

Tablo 5 incelendiğinde en yüksek frekansa sahip kategorinin İletişim Süreci ve Unsurları olduğu görülmektedir (f=21). Bu kategori kapsamında en sık tekrar edilen kodun yüz yüze konuşma (f=11) olduğu belirlenmiştir. Bunun yanı sıra dinlemek (f=2), anlamak (f=2), etkileşim (f=1), hitabet (f=1), hayvanlar arası iletişim (f=1), iletişim çarkı (f=1), iletişim okları (f=1) ve yaşamın merkezi (f=1) kodlarının da bu kategori altında yer aldığı tespit edilmiştir.

Toplam frekansı 12 olan Dijital İletişim Araçları kategorisinde en sık tekrar edilen kodun telefon (f=7) olduğu görülmektedir. Bu kodu mesajlaşma (f=3), Instagram (f=1) ve WhatsApp (f=1) kodları izlemektedir.

Sosyal ve Duygusal İletişim kategorisinin toplam frekansı 11 olarak belirlenmiştir. Bu kategori altında arkadaşlık (f=3), sevgi (f=2), selamlaşma (f=2), sarılma (f=1), tokalaşma (f=1), aile (f=1) ve özür (f=1) kodlarının yer aldığı görülmektedir.

Toplam frekansı 6 olan Geleneksel İletişim Yöntemleri kategorisinde mektup (f=3) kodunun diğer kodlara göre daha sık tekrar edildiği belirlenmiştir. Bu kategori kapsamında ayrıca duman (f=1), kuş (f=1) ve teneke telefon (f=1) kodları bulunmaktadır.

En düşük frekansa sahip kategori ise İletişim Sorunları kategorisidir (f=4). Bu kategori altında yanlış anlaşılma (f=3) ve yol ayrımı (f=1) kodlarının yer aldığı görülmektedir.

Çizimlerde birden fazla görsel unsurun bulunması nedeniyle bazı katılımcı çizimleri birden fazla kod altında değerlendirilmiştir. Bu nedenle toplam frekans değeri katılımcı sayısından daha yüksek gerçekleşmiştir.

Tartışma

Araştırmada Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramını büyük ölçüde olumlu ve işlevsel boyutlarıyla algıladıkları belirlenmiştir. Bu sonuç alan yazındaki çeşitli araştırmalarla

benzerlik göstermektedir. Çetinkaya (2011), Ocak ve Erşen (2015), Milli ve Yağcı (2017) ile Dilber ve Akhan (2019) tarafından gerçekleştirilen çalışmalarda öğretmen adaylarının iletişim becerilerine yönelik algılarının yüksek düzeyde olduğu belirlenmiştir. Benzer şekilde bu araştırmada da katılımcıların iletişim kavramını yüz yüze konuşma, etkileşim, arkadaşlık, dinlemek ve anlamak gibi olumlu iletişim unsurlarıyla ilişkilendirdikleri görülmektedir. Bu durum Türkçe öğretmeni adaylarının iletişime yönelik olumlu bir bakış açısına sahip olduklarını göstermektedir.

Araştırmanın metafor bulguları alan yazındaki metafor çalışmalarının sonuçlarıyla da örtüşmektedir. Elkatmış ve Tanık'ın (2022) çalışmasında iletişim kavramının su, nefes almak, ağaç, köprü, oksijen, güneş, sevgi, bağ ve ayna gibi metaforlarla ilişkilendirildiği belirlenmiştir. Bu araştırmada da köprü, nefes almak, oksijen, su, ayna ve güneş metaforlarının kullanılması her iki çalışmanın benzer sonuçlara ulaştığını göstermektedir. Benzer şekilde Yılar ve Tağrikulu (2021) ile Koç Akran, Acıdemir ve Uludağ'ın (2018) çalışmalarında iletişim kavramının su, nefes, oksijen ve sevgi metaforlarıyla ilişkilendirilmesi, iletişimin yaşamsal bir gereklilik olarak algılanmasına işaret etmektedir. Bu araştırmada elde edilen metaforlar da aynı doğrultuda sonuçlar ortaya koymuştur.

Demircioğlu'nun (2023) çalışmasında iletişim kavramının en çok su, köprü, hayat, nefes, oksijen, ayna, deniz, bağlantı, ağaç ve anahtar metaforlarıyla ilişkilendirildiği belirlenmiştir. Bu araştırmada da öğretmen adaylarının iletişim kavramını köprü, nefes almak, oksijen, su, ayna, deniz, ağaç kökleri ve anahtar metaforlarıyla açıklamaları iki çalışma arasında önemli benzerlikler bulunduğunu göstermektedir. Her iki çalışmada da iletişimin yaşamı sürdüren, bireyleri birbirine bağlayan ve etkileşimi mümkün kılan bir süreç olarak algılandığı görülmektedir.

Yıldız, Bakırcı ve Karaca (2022) tarafından gerçekleştirilen çalışmada öğrencilerin öğretmenlerinden saygı görmeyi, anlaşılmayı ve etkili iletişim kurulmasını bekledikleri belirlenmiştir. Bu araştırmada da öğretmen adaylarının iletişim kavramını bağ kurma, anlaşma, kendini ifade etme, etkileşim sağlama ve karşılıklı anlayış geliştirme işlevleri üzerinden anlamlandırdıkları görülmektedir. Bu sonuçlar iletişimin yalnızca bilgi aktarımını sağlayan bir araç değil, aynı zamanda sosyal ilişkileri düzenleyen ve bireyler arasında anlam oluşturan bir süreç olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Son olarak Demircioğlu (2023), öğretmen adaylarının iletişim kavramına ilişkin çok boyutlu bir farkındalığa sahip olduklarını belirtmiştir. Bu araştırmada metaforlar, Kelime İlişkilendirme Testi ve yazma-çizme tekniğinden elde edilen bulgular birlikte değerlendirildiğinde Türkçe öğretmeni adaylarının iletişimi sosyal, bilişsel, duygusal, işlevsel ve araçsal boyutlarıyla çok yönlü biçimde algıladıkları görülmektedir. Bu sonuç, farklı veri toplama araçlarının kullanılmasıyla iletişim kavramına ilişkin daha kapsamlı ve derinlemesine bir anlayışa ulaşılabileceğini göstermektedir.

Sonuç

Bu araştırmada Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforik algıları ve bilişsel yapıları metafor formu, Kelime İlişkilendirme Testi ve yazma-çizme tekniği aracılığıyla

incelenmiştir. Araştırma sonucunda öğretmen adaylarının iletişim kavramını çok boyutlu bir yapı olarak algıladıkları belirlenmiştir.

Üç veri toplama aracından elde edilen bulgular birlikte değerlendirildiğinde iletişimin öncelikle kişilerarası etkileşim ve bağ kurma süreci olarak algılandığı görülmüştür. Metaforlarda köprü, Kelime İlişkilendirme Testi'nde ilişki, bağ ve etkileşim kavramları, yazma-çizme tekniğinde ise yüz yüze konuşma, arkadaşlık ve selamlaşma kodları bu sonucu desteklemektedir.

Araştırmanın bir diğer önemli sonucu, iletişimin yaşamsal ve vazgeçilmez bir gereklilik olarak görülmesidir. Nefes almak, oksijen, su ve yapı taşı metaforları; ihtiyaç, hayat ve yaşam kavramları ile yaşamın merkezi kodu, iletişimin birey yaşamındaki temel konumuna işaret etmektedir.

Bulgular iletişimin yalnızca sosyal bir süreç olarak değil, aynı zamanda duygusal, bilişsel ve işlevsel boyutlarıyla da değerlendirildiğini göstermektedir. Saygı, sevgi, empati, güven ve samimiyet gibi kavramlar ile sevgi, sarılma ve özür gibi görsel temsiller iletişimin duyuşsal yönünün öğretmen adaylarının algılarında önemli bir yer tuttuğunu ortaya koymaktadır. Benzer şekilde anlaşma, anlama, anlamlandırma ve düşünce kavramları iletişimin bilişsel yönüne ilişkin farkındalığı göstermektedir.

Araştırmada öğretmen adaylarının iletişimi çeşitli araçlar ve kanallar aracılığıyla gerçekleşen bir süreç olarak değerlendirdikleri de belirlenmiştir. Telefon, mesajlaşma, sosyal medya ve teknoloji gibi unsurların öne çıkması dijital iletişim araçlarının önemini ortaya koyarken; mektup, kuş, duman ve teneke telefon gibi unsurlar geleneksel iletişim biçimlerinin de iletişim algısında yer bulduğunu göstermektedir.

Sonuç olarak araştırma bulguları, Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramını yalnızca bilgi aktarımını sağlayan bir süreç olarak değil; sosyal, duygusal, bilişsel, işlevsel ve araçsal boyutları bulunan çok yönlü bir olgu olarak algıladıklarını ortaya koymuştur. Ayrıca metafor formu, Kelime İlişkilendirme Testi ve yazma-çizme tekniğinden elde edilen bulguların büyük ölçüde birbirini desteklemesi, iletişim kavramına ilişkin algıların farklı veri toplama araçlarıyla tutarlı biçimde ortaya konulabildiğini göstermiştir.

Araştırma sonuçları alan yazındaki benzer çalışmalarla birlikte değerlendirildiğinde, öğretmen adaylarının iletişim kavramını çoğunlukla kişilerarası etkileşim, bağ kurma, anlam oluşturma ve yaşamsal gereklilik boyutlarıyla ele aldıkları görülmektedir. Bu durum iletişim kavramının öğretmen adaylarının zihninde çok boyutlu ve bütüncül bir yapı olarak yer aldığını göstermektedir. Ayrıca metafor formu, Kelime İlişkilendirme Testi ve yazma-çizme tekniğinden elde edilen bulguların büyük ölçüde birbirini desteklemesi, iletişim kavramına ilişkin algıların farklı veri toplama araçları kullanılarak tutarlı biçimde ortaya konulabileceğini göstermektedir.

Öneriler

Bu araştırmada Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramına yönelik metaforik algıları ve bilişsel yapıları metafor formu, Kelime İlişkilendirme Testi ve yazma-çizme tekniği aracılığıyla incelenmiştir. Elde edilen bulgular, öğretmen adaylarının iletişim kavramını sosyal, duygusal,

bilişsel ve işlevsel boyutlarıyla çok yönlü biçimde algıladıklarını ortaya koymuştur. Araştırma sonuçlarından hareketle aşağıdaki öneriler geliştirilmiştir:

1. Araştırmada Türkçe öğretmeni adaylarının iletişim kavramını büyük ölçüde kişilerarası etkileşim, bağ kurma ve anlam oluşturma süreci olarak algıladıkları belirlenmiştir. Bu doğrultuda öğretmen yetiştirme programlarında etkili dinleme, empati, kişilerarası iletişim ve çatışma çözme becerilerine yönelik uygulamalı etkinliklere daha fazla yer verilmesi önerilebilir.
2. Araştırmada iletişimin duygusal boyutunun önemli bir yer tuttuğu görülmüştür. Bu nedenle öğretmen adaylarının duygu yönetimi, empatik iletişim ve sağlıklı ilişki kurma becerilerini geliştirmeye yönelik eğitim içeriklerinin öğretmen yetiştirme programlarında desteklenmesi önerilebilir.
3. Araştırmada metafor formu, Kelime İlişkilendirme Testi ve yazma-çizme tekniğinin iletişim kavramına ilişkin farklı ancak birbirini tamamlayan veriler sunduğu belirlenmiştir. Bu nedenle benzer araştırmalarda farklı nitel veri toplama araçlarının birlikte kullanılması önerilebilir.
4. Bu araştırma yalnızca Türkçe öğretmeni adaylarıyla yürütülmüştür. Gelecek araştırmalarda farklı branşlardaki öğretmen adayları, öğretmenler veya farklı eğitim kademelerindeki öğrencilerle çalışmalar yapılarak iletişim kavramına yönelik algılar karşılaştırılabilir.

Kaynakça

Aytekin, M. (2014). *Yenilenen medya*. KOCAV Yayınları.

Backett-Milburn, K. ve McKie, L. (1999). A critical appraisal of the draw and write technique. *Health Education Research*, 14(3), 387-398.

Bahar, M., Johnstone, A. H., & Sutcliffe, R. G. (1999). Investigation of students' cognitive structure in elementary genetics through word association tests. *Journal of Biological Education*, 33(3), 134-141

Baki, Y. (2018). Türkçe öğretmeni adaylarının konuşma öz yeterlikleri ve iletişim becerilerinin çeşitli değişkenler açısından incelenmesi. *Turkish Studies Educational Sciences, 13*(19), 213–233. https://doi.org/10.7827/TurkishStudies.13949

Carroll, Noël (1986). Art and Interaction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(45): 57-68.

Cüceloğlu, D. (1992). *Yeniden insan insana*. Remzi Kitabevi.

Çetinkaya, Z. (2011). Türkçe öğretmen adaylarının iletişim becerilerine ilişkin görüşlerinin belirlenmesi. *Kastamonu Eğitim Dergisi, 19*(2), 567–576.

Demircioğlu, G. (2023). Öğretmen adaylarının iletişim kavramına yönelik algıları: Bir metafor analizi. *Karadeniz İletişim Araştırmaları Dergisi, 13*(1), 64–96.

Dilber, F., & Akhan, O. (2019). Öğretmen adaylarının iletişim becerileri düzeylerinin incelenmesi. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 7*(17), 473–493.

Dökmen, Ü. (1994). *İletişim çatışmaları ve empati*. Sistem Yayıncılık.

Elkatmış, M., & Tanık, M. (2022). Öğretmen adaylarının "iletişim" kavramına ilişkin metaforik algıları. *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 29*, 110–133.

Glesne, C. (2015). *Nitel araştırmaya giriş* (çev. edit. Ersoy, A. & Yalçınoğlu, P.). Ankara: Anı Yayıncılık.

Hattie, J. (2009). *Visible learning: A synthesis of over 800 meta-analyses relating to achievement*. Routledge.

Işık, M. (2017). *İletişim bilimine giriş*. Eğitim Yayınevi.
Hoben, J. B. (1954). English communication at colgate re-examined, *Journal of Communication*, 4 (3), 76-83.
Kızıldağ, S. (2009). Akademik başarının yordayıcısı olarak yalnızlık, boyun eğici davranışlar ve sosyal destek. Yayımlanmamış yüksek lisans tezi, Hacettepe Üniversitesi, Ankara.
Koç Akran, S., Acıdemir, M., & Uludağ, Ş. (2018). Üniversite öğrencilerinin iletişim kavramına yönelik metaforik algıları. *E-Kafkas Eğitim Araştırmaları Dergisi, 5*(2), 69–82.
Lakoff, G. ve Johnson, M. (2003). *Metaphors we live by*. University of Chicago Press.
Merriam, S. B. (2015). *Nitel araştırma: Desen ve uygulama için bir rehber* (3. Baskıdan Çeviri, Çeviri Editörü: S.Turan). Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
Millî Eğitim Bakanlığı (MEB), (2008). Özel alan yeterlikleri. https://oygm.meb.gov.tr/meb_iys_dosyalar/2017_11/06160031_1-YYretmen_Yeterlikleri_KitabY_tYrkYe_YYretmeni_Yzel_alan_yeterlikleri_ilkYYretim_parYa_4.pdf
Millî Eğitim Bakanlığı (MEB), (2024). Türkiye Yüzyılı Maarif Modeli Ortaokul Türkçe dersi öğretim programı. https://tymm.meb.gov.tr/upload/program/2024programtur5678Onayli.pdf
Milli, M. S., & Yağcı, U. (2017). Öğretmen adaylarının iletişim becerilerinin incelenmesi. *Abant İzzet Baysal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 17*(1), 286–298.
Nwafor, S. C., Kanu, M. O., Ekoyo, D. O., & Nwankwo, M. O. (2025). Teacher-Student Relationships: Understanding the Impact on Science Students' Academic Performance from Both Sides of the Classroom. *Journal of Digital Learning and Distance Education*, 3(12), 1395-1403. https://doi.org/10.56778/jdlde.v3i12.495.
Ocak, G., & Erşen, Z. B. (2015). Öğretmen adaylarının iletişim becerileri algılarının incelenmesi. *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 33*, 1–19.
Özcan, S. (2023). Türkçe öğretmenlerinin duygusal zekâları ile iletişim becerilerinin incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi, 12*(1), 221-238.
Patton, M. Q. (1990). *Qualitative evaluation and research methods* (2nd ed.). Sage Publications.
Pridmore, P. ve Bendelow, G. (1995). Images of health: Exploring beliefs of children using the 'draw-and-write' technique. *Health Education Journal*, 54(4), 473-488.
Roorda, D. L., Jak, S., Zee, M., Oort, F. J., & Koomen, H. M. Y. (2017). Affective teacher-student relationships and students' engagement and achievement: A meta-analytic update and test of the mediating role of engagement. *School Psych Rev* 46(3), 239–261. https://doi.org/10.17105/SPR-2017-0035.V46-3
Saban, A. (2008). Okula ilişkin metaforlar: Bir nitel araştırma örneği. *Eğitim ve Bilim, 33*(147), 3–18.
Sadık, F. (2002). Sınıf içindeki problem davranışların nedenleri. *Eğitim Araştırmaları,* 9, 106-115.
Sarier, Y. (2016). Türkiye'de öğrencilerin akademik başarısını etkileyen faktörler: Bir meta-analiz çalışması. *Hacettepe Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 31*(3), 609–627. https://doi.org/10.16986/HUJE.2016015868.
Sodje, P. E., Aninye, N. P., Idodo, F. P. & Odere, U. M. (2023). Student-teacher relationship and its effect on the performance of students in secondary schools in Udu Local Government Area. *International Journal of Arts and Humanities*, 11(5), 69-84. DOI/ijah/10.54978
Yılar, M. B., & Tağrikulu, P. (2021). Eğitim fakültesi öğrencilerinin iletişim kavramına yönelik metaforik algılarının incelenmesi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 25*(1), 71–97.
Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2021). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Seçkin Yayıncılık.
Yıldız, D., Bakırcı, Ş., & Karaca, Ş. (2022). Öğretmenlerin iletişim becerileri üzerine bir inceleme. *Artvin Çoruh Üniversitesi Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi, 8*(1), 1–17.

Huvaydo Ijodıda *Robiya Adaviya* obrazining badiiy talqini

Zaripova Dilfuza Baxtiyorovna[*]

Annotatsiya

Mazkur maqolada Huvaydo ijodida Robiya Adaviya obrazining badiiy talqini tahlil etiladi. Unda Robiyaning tasavvufiy qarashlari, ma'naviy yetukligi, ruhiy poklik va ilohiy muhabbatga bo'lgan intilishi Huvaydo asarlarida qanday aks etgani yoritiladi. Maqolada shoirning obraz yaratish mahorati, tasvir vositalaridan foydalanish uslubi va tarixiy shaxs obrazini badiiy timsolga aylantirishdagi yondashuvlari haqida fikr yuritiladi. Shuningdek, Robiya Adaviya siymosi orqali ayol zotining ruhiy-axloqiy kamolot sari intilishi va tasavvufda tutgan o'rni Huvaydo poetikasida qanday ifoda topgani tahliliy jihatdan yoritib beriladi.

Kalit so'zlar: Robiya Adaviya, tasavvuf, badiiy talqin, ayol obrazi, ma'naviyat, ilohiy muhabbat, o'zbek adabiyoti, ruhiy kamolot, tarixiy shaxs.

Kirish

Robiya Adaviya tasavvuf tarixida ilohiy ishq g'oyasini yuksak darajada targ'ib qilgan ayol avliyo sifatida tanilgan. Uning ma'naviy merosi Sharq mumtoz adabiyotida, jumladan, Xo'janazar Huvaydo ijodida ham muhim o'rin egallaydi. Huvaydo asarlarida Robiya Adaviya obrazi bevosita tarixiy shaxs sifatida emas, balki ilohiy muhabbat, zuhd va ma'naviy poklik timsoli sifatida tasvirlanadi. Shoir tasavvufiy qarashlarida Ollohga bo'lgan cheksiz muhabbatni inson kamolotining eng oliy bosqichi deb biladi. Bu jihatdan uning g'oyalari Robiya Adaviya ta'limoti bilan mushtarakdir. Robiya dunyoviy manfaatlardan voz kechib, ibodat va ilohiy muhabbatni hayotining mazmuniga aylantirgan bo'lsa, Huvaydo ham o'z she'rlarida nafsni yengish, dunyo havaslaridan uzoqlashish va Haq visoliga intilish masalalariga alohida e'tibor qaratadi. Huvaydo she'riyatida uchraydigan oshiq obrazi ko'pincha ilohiy ishq yo'lida barcha qiyinchiliklarga bardosh beruvchi solik sifatida tasvirlanadi. Bu tasvirlarda Robiya Adaviyaning Haqqa muhabbatni jannat umidi yoki do'zax qo'rquvidan ustun qo'ygan tasavvufiy qarashlari bilan hamohanglik kuzatiladi. Shoir nazarida chin oshiqning maqsadi mukofot yoki jazodan qutulish emas, balki Yaratganning o'ziga yetishishdir. Robiya Adaviya obrazi Huvaydo ijodida ayol avliyo timsoli sifatida ham ahamiyat kasb etadi. U ma'naviy komillik jinsga bog'liq emasligini, har bir inson ilohiy muhabbat orqali kamolotga erishishi mumkinligini ifodalaydi. Shu sababli Robiya timsoli shoirning tasavvufiy-estetik qarashlarini yoritishda muhim manbalardan biri hisoblanadi.

[*] Ichki ishlar vazirligi Buxoro akademik litseyi, filologiya fanlari bo'yicha falsafa doktori (PhD), dotsent, dilfuzabaxtiyorovna010@gmail.com. ORCID:https//orcid.org/0009-0005-8206-7253

Metodlar

Tadqiqotda qiyosiy-tahliliy, tavsifiy hamda matnshunoslik metodlaridan foydalanildi. Huvaydoning 'Rohati dil' dostoni, tasavvufiy manbalar va Robiya Adaviya haqidagi ilmiy tadqiqotlar o‘rganildi.

Natıjalar

Xo‘janazar Huvaydo o‘zining shar’iy-axloqiy mulohazalarini ibratli hayotiy lavhalar bilan dalillash maqsadida musulmon dunyosida dovruqli mutasavvif Ibrohim Adham haqidagi she’riy hikoyatini keltiradi. Mazkur lavhalarda yana bir taniqli ma’naviy-ruhiy arbob Robiyayi Adviya ham ishtirok etadi. Ibrohim Adham o‘n to‘rt yil sahro kezib Makkayi Mukarramaga yetib keladi. Ammo Ka’batulloh o‘z o‘rnida yo‘q ekan. O‘sha muqaddas makonda hozir bo‘lganlar muborak sajdagohning Robiyayi Adaviya istiqboliga chiqqanligini ma’lum qilishadi. Tabiiyki, bunday kutilmagan hodisa Ibrohim Adham fig‘onini falakka ko‘taradi. Huvaydo Robiya Adaviyani ilohiy ishqning oliy namunasi sifatida tasvirlaganini ko‘rsatadi. Asarda Robiyaning taqvosi, ibodatga sadoqati, rahm-shafqati va ma’naviy yuksakligi turli badiiy vositalar orqali ochib beriladi. Ayniqsa, Ibrohim Adham bilan bog‘liq hikoyat hamda it obrazi bilan bog‘liq lavhalar tasavvufiy ma’nolarni kuchaytiradi.

Muhokama

Shunday qilib, Ibrohim va Robiya Adaviya o‘rtasidagi mashhur savob-javob boshlanadi.

Xo‘sh, Robiyayi Adaviya kim? Huvaydo bu obrazni nega hikoyatga kiritdi?

Robiyayi Adaviya zohidlikda nom chiqargan mashhur so‘fiy ayol edi. 718-milodiy yilda Basrada tug‘ilib, 801-milodiy yilda vafot etgan. Farididdin Attor o‘z tazkirasida Robiyaning g‘aroyib odatlari, manoqiblari va karomat-u munojotlaridan xiyla naqllar keltiradi. Jumladan, “kunlardan bir kun ikki shayx Robiyani ko‘rgani keladilar va ular och edilar. Robiyaning ikki noni bor edi, ularning oldiga qo‘ydi. Shu topda bir gadoy eshikni taqillatdi va bir nima so‘radi. Robiyaning hech narsasi yo‘q edi. U mehmonlar oldidagi ikki nonni olib, gadoyga berib yubordi. Shayxlar ajablanib qoldilar” “Naql qiladilarki, bir kechasi Hasan Basriy shogirdlari bilan Robiyaning oldiga boradilar. Robiyaning chirog‘i yo‘q edi, eranlar esa yorug‘lik xohlardilar. Robiya barmog‘ini pilik qilib pufladi, shu zahoti u shamga aylanib, tonggacha yonib turdi”. “Bir kuni Hasan Basriy Robiyaga aytdi: turmushga chiqish niyating bormi?” Dedi: “Nikoh vujud (tirik tana)ga munosibdir. Bu o‘rinda tirik tana (jism) yo‘q, chunki men o‘zimning manim emasman va men Unikiman va Uning soyasi ostidaman. Meni Ollohdan so‘rash kerak (mening roziligimni Ollohdan so‘rash kerak)”. Robiya bu yo‘lda tun-u kun tavba-tazarru va ibodat qilishdan tashqari tilda va dilda hamisha Olloh nomini zikr etish, unga mehr-muhabbat bog‘lab, uni butun vujudi bilan sevish ila band bo‘ldi. Shunda jannat va do‘zax, mol-dunyo va o‘zining jism-joni bu yo‘lning qurboni bo‘ldi. U jisman butunlay yo‘qolgan edi, o‘zi o‘ziniki emasdi. Balki u o‘zini Ollohniki deb bilardi va uning soyasida yashardi. Shu bois Robiyaning Ollohga bo‘lgan oshiqona kechinmalari xiyla dardli sado berardi va unda Olloh sevgisi shu qadar kuchli ediki, shoira hayotiy sevgini tamoman yoddan chiqarib yuborgandi. Demak, Robiya uchun hayotiy sevgi va real yor jamoli Olloh sevgisi va uning nuroniy jilvasining in’ikosi emasdi. Olloh bilan to‘g‘ridan to‘g‘ri muhabbat bog‘lab,

uning diydorini oxiratda ko‘rish zohidona ta’limotning yorqin ko‘rinishi ediki, Robiya shu yo‘lda jonini fido etdi. Tadqiqotchi Abdurayimova Gulshoda Abdurashid qizi “Huvaydoning “Rohati dil” dostonida Robiya Adaviya obrazi” nomli maqola e’lon qilgan. Maqola annotatsiyasida “Tojur rijol” unvoni haqida yozilgan. Ammo maqolada bu unvon haqida annotatsiyada yozilgan bo‘lsa-da, maqolada unvon to‘g‘risida tahlil berilmagan. Biz ushbu unvon haqida ma’lumot berishni joiz deb bildik.

“Tojur rijol” (tojur-rijāl / تاج الرجال) – bu arabcha atama bo‘lib, “erkaklar (yoki odamlarga) bosh bo‘lgan”, “odamlar orasida eng ulug‘i”, “erkaklarning tojidir” degan ma’noni anglatadi.

Lug‘aviy tahlil:

“Tāj” (تاج) – toj, bosh kiyim, ramziy ma’noda ulug‘lik, yuksak martaba.

“Rijāl” (رجال) – erkaklar, kishilar, odamlari degan ko‘plik so‘z (yagona shakli: “rajul”).

Shunday qilib, “Tājur rijāl” degani “erkaklar tojidir”, ya’ni kishilar orasida eng sharafli, hurmatli, ulug‘ inson degan ma’noni bildiradi. Bu unvon ko‘pincha buyuk avliyolar, so‘fiylar, yetuk allomalar yoki rahbar darajasidagi shaxslarga nisbatan ishlatiladi. U ruhiy va axloqiy yuksaklik darajasiga yetgan shaxsni madh etish uchun qo‘llanadi. Masalan, agar bir so‘fiy shayx yoki olim uchun “Tajur rijol” deyilsa, bu u kishining odamlar orasidagi yuksak maqomini, ilm va taqvodagi ustunligini, hamda rahbar sifatida e’tirof etilishini bildiradi. Xuddi shu unvon Robiyayi Adaviyaga nisbatan ishlatilgan. Biz bu unvon orqali uning so‘fiy ayol ekanligini bilishimiz mumkin.

Tasavvufga oid manbalarda Robiya Adaviya (713–801) – ilk ayol avliyo sifatida chuqur hurmat bilan tilga olinadi. U ilohiy ishq va ma’naviy poklik timsoli bo‘lib, ko‘plab tasavvufiy adiblar, jumladan, Huvaydo kabi zamonaviy ijodkorlar uchun ilhom manbayi bo‘lib xizmat qilgan. Huvaydo o‘z she’riy merosida tarixiy va diniy shaxslarni obraz sifatida qayta talqin etadi. Robiya Adaviya obrazining Huvaydo ijodida paydo bo‘lishi – bu nafaqat tarixiy shaxsga bo‘lgan hurmat, balki sufiylik tafakkurining zamonaviy badiiy tilda ifodalanishidir. Robiya Adaviya – tasavvuf tarixida ilohiy ishq, sabr, zohidlik va tavakkul ramzi sifatida e’tirof etilgan. U o‘zining “men Ollohni jahannamdan qo‘rqib emas, faqat Uni sevganim uchun sevaman” degan mashhur fikri bilan tanilgan. Huvaydo esa bu g‘oyani she’riyatga ko‘chirib, Robiyaning ichki ruhiy olamini ochishga intiladi:

“Otidur Robiya, bil Basra joyi,
Bilib Sulton bu so‘zni yo‘lg‘a kirdi,
Boribon Robiya xotunni ko‘rdi,
Alar ham har qadamda ikki rakaat,
Namoz aylab kelur erdi ba navbat”.
[“Rohati dil”.–B.98]

Bu misralarda Basrada yashagan muqaddas ayol, Robiya al-Adaviya haqida so‘z bormoqda. Sulton (Ibrohim Adham nazarda tutilmoqda) uni ko‘rmoqchi bo‘lib, yo‘lga tushadi. Borib qarasa, Robiya har bir qadamda ikki rakaat namoz o‘qib kelmoqda. Bu uning Ollohga bo‘lgan cheksiz muhabbati va taqvosini ko‘rsatadi. Huvaydo Robiya Adaviya obrazini yanada yorqinroq tasvirlash maqsasida hikoyatga it obrazini kiritadi:

“Bir it bor erdi yurgan anda suvsab,

Yugurib yurgan erdi topmayin ob.
O‘shal itga kelub erdi, suv berdi,
Ichub ondin o‘z holig‘a keldi”
Duo aylab dedi it, yo iloho!
Hama darmondaning sansan panohe,
Bu bandangning bugun na maqsudi bor,
Ravo qilg‘il ayo donoyi asror
Ijobat bo‘ldi ul itning duosi”.
[“Rohati dil”.–B.99]

Robiya Adaviya itning chanqog‘ini bosgandan keyin, it uni duo qiladi. Shundan keyin Ka’ba Robiya Adaviya oldiga keladi.

Huvaydo talqinida it obrazi Robiya Adaviya shaxsiyatini bilvosita ochib beruvchi muhim badiiy vosita sifatida namoyon bo‘ladi. Tasavvuf adabiyotida it ko‘pincha nafsning tubanligi, dunyoviy mayllar yoki insonning ojiz holatini ifodalovchi ramziy timsol sifatida qo‘llanadi. Huvaydo ushbu obrazni Robiyaning ma’naviy komilligi va ruhiy yuksakligini yanada ta’kidlash uchun kiritadi. It obrazi bilan qiyosda Robiyaning sabr-toqati, rahm-shafqati, dunyoviy nafs istaklaridan yuksak turishi hamda barcha mavjudotga ilohiy nigoh bilan qarashi yaqqolroq namoyon bo‘ladi. Ya’ni itning tashqi jihatdan past maqomda tasvirlanishi Robiyaning botiniy ulug‘ligi va tasavvufiy kamolotini kontrast usulida ochib beradi. Shu tariqa, it obrazi Robiya shaxsining faqat zohiriy emas, balki chuqur ruhiy-ma’naviy qirralarini ochishga xizmat qilgan badiiy detal vazifasini bajaradi.

Sa’diya Erol Aykach “*Men Robiya…*” romanida quyidagilarni yozadi: ”Robiya sekingina o‘nglanib, tahajjud namozini o‘tirgan holda o‘qidi. Abda u bilan tanishgan ilk kechadan beri doim shunday. Yurganida oyog‘ining, nafas olganida nafasining tovushi eshitilmaydi, dona-dona, shoshmasdan gapiradi. Abda bu muborak ayolning qalbidagi ishqqa har doim havas qilgan. “Aql-hushi joyida bo‘lgan bir oshiqning misolini ko‘rishni istaganlar Robiyaga qarasin”,–deydi doim”. Sa’diya Erol Aykachning “*Men Robiya…*” asaridagi mazkur tasvir orqali Robiya Adaviyaning tasavvufiy komilligi va ilohiy ishqqa mukammal darajada etishgan shaxs ekani yorqin ifodalangan. Muallif Robiyaning tahajjud namozini o‘tirgan holda ado etishi, harakatlarining sokinligi, nafas olishidagi osoyishtalik hamda mulohazali nutqini tasvirlash orqali uning botiniy xotirjamligi va ruhiy kamolotini ochib beradi. Bu holatlar tasavvufda “qalb sukunati” va “haqiqat ishqida sobitlik” belgisi sifatida talqin etiladi. Abdaning Robiyaga bo‘lgan havasining asosiy sababi ham aynan uning ilohiy ishqni hissiy jo‘shqinlik emas, balki aql va ma’rifat bilan uyg‘unlashtira olganidadir. “Aql-hushi joyida bo‘lgan bir oshiqning misolini ko‘rishni istaganlar Robiyaga qarasin” degan fikr orqali muallif haqiqiy ishq insonni iztirobga giriftor etuvchi hissiy holat emas, aksincha, uni ruhiy yetuklikka, ma’naviy poklanishga va ichki osoyishtalikka eltuvchi qudrat ekanini ta’kidlaydi. Shu jihatdan Robiya obrazi ilohiy muhabbatni idrok etgan, nafsdan yuksalgan va ishqni ma’rifat bilan uyg‘unlashtirgan komil inson timsoli sifatida gavdalanadi.

Xulosa

Huvaydoning Robiya Adaviya obrazini o‘z asariga olib kirishidan ko‘zlangan asosiy maqsad tasavvufiy komillik, ilohiy ishq va nafsni poklash g‘oyalarini badiiy jihatdan ta’sirchan

ifodalashdir. Robiya Adaviya Sharq tasavvuf tafakkurida Olloh ishqiga mutlaq sadoqat timsoli sifatida tanilgan. Shu bois Huvaydo bu obraz orqali o‘quvchiga haqiqiy oshiqlikning mohiyatini – dunyoviy mayllardan voz kechib, ilohiy muhabbatga yuz tutish zarurligini anglatishga intiladi. Bundan tashqari, Huvaydo Robiya timsolida komil inson idealini gavdalantiradi. Shoir uchun Robiya shunchaki tarixiy shaxs emas, balki ruhiy etuklik, sabr-qanoat, zuhd va ma’rifatning badiiy timsolidir. Ayniqsa, rivoyatga it obrazining kiritilishi Robiyaning ma’naviy ulug‘ligini kontrast asosida yanada yorqinroq ko‘rsatishga xizmat qiladi. Ya’ni tashqi jihatdan tuban ko‘ringan mavjudotga nisbatan Robiyaning rahm-shafqati, kamtarligi va teran hikmati uning tasavvufiy kamolotini ochib beradi. Demak, Huvaydo bu obrazni asariga kiritish orqali nafaqat tasavvuf tarixidagi mashhur zotni yodga oladi, balki uning timsolida o‘zining axloqiy-estetik qarashlarini, komillik haqidagi tasavvurini ham badiiy ifodalaydi. Umuman olganda, Huvaydo ijodida Robiya Adaviya obrazi ilohiy ishq, zuhd, taqvo va ma’naviy poklanish g‘oyalarining badiiy ifodasi sifatida gavdalanadi. Ushbu timsol shoirning tasavvufiy dunyoqarashini chuqurroq anglashga xizmat qiladi hamda uning she’riyatidagi ilohiy muhabbat konsepsiyasini yoritishda muhim o‘rin tutadi. Bu obraz tarixiy yoki diniy timsol emas, balki ilohiy ishq yo‘lidagi ruhiy sayohat ramzidir. Bu obraz orqali adib ayolning ma’naviy yuksalishiga, tasavvufiy tafakkurga va zamonaviy she’riyatda ruhiy poklik g‘oyalarining aks etishiga katta e’tibor qaratadi. Shuningdek, Huvaydoning bu obrazga murojaat qilishi uning ichki ruhiy olami, ayolona idroki va diniy-falsafiy qarashlarining teranligidan darak beradi.

Foydalanilgan adabiyotlar ro‘yxati:

Abdurayimova, G. (2024). Huvaydoning “Rohati dil” dostonida Robiya Adaviya obrazi. *Journal of New Century Innovations*, 63-65. https://newjournal.org/new/article/view/14762/14319

Abdullayev, A. (2009). *Tasavvuf va uning namoyondalari*. Alisher Navoiy nomidagi O‘zbekiston Milliy kutubxonasi nashriyoti. –105 B.

Huvaydo. (1994). *Rohati dil*. Abdulla Qodiriy nomidagi xalq merosi nashriyoti. –96 B.

Huvaydo. (2017). *Devon* (Q. Ro‘zimatzoda, Nashrga tayyorlovchi). Yangi asr avlodi. –303 B.

Schimmel, A. (1975). *Mystical dimensions of Islam*. University of North Carolina Press.

Smith, M. R. (1928). *Rābi‘a the mystic and her fellow-saints in Islam*. Cambridge University Press.

Zaripova, D. (2023). Khojanazar Huvaido is a major representative of Uzbek classical literature. *Science and Innovation, 2*(B1), 124–126.

Zaripova, D. B. (2023). History of the Huvaydo’s works study. *EPRA International Journal of Multidisciplinary Research (IJMR), 9*(10), 4–7.

Azerbaycan çocuk matbuatında *Mekteb* dergisi (1911-1920)

Elif Koç[*]

Giriş

19. yüzyılın ortalarından itibaren başlayan maarifçilik hareketinin gereklerine uygun olarak, dönemin ileri görüşlü aydınları genç neslin eğitim ve terbiyesinin çağın şartlarına uygun şekilde düzenlenmesine ve kadınların eğitilmesine büyük önem vermiştir. Çünkü bu aydınlara göre, çocukların toplum için yararlı bireyler olarak yetişmesinde en önemli etkenlerden biri, annenin eğitimli olmasıdır. Bu anlayış, yalnızca teorik düzeyde kalmayarak zamanla eğitim, edebiyat ve basın alanlarında somut girişimlerle kendini göstermeye başlamıştır. Bu bakımdan ilk olarak millî maarifçilik hareketi kapsamında ele alınan meselelerin çözümü için, yeni usul okulların program ve hedeflerine uygun ders kitaplarının hazırlanmasının yanı sıra, aydınlar çocuklara yönelik basın organlarının yayımlanması konusuna da önem vermişlerdir. Ancak bu girişimler, 19. yüzyılın sonlarında defalarca denenmiş olmasına rağmen başarıya ulaşamamıştır. Nitekim 1896 yılında maarifçi-yazar Sultan Mecid Ganizade'nin girişimiyle *Sovgat*, yine aynı yıl Sultan Mecid Ganizade ve Mahmud Bey Mahmudbeyov'un *Nübar* dergisi ve 1897'de yayımlanması planlanan *Çırak* adlı gazetenin neşrine izin verilmemiştir. 1905 ihtilalinden sonra ise, halkın eğitilmesinde basın organlarının önemini kavrayan aydınlar, sınırlı imkânlara rağmen yeni gazete ve dergilerin yayımlanması için çaba göstermeye devam etmişlerdir (Melikova, 2019: 250).

Tüm bu gelişmeler, 20. yüzyılın başlarına gelindiğinde Azerbaycan edebiyatı ve basın tarihinde söz konusu düşünsel birikimin artık somut sonuçlar vermeye başladığını göstermektedir. Nitekim 20. yüzyılın başları, Azerbaycan edebiyatı ve basın tarihi açısından bu düşünsel birikimin pratiğe döküldüğü önemli bir dönem olmuştur. Bu süreçte Neriman Nerimanov, Sultan Mecid Ganizade, Celil Memmedguluzade, Mirza Elekber Sabir, Abdulla Şaik, Üzeyir Hacıbeyov, Süleyman Sani Ahundov, Reşid Bey Efendiyev, Abbas Sehhet ve Mahmud Bey Mahmudbeyov gibi edebiyat ve pedagojik çevrenin öncü isimleri, diğer alanların yanı sıra çocuk edebiyatı ve basınına da ayrıca önem vererek maarifçilik ideallerinin yaygınlaşmasına katkı sağlamışlardır. Hüseyin Heşimli'nin aktardığına göre, bu aydınların yoğun çabaları sonucunda Azerbaycan'da çocuklara yönelik ilk basın organı olan *Debistan* dergisi, 1906 yılının Nisan ayında yayımlanmaya başlamıştır (Heşimli, 2019, s. 5). Dergide ağırlıklı olarak pedagojik konulara, eğitim ve terbiyeye ilişkin yazılara; ayrıca tanınmış şahısların hayatlarına, bilimsel ve teknik gelişmelere, coğrafyaya, hayvanlar âlemine, hesap ilmine ve çocukların ilgisini çekecek çeşitli bulmacalara yer verilmiştir (Özmen, 2019: 49). Maarifçi Ali İskender Caferzade ve Memmedhesen Efendizade'nin redaktörlüğünde Bakü'de

[*] Arş. Gör. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Güney-Batı (Oğuz) Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, elif.kolikpinar@atauni.edu.tr, ORCİD: https://orcid.org/0000-0002-0202-8344

yayımlanan derginin neşrinde, Neriman Nerimanov, Abdulla Şaik ve Mirza Elekber Sabir gibi Azerbaycan edebiyatı ve basın hayatının önemli isimlerinin katkıları bulunmuştur. Ancak tüm bu katkılara ve yürütülen çalışmalara rağmen dergi, 1908 yılının Mart ayında maddi sorunlar nedeniyle faaliyetini durdurmak zorunda kalmıştır.

Bu dönemde çocuklara yönelik yayımlanan bir diğer önemli pedagojik dergi ise *Rehber* olmuştur. Dergi, 1906 yılında Mahmud Bey Mahmudbeyov'un editörlüğünde Bakü'de, *Füyuzat* ve *Kaspi* matbaalarında basılarak yayın hayatına başlamıştır. Rusya Müslümanlarının yaşamından, edebiyattan, eğitim ve öğretim usullerinden bahseden dergide, çocukların eğitimi ile ilgili ebeveynlere verilen tavsiyelerin yanı sıra sosyal meseleler, önde gelen şahsiyetler, yazarlar, bilim ve teknik dünyasındaki yenilikler vb. hakkında yazılar; ayrıca dünya edebiyatından örneklerin çevirileri yayımlanmıştır. Ancak derginin ömrü *Debistan* dergisinden de kısa sürmüş ve 1907'de kapanmıştır (Babazade, 2020: 3). Bu dergilerin ortak amacı, çocukların talim ve terbiyesini belli bir seviyeye çıkarıp onlara vatan ve millet sevgisini aşılamak olmuştur (Özmen, 2019: 40). Kısa ömürlü yayın organları olmalarına karşın *Debistan* ve *Rehber* dergileri, Azerbaycan çocuk matbuatının temellerinin atılmasında ve edebî-pedagojik ortamın gelişmesinde önemli izler bırakmıştır.*Debistan* ve *Rehber*'e kıyasla *Mekteb* (1911-1920) dergisi ise, daha uzun soluklu ve zengin içeriğe sahip bir yayın organıdır. Dönemin çocuk basınında giderek artan çeşitlenme ve nitelik arayışı içinde *Mekteb*, ele aldığı konular ve dönemin çocuk basınına sunduğu katkılar bakımından dikkat çekici bir dergi niteliği taşımaktadır. Bu çalışmanın amacı, *Mekteb* dergisini genel özellikleriyle ele alarak tanıtmak ve değerlendirmektir.

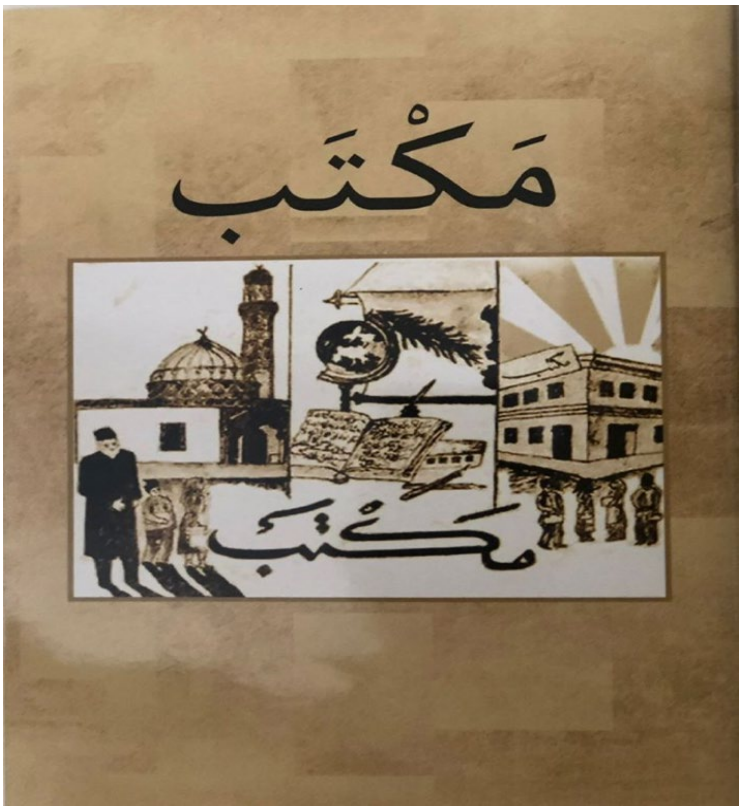
Mekteb dergisinin İncelenmesi

1911 yılında Bakü'de yayımlanmaya başlayan ilmî-pedagojik ve edebî-bedii nitelikteki *Mekteb* dergisi, maarifçilik hareketinin önemli basın organlarından biri olmuştur. Okul öğrencilerini hedef alan derginin temel amacı, Azerbaycan toplumunda eğitimin gelişmesine katkı sağlamak, bilimin yayılmasını desteklemek ve millî bilincin oluşumuna hizmet etmektir. Bu amaç, derginin kapağında yer alan "ahlakî, edebî, fennî mecmua" ifadesiyle de açıkça dile getirilmiştir. İlk sayısı 29 Kasım 1911'de, son sayısı ise 21 Mart 1920'de yayımlanan ve toplam 95 sayıdan oluşan derginin editörlüğünü, tanınmış pedagoglar ve yayıncılar olan Gafur Reşad Mirzezade ile Abdürrahman Efendizade üstlenmiştir (Abdullayeva, 2025: 7). Ancak 1916 yılında Efendizade'nin vefatı, Gafur Reşad'ın derginin yayımını tek başına sürdürmesine neden olmuştur. Basın ve maarif adamı, edebiyatçı, coğrafyacı, öğretmen ve editörlük gibi çok yönlü özellikleri bulunan Gafur Reşad Mirzezade, dergide hem çocukların hem de yetişkinlerin ilgisini çeken ve onları bilgilendiren içeriklere ağırlık vermiştir. Dergide yazıları yayımlanan yazarlar arasında Neriman Nerimanov, Hasan Bey Zerdabi, Süleyman Sani Ahundov, Abdulla Şaik, Abbas Sehhet, Üzeyir Hacıbeyli, Şefika Efendizade, Reşid Bey Efendizade, Ali Fehmi ve Mirabbas Mirbağırzade gibi önemli maarifçi isimlerin yanı sıra daha birçok yazar da yer almıştır (https://www.anl.az/down/meqale/sherq/2013/yanvar/290549.htm). *Mekteb* iki haftada bir yayımlanmıştır. Dergide çocukların yaş grupları dikkate alınmış, hem küçük hem de daha büyük yaştaki çocuklara yönelik içeriklere yer verilmiştir. *Debistan* daha çok küçük yaştaki çocuklara yönelik içerikler sunarken, *Mekteb*'te artık üst sınıf öğrencilerine, hatta tüm yaş

gruplarına hitap eden içerikler ağırlık kazanmıştır (Melikova, 2019: 204-2025) Derginin yayın politikası ise yayımlanan ilk sayısında şu şekilde ifade edilmiştir: "Bizim bu *Mekteb*'i yayımlamaktaki amacımız okul öğrencilerinin ilerlemelerine âcizane bir hizmettir. *Mekteb*'i okuyacak öğrencilerin bilgisi geniş bir alan olursa, o zaman biz de amacımıza ulaşmış oluruz." *Mekteb* dergisi ilk sayısından itibaren gençlerin eğitim, öğretim ve terbiyesine hizmet etmiştir. Dergide yayımlanan yazıların ekserisinde bilimin ve okulun rolü takdir edilmiş, yeni neslin terbiyesinde yeni usul okulların eğitim yöntemleri anlatılmıştır. (https://www.anl.az/down/meqale/sherq/2013/yanvar/290549.htm).

Debistan ve Rehber dergilerinin devamı niteliğinde olan ve yaklaşık on yıl yayın hayatını sürdüren *Mekteb* dergisi, bu iki derginin editoryal anlayışını benimsemiştir. Yayınlandığı yıllar boyunca derginin toplam 95 sayısı çıkmış; bunların 22'si 1911–1912 yıllarında, 22'si 1913'te, 20'si 1914'te, 15'i 1915'te, 11'i 1916'da, 1'i 1918'de, 3'ü 1920'de ve 1'i de 1925 yılında yayımlanmıştır. *Mekteb*'in her sayısı 15–16 sayfadan oluşmaktadır. *Mekteb*, kendisini şu şekilde tanımlamıştır: "Her on beş günde bir yayımlanan, çocuklara mahsus resimli, edebî, fennî ve ilmî bir mecmuadır" (Melikova, 2019, s. 206). Ancak dergi her ne kadar iki haftada bir yayımlanacağını belirtmiş olsa da aralıklarda zaman zaman değişiklikler meydana gelmiştir.

Görsel 1: (https://pressklub.az/az/xeber/mekteb-jurnalinin-me-sabir-291224-az)



Mekteb dergisinin kapağında 1911–1913 yılları arasında birbiriyle bağlantılı, üç bölümden oluşan renksiz bir görsel kullanılmıştır. Bu görselde, birinci bölümde caminin yanından geçen yaşlı bir adam ile koltuğunun altında defteri olan iki küçük çocuk; orta bölümde okula ait eşyalar (kitap, küre vb.); üçüncü bölümde ise bulutların arasından çıkan güneşin ışıkları altında, üzerinde *Mekteb* yazan bir binanın önünde duran dört öğrenci tasvir edilmiştir.

Kapağın en alt kısmında ise büyük harflerle *Mekteb* yazısı yer almaktadır. Bu görsellere dikkatle bakıldığında, eski usul medreseler ile yeni usul okulların bir karşılaştırmasının yapıldığı görülür. Özellikle son bölümde, *Mekteb* yazılı binanın üzerindeki güneş ışıkları, öğrencilerin aydınlık geleceğini simgelemektedir (Melikova, 2019: 206). Dergide çeşitli kategorilerde yazılar yayımlanmıştır. Tarihî konuların yanı sıra, yazı dersi, sözlük, özlü sözler, atasözleri, problemler, problemlerin cevabı, masal, fıkra, bilmeceler, şiir, hikâye vb. türlerde içeriklere yer verilerek hem eğitici hem de öğretici bir yayın anlayışı benimsenmiştir. "Tarihî konulardaki köşelere ağırlıklı olarak Hasan Bey Zerdabi'nin yazılarına yer verilirmiştir. *Yazı dersi* köşesi, çocukların kompozisyon yazma becerilerini geliştirmek amacıyla oluşturulmuştur. *Sözlük* bölümü derginin son sayfalarında yer almış ve burada zor seviyedeki Arapça-Farsça kelimelerin anlamları açıklanmıştır. *Problemler* bölümünde çocuklara çeşitli sorular yöneltilmiş, *Problemlerin Cevabı* kısmında ise bu soruların çözümleri ve açıklamaları yayımlanmıştır" (https://portal.azertag.az/az/node/31569). Ayrıca *Biyografi* bölümlerinde Mirza Elekber Sabir, Ali Şir Nevai, Ziya Paşa gibi önemli şahsiyetlerin hayat hikâyeleri, edebî kişilikleri ve eserleri hakkında bilgilendirici yazılara yer verilmiştir.

Mekteb dergisi bu çok yönlü içerik yapısı içinde çeşitli edebî türlere de yer vermiştir. Dergide Azerbaycan satirik şiirinin öncü isimlerinden Mirza Elekber Sabir'in *Mektebe Teşvik, Çocuk ve Buz, Yaz Günleri, Karga ile Tilki, Tabip ve Hasta, Camışçı ve Sel* vs. şiirleri yayımlanmıştır (https://www.anl.az/down/meqale/edebiyyat/2022/may/799166.htm). Dergide Hüseyin Cavid'in şiirlerine de yer verilmiştir. *İlkbahar, Bir Kız* ve *İsmail Bey* bu şiirlerden bazılarıdır. Neriman Nerimanov çocukların sağlığı ve sağlık konularıyla ilgili yazılar yayımlamıştır. Süleyman Sani Ahundov *Korkulu Masallar* adlı eserini bu dergide yayımlamıştır ve Muallim Süleyman imzasıyla kısa bilimsel bilgiler de vermiştir. Fatma Halanın Masalları başlığı altında çocuklara dürüstlük, doğruluk, saygı ve çalışkanlık gibi değerleri kazandıran hikâyeler yer almıştır. Üzeyir Hacıbeyov *Filankes* imzasıyla küçük satirik yazılar yazmıştır (https://az.wikipedia.org/wiki/M%C9%99kt%C9%99b_(jurnal)). Ayrıca Cafer Cabbarlı, Abdulla Şaik, Eli Nezmi gibi Azerbaycan edebiyatının önde gelen isimlerinin eserleri de *Mekteb* dergisinde yayımlanmıştır. Dergide, Azerbaycan'ın önemli şahsiyetlerinin yanı sıra Rus ve Batı edebiyatından çok sayıda tercüme eser de neşredilmiştir. Söz konusu eserlerde hümanizm, adalet ve merhamet gibi olumlu fikirler çocuklara aşılanmaya çalışılmıştır. Dolayısıyla hem orijinal hem de tercüme eserler, çocukların eğitim ve öğretiminde önemli bir yer tutmuştur. *Mekteb*'de aynı zamanda Şefika Hanım Efendizade, Gövher Hanım Şövgi, Asya Hanım Nerimanova, Rüshare Hanım gibi öğretmenlerin yazılarına da yer verilmiştir. *Mekteb* dergisinin kadın yazarlarından olan Şefika Hanım Efendizade, *İlk Mektep Ana Kucağıdır* adlı hikâyesinde annenin kızını okula gitmeye teşvik etmesi ve bilgilendirmesi temasını işlemiş; *İki Kızın Sohbeti* adlı serileştirilmiş hikâyelerinde ise çocuklara okula çağrı niteliğinde eğitici ve ahlaki duygular kazandırmıştır (Melikova, 2019: 210). Derginin dili, çocuklara hitap etme amacı doğrultusunda dönemin ağır ve karmaşık edebî üslubundan uzak, açık ve sade bir Azerbaycan Türkçesiyle oluşturulmuştur. Yazılarda eğitici ve öğretici bir yaklaşım benimsenmiş, bu nedenle dil doğrudan, nasihat verici ve bilgilendirici bir nitelik taşımıştır. Aynı zamanda dönemin bilim, kültür ve toplumsal gelişmelerini aktarmak amacıyla sosyal-siyasal ve pedagojik terminolojiden de geniş ölçüde yararlanılmıştır. Bunun yanında, derginin dilinde halkın konuşma diline yakın ifadeler,

atasözleri ve deyimlere sıkça yer verilmesi, onun millî karakterini daha da güçlendirmiştir. Esas gayesi çocukların eğitim ve öğretimi olan *Mekteb* dergisi, I. Dünya Savaşı'nın başlaması, matbaada font eksikliği, mali sıkıntılar ve Azerbaycan'da yaşanan siyasi gelişmeler nedeniyle faaliyetlerinde aksaklıklar yaşamıştır. 1920 yılının Şubat ayında Gafur Reşad Mekteb'in faaliyetini yeniden sürdürmeye çalışsa da, siyasi koşullar derginin düzenli olarak yayımlanmasına izin vermemiş ve dergi faaliyetini tamamen sonlandırmak zorunda kalmıştır.

Sonuç

1911'de yayın hayatına başlayan *Mekteb* dergisi, Azerbaycan çocuk matbuatının gelişim sürecinde önemli bir yere sahip olan, eğitici ve öğretici yönü güçlü bir yayın organıdır. İlk dönemde çocuklara yönelik çıkarılmış olan en uzun süreli dergi olan *Mekteb*, içerik çeşitliliği, ele aldığı konular ve çocuklara hitap eden sade diliyle dönemin pedagojik anlayışını yansıtmış; yeni neslin eğitimine, bilinçlenmesine ve kültürel gelişimine katkı sağlamıştır. Ayrıca dergide yer verilen edebî eserler, bilimsel yazılar ve ahlaki içerikler, çocukların çok yönlü gelişimini destekleyecek şekilde kurgulanmıştır. Ayrıca Neriman Nerimanov, Mirza Elekber Sabir, Cafer Cabbarlı, Hüseyin Cavid, Abdulla Şaik, Üzeyir Hacıbeyov, Reşid Bey Efendiyev, Abbas Sehhet ve Mahmud Mahmudbeyov gibi dönemin önemli maarifçi ve edebiyatçılarının yazılarına yer verildiği görülmektedir. Bu yönüyle *Mekteb*, bir çocuk dergisi olmanın ötesinde, maarifçilik hareketinin önemli bir temsilcisi olmuştur. Bununla birlikte dergi, dönemin siyasi ve ekonomik koşullarından etkilenmiş; savaş, maddi yetersizlikler ve teknik sorunlar nedeniyle yayın hayatını sürdürememiş ve 1920'de kapanmıştır. Ancak tüm bu olumsuzluklara rağmen, Azerbaycan çocuk edebiyatı ve basın tarihi açısından kalıcı bir iz bırakmıştır. Sonuç olarak, *Mekteb* dergisi hem içerik hem de dil özellikleri bakımından incelendiğinde, Azerbaycan'da çocuklara yönelik basın faaliyetlerinin gelişiminde öncü ve belirleyici bir rol üstlendiği görülmektedir.

Kaynakça

Abdullayeva, Ş. (Ed.) (2025). *Mekteb jurnalından (1911-1920) seçmeler*. Teas Press.

Babazade, Rexşane (2020). *Rehber (ön söz, geydler, transfonoliterasiya, lüğet, elyazmanın fotosureti)*. Elm ve Tehsil.

Heşimli, Hüseyin (2019). *Naxçıvanlı yazıçılar və "Məktəb" jurnalı*. Elm ve Tehsil.

Melikova, F. (2019). *"Debistan" jurnalının neşri tarihi*. Azərbaycan Milli Elmlər Akademiyası Tarix İnstitutu. 250-260.

Melikova, F.G. (2019). *Uzun Mündəricatlı Uşaq Mətbuatı - "Məktəb" Jurnalı*, Humanitar elmlər seriyası, 204-2013.

Özmen, S. (2019). *Azerbaycan'ın İlk Pedagojik Dergisi: Debistan (1906-1908)*. [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi.

Erişim Nisan 4 2026, https://www.anl.az/down/meqale/sherq/2013/yanvar/290549.htm

Erişim Nisan 24 2026, https://pressklub.az/az/xeber/mekteb-jurnalinin-me-sabir-291224-az

Erişim Nisan 28, https://portal.azertag.az/az/node/31569, (Erişim tarihi: 28.04.2026).

Erişim Mayıs 5, https://az.wikipedia.org/wiki/M%C9%99kt%C9%99b_(jurnal)

Çağdaş bir yaklaşımla toplumsal gerçekliğin bellek üzerindeki izleri: Annie Ernaux'nun *Babamın Yeri* adlı eserinde soy anlatısı ve otobiyografi

Emine Nur Yıldırım[*]

Giriş

Çağdaş dönemle birlikte edebiyat, önemli ölçüde değişim göstermektedir. Okuyucular zamanla geleneksel anlatımdan uzaklaşır, uzun betimlemeler de geride kalır. Genel manada çağın yazarı artık her detaya yer vermemektedir. Anlamın tekilliği ve tahmin edilebilirliğinden çok, açık ve her okuyucunun algısına göre değişebilen bir anlam çeşitliliği söz konusudur. Bu doğrultuda, okurların isteklerine, zamanın getirilerine paralel şekilde ilerleyen edebiyatta, yazarlar öncekiler gibi yazmaktan kaçınır. Dolayısıyla okurlar ve yazarların ortaklığı içerisinde yeni edebi türler ortaya çıkar. Viart'ın da (Viart, 2019) belirttiği gibi belli başlı yazın türleri, 1980'li yıllardan itibaren daha da çeşitlenmeye başlar. Yeni türlere ek olarak önceki edebi türler de zamanın getirisiyle birlikte modernleşmektedir.

Fransız edebiyatı bağlamında bakılacak olursa, sürrealizm ve dadaizm akımlarında gelişen anti-roman kavramı, bu değişimin temelini atar ve aynı şekilde tarihsel romanlarda da bir değişim ve önemli bir yükseliş yaşanır. Öz kurmaca, tarih ve bellek anlatıları, göçmen edebiyatı, sosyal gerçeklik, soy anlatıları gibi yazın türleri açığa çıkar. Kökleri eskiye dayanan otobiyografi türü de çağdaş edebiyatın getirileriyle yeni anlamlar kazanır. Dahası edebiyat, sosyal bilimlerin etkisiyle de zenginleşir, çeşitlenir. Elbette ki bu çerçevede pek çok yazar ve eser mevcuttur, yenileri de eklenmeye devam edecektir. Bu çalışma dahilinde ele alınacak yapıt ise, Fransız çağdaş kadın yazarlardan biri olan Annie Ernaux'nun *Babamın Yeri* (*La Place*, 1983) adlı eseridir.

Annie Ernaux, 2022 yılında Nobel Edebiyat Ödülü'nü kazanmıştır. *Yıllar* (*Les Années*, 2008), *Bir Kadın* (*Une Femme*, 1987), *Boş Dolaplar* (*Les Armoires vides*, 1974) ve *Babamın Yeri* gibi eserlerine ek olarak makaleler, denemeler ve başka romanlar da kaleme almıştır. Edebi üslubu sade, minimalist ve anlaşılırdır. Klasik bir anlatımdan ziyade kısa, öz cümlelerin yer ettiği ve sık sık geçmişe dönülen, anılarla, bellekle şekillenen bir yazım tarzına sahiptir. Yazarın bazı romanları otobiyografik çerçevede analiz edilebilir ancak bu otobiyografi, klasik otobiyografiden farklıdır. Ernaux, sosyolojik bir yaklaşımla, yaşadığı dönemin politik ve tarihsel sorunlarını, sınıfsal ayrılıklarını, kadınlık durumunu ele alarak atalarına, ebeveynlerine, kendi yaşamına yer vermektedir. Bunu yönüyle, anılarını ve deneyimlerini tamamen öznel biçimde yansıtmak yerine nesnel bir açıyla sunarak postmodern yazarlardan biri hâline gelmiştir (Litvinavičienė, 2007, s. 164). Annie Ernaux'nun postmodern bir edebiyatçı

[*] Yüksek lisans öğrencisi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Konya, Türkiye. ORCID: 0009-0002-8748-9752

olarak anılması, çağdaş edebi türlerden biri olan soy anlatısı (*récit de filiation*) üzerine başarılı eserler vermiş olmasına da bağlanabilir.

Son yıllarda, özellikle de Fransız edebiyatında dikkat çeken bir yazın türü olan soy anlatılarında aileye, atalara, soya, nesle inilmektedir. Esasen, çağdaş bir perspektifte onların hayatını yeniden inşa etme, onları anma söz konusudur. Ayrıca soy anlatısı, yazı aracılığıyla kişinin kimlik oluşumunu açığa çıkararak köklerinin izini sürmesine ve atalarının geçmiş yaşamı ile bugünü tanımaya çalışmasına olanak sağlamaktadır. Profesör unvanına sahip Dominique Viart isimli bir Fransız edebiyat eleştirmeni tarafından tanımlanmış olan soy anlatısı türü, 1980'lerin başlarında ortaya çıkan, Fransız edebiyatında önemli bir yer tutan ve tarihle de ilişkilendirilebilecek yazın türlerinden sadece birisidir (Viart, 2019: 10). Bu çalışmada, *Babamın Yeri* eseri, soy anlatısı ile otobiyografinin görülebilir olması ve etkili bir kombinasyon oluşturması yönünden incelenecektir.

1983 yılında yayımlanan ve Annie Ernaux'ya Renaudot ödülünü kazandıran *Babamın Yeri* adlı eser, yazarın yetişkin haliyle başlar, birkaç sayfa sonra babasının ölümü anlatılır, ardından babasının ve kendisinin çocukluğuna dönülür. Kitap boyunca yazar; babası üzerinden soy anlatısı, otobiyografi, toplumsal yaşantı alanlarında kendisini keşfedip dolaylı yoldan köklerine karşı olan kopuşu, yabancılaşmayı ilan etmektedir. Babanın ölümü, tüm bunların ifade edilmesinde tetikleyici bir durum gibidir. Onu anlatının merkezine yerleştirerek hayatını, ailesini, çocukluğunu, gelişimini, ilişkilerini ve hafızasına kazınmış anları öz, sade ve açık bir biçimde, yaşadığı dönemin sosyal bağlamında okurlara aktarmaktadır. Kısaca anlatı dili basit, sade ve nesneldir. Babasının sosyal çevresini ve kendi yaşamı üzerindeki etkisini de açığa çıkarmaktadır. Bu sebeple eserde hem otobiyografik hem de soy anlatısına bağlı öğeler vardır. Ayrıca eser doğal olarak feminizm, sosyoloji, kimlik ve tanıklık perspektiflerinden de analize elverişlidir. Çağdaş bir yapıt olduğundan dolayı sosyal bilimlerin etkisi de yadsınamaz. Kısacası, bu eser edebiyat ve sosyal bilimler arasındaki uyumlu ilişkinin bir örneği niteliğindedir.

Babamın yeri bağlamında soy anlatısı ve edebi etkisi

Annie Ernaux'nun *Babamın Yeri* adlı eseri, açık biçimde soy anlatısı türüne örnek verilebilmektedir. Yazar, çağdaş bir bakış açısıyla atalarını, ailesini anlatmak için edebi üslubuna başvurmaktadır. Eserin ilk kısımlarında babanın ölümü işlenir ve devamında onun çocukluğuna, gençliğine, ailesine, eşiyle tanışmasına yer verilir.

Babanın ölümünden sonra anlatı, zamanda geriye doğru gider. Dolayısıyla zaman tamamen doğrusal biçimde ilerlemez, hatta parçalıdır denilebilir. Çünkü eser yazarın anıları ve belleği aracılığıyla gelişmektedir. Ayrıca *Babamın Yeri*'nde Annie Ernaux'nun da dediği gibi, eser estetik, edebi, şiirsel bir yönden ziyade doğal, basit ve açık biçimde ele alınmıştır (Ernaux, 2022: 18). Bu da yazarın benimsediği, edebi üsluplarından biri sayılan düz yazı (*écriture plate*) biçimine yönelik bir kullanımdır. Ernaux, eseri aracılığıyla babasının kendi hayatındaki yerini yeniden tesis etmeyi, onun öyküsünü anlatmayı, geçmişe dalmayı amaçlar. Anlaşılacağı üzere, bu türde bir anlatı da en iyi şekilde soy anlatısı çerçevesinde analiz edilebilmektedir.

Etkili yazın türlerinden biri olan soy anlatısı, 20. yüzyılın başlangıcından birkaç ay önce ortaya çıkmıştır ve edebiyat için de yeni bir kavramdır. Çağdaş dönemin getirileriyle birlikte,

özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısında, edebiyattaki önemli değişiklikler dikkat çekmektedir. Viart'ın da belirttiği gibi, "Soğuk Savaş" döneminin travmaları, özellikle Batı Avrupa'daki "Otuz Şanlı Yıl"- ekonomik büyüme ve refahın etkileri - şüphesiz bu türe katkıda bulunmuştur (Lyotard, 1979, akt. Viart, 2009: 97).

Tüm bunlar göz önünde bulundurularak edebiyat dünyasında, yazarların ve okuyucuların önceliklerinin, isteklerinin geçmişteki yazar ve okurlarınkinden farklı olduğuna, durumun zamanın şartlarına göre değişebileceğine ulaşılabilir. Bu sebeple de edebiyattaki çeşitlilik hep artmaya devam edecektir. Artık klasik yazım stilleri geride kalır ve vurgu; özgün bir yaklaşımla aile üyelerini araştıran ya da geçmişi doğrusal bir anlatım yerine anılar aracılığıyla yeniden yapılandıran, bunu da arkeolojik bir bakış açısıyla sunan anlatı biçimlerine geçiş yapar (Viart, 2019: 11).

Diğer taraftan, soy anlatısı gibi aile anlatılarını içeren ve bu türe yakın olan aile romanı (*le roman de la famille*) da net bir şekilde ayırt edilebilir. Aile romanı, soy anlatısına göre daha geleneksel, daha kurgusal bir türdür. Konu tamamen aile ve soy üzerinedir. Ancak soy anlatısında, özellikle de *Babamın Yeri* eserinde, birinci tekil şahıs zamiri olan "ben" kullanımı ön plana çıkar; bir taraftan aile, atalar ve soy anlatılırken diğer taraftan yazarın kendi kimliğini keşfetmesi, içsel değerlendirmeleri söz konusudur. Baba, merkezi bir figür değeri taşısa bile Ernaux, eserde anılarıyla, hafızasıyla, "ben" zamiriyle var olur. Kendisine yer vermekten geri durmaz. Bu yönlerden türün özellikleri ve diğer yakın türlere olan farklılıkları da az çok anlaşılabilmektedir. Viart da aynı şekilde soy anlatısının aile romanı veya diğer benzer türlerle karıştırılmaması gerektiğini vurgular (Viart, 2009: 96).

Tematik anlamda eserde, yazarın babasıyla arasındaki mesafe, baba-kız ilişkisinin sınırları, dönemin işçi sınıfı ve bu işçi sınıfı ile burjuva sınıfı arasındaki ayrım da açıkça görülmektedir. Çünkü yazar, soy anlatısına paralel giden bir şekilde, babasını tasvir ederken, öncelikle onun ailesine, yani kendi büyükanne ve büyükbabasına değinir. Bu nedenle okur için, yazarın babasının büyüdüğü çevre, maruz kaldığı yaşam standartları ve toplumsal yapı belli ölçülerde bilinmektedir.

Soy ve kökeni yücelten klasik anlayışın aksine de tarafsız ve objektif bir bakış açısı benimsenmiştir. Babasının ölümüyle yazar, onunla tümüyle ayrılmış olduğuna işaret eder. Buradaki anma biçimi, bir kopuş üzerinden şu şekilde ifade edilmektedir:

Ölümü resmi olarak tespit eden nöbetçi hekimi hatırlamıyorum. Babamın yüzü birkaç saat içinde tanınmaz hale geldi. Akşamüstüne doğru odada yalnız kaldım. Güneş panjurların arasından muşamba döşemeye vuruyordu. O artık babam değildi. Çukurlaşan yüzdeki burun tüm alanı kaplamıştı. Vücudunu çevreleyen lacivert, bol takım elbisesinin içinde, uzanmış bir kuşa benziyordu. Sabit, faltaşı gibi açılmış gözleriyle ölümünden bir saat sonraki adamın yüzü şimdiden yok olmuştu. O yüzü bile bir daha asla göremeyecektim (Ernaux, 2022: 14).

Ayrıca, soy anlatılarında bellekten yararlanıldığı gibi somut verilere de başvurulması, yazarın, babasının çocukluğundaki okuma kitabından bazı cümleleri italik biçimde esere dahil etmiş olmasıyla örneklendirilebilir: "Kaderimize şükredip her zaman mutlu olmayı öğrenmeliyiz (s. 186, 326. Basım)" (Ernaux, 2022: 21). "Dünyadaki en güzel şey, yoksullara merhamet

göstermektir (s. 11)" (Ernaux, 2022: 21). "Sevgiyle birbirine bağlı bir aile, zenginliklerin en büyüğüne sahiptir (s. 260)" (Ernaux, 2022: 22).

Diğer taraftan, Ernaux'nun, eserde zaman zaman italik yazı tipini kullandığı görülür. Bazen bir cümlede bazen bir kelimede karşımıza çıkan bu kullanım, her defasında bir alıntıyı vurgulamak için başvurulmuş değildir. Bu sebeple daha çok yazarın içinde bulunduğu dönemin ve anlayışının dışında kalan unsurların italik yazılmış olması ihtimali göz önünde bulundurulmaktadır.

Aynı zamanda eserin temel teması baba olsa bile, çocuk ve ebeveyn arasındaki dönem farkı da dikkat çekmektedir. Belli bir zaman çerçevesinde aynı dönemi paylaşmış olmak ebeveynler ile çocuklarının tamamıyla benzer ve ortak bir noktada buluşması denklemine ters düşer. Buna ek olarak aynı dönemin şartlar ve koşullar dahilinde kişilerce algılanışı da değişkenlik gösterir. Bu bakış açısıyla yazar, babasının döneminin ne derece onun algısında geliştiğini ve onun çerçevesinden yaşandığını şu cümlelerle aktarır:

Çocuklarda bağırsak kurdu eksik olmazdı. Onları defetmek için gömleklerinin içine, göbek deliğine yakın bir yere, sarımsakla dolu küçük bir kese dikilirdi. Kışın kulaklara pamuk tıkanırdı. Proust ya da Mauriac'ı okurken, babamın da çocukluğunun geçtiği zamanlardan bahsettiklerine inanamıyorum. Babamınki Orta Çağ'a aitti (Ernaux, 2022: 21).

Nihayetinde zaman veyahut dönem öyle bir olgudur ki herkes için aynı algılanmaz, aynı şekilde işlemez. Yukarıdaki satırlarda adı geçen yazarların, Ernaux'nun babasıyla belli bir süre aynı dönemi paylaşmış olmasına rağmen onun için, bu yazarların zaman dilimini algılayışı ve bakışı, babasının algılayışından çok daha yakın ve anlaşılır gibidir. Baba-kız arasındaki bu belirgin ayrılık, içsel mesafeleri ortaya çıkarmaktadır. Eserde yazarın şu ifadeleri de dikkat çekmektedir: "Yani babamı, hayatını ve onunla arama ergenlik çağında giren bu mesafeyi kaleme almayı kastediyordum. Bir sınıf mesafesi ama adı olmayan, kendine özgü bir mesafe. Ayrı düşmüş aşk gibi" (Ernaux, 2022: 18).

Ayrıca yazar, dönemin tarihsel ve sosyal yönlerinden yararlanarak da baba figürüne değinmektedir. Anlatısını mikro tarih ve günlük yaşamdan sahneler aracılığıyla yapılandırır:

Rafineri Almanlar tarafından ateşe verildi ve bisikletiyle yollara düştü, annemse bir arabadaki son tek kişilik yerden faydalanmıştı, altı aylık hamileydi. Pont-Audemer'de, babamın yüzüne şarapnel isabet etti ve açık olan tek eczanede tedavi gördü. Bombardıman devam ediyordu […]. Okulda, anlamadığımız bir problem olduğunda, bize savaş çocukları derlerdi (Ernaux, 2022: 32).

Bu satırlarda yazarın küçük ölçekli bir açı sunmasıyla birlikte o dönemin, kendi hayatlarını kapsayan bir kısmına ve etkilerine şahit olunmaktadır.

Öte yandan Ernaux, babası üzerinden dönemin işçi sınıfını da doğrudan yansıtır. Onun mücadelesine, kendi sınırları içindeki yükselişine değinilmektedir:

Seine'in ağzındaki Standard Oil rafinerisine girdi babam. Gece nöbetine kalıyordu. Gündüzleri müşteriler yüzünden uyuyamıyordu. Yüzü gözü şişiyordu, petrol kokusu üstünden asla çıkmıyordu, içine işliyor ve onu besliyordu sanki. Yemeden içmeden kesilmişti.

İyi para kazanıyordu ve geleceği vardı. İşçilere, içinde banyosu ve tuvaleti bulunan, her türlü güzelliğe sahip, bahçeli bir site vaat ediliyordu (Ernaux, 2022: 30).

Baba figürü, duyguların ifadesi veya idealleştirme yoluyla değil, daha çok toplumsal yapı üzerinden tasvir edilmektedir. Anlatı belirli bir duygusallıktan uzaktır, geçmişe dair hiçbir nostaljik durum yoktur, hatta katı denebilecek bir çalışmadır. Yazar, görünüşte bir araştırmacının yaklaşımını benimseyerek sezgiden ziyade belli bir mantığa göre ilerler.

Üstelik bu ve buna benzer türün yazarları, araştırma ve tarih gibi sosyal bilimlerden gelen alanları eserlerine dahil etseler de kesin anlamda araştırmacı ya da tarihçi olduklarını iddia etmezler. Onların başlıca ilgilendikleri nokta, yazma eyleminin kendisidir. Söylediklerinin tamamen doğru olduğunu, şaşmaz gerçeklerden bahsettiklerini veya anlatılarının hatasızlığını savunmazlar. Aksine, Ernaux'nun bu eserinde de görüldüğü gibi, türün doğası gereği boşluklar ve sessizlikler mevcuttur. Söylenememiş, açıklanamamış kısımlar soy anlatısının bir gerçeğidir.

Özetle soy anlatıları, çağımızın en etkili edebi türlerinden biri sayılabilir çünkü ailenin yeniden inşası, anma, hatırlama ve bunları paylaşma noktasındaki ifade biçimleri, insanlığın kaybolmasını istemeyeceği geçmişinin, kökeninin, bağlarının bir tesellisi, bir göstergesi niteliğindedir (Viart & Vercier, 2008: 94). Buna ek olarak soy anlatıları yalnızca geçmişe, soya duyulan bir özlemi, pozitif bir duyguyu çağrıştırmaz; derindir, tarafsız ya da negatif duygu durumlarını da içerebilir. Dolayısıyla tek taraflı ve basit denilebilecek bir yazın türü olmaktan da uzaktır.

Çağdaş otobiyografiden yansımalar

Otobiyografi, yazarın kendi hayatını birinci şahıs üzerinden anlattığı, duygularını, fikirlerini, gelişimini, dönüşümünü yansıttığı ve bunları yorumlayıcı, öznel bir şekilde sunduğu anlatı türüdür. Doğal olarak merkezinde de yazarın kendisi vardır. Dolayısıyla "ben" zamiri bu edebi türün vazgeçilmezlerinden biri sayılmaktadır. Diğer taraftan türe büyük katkıları olan, belli şekillerde bu yazın türünü kuramsallaştıran Philippe Lejeune için de otobiyografi; yazarın, anlatıcının ve karakterin birbirleriyle özdeşleşmesi durumudur (Lejeune, 1996: 17).

Üstelik otobiyografi neredeyse tüm yazarların eserlerinde kullandığı bir yazın türüdür. İster bilinçli ister bilinçsiz olsun, bir eser şüphesiz ki oluşum sürecinde sanatçının izlerini, bakış açılarını, fikirlerini ve öznelliğini yansıtır. Esasında otobiyografi, ele alınan eserden bağımsız olarak, yazarların kendi yaşam öyküsünü, kendilerinden herhangi bir parçayı bilinçsizce yapıtlarına aktarmamasının imkânsız olduğu bir yazındır (Viart & Vercier, 2008: 41).

Diğer yandan, otobiyografi ve soy anlatısı yakından ilişkili türlerdir. Otobiyografide bireyin kişisel tarihine, sürecine odaklanılırken, soy anlatısında atalara ve soya inilir, birey anlatıya entegre edilir, kendi kimliğini keşfetmesi sağlanır. Ayrıca, soy anlatısı nispeten yeni bir edebi tür iken, otobiyografi eski çağlara kadar uzanmaktadır. Bu doğrultuda otobiyografi, klasik ve çağdaş olmak üzere iki ayrı kategoriye ayrılabilir. Hatta kökleri antik çağlara kadar dayanan otobiyografi; 18. yüzyılda bir yazın türü olarak anılmaya başlanmış, 19. yüzyılda birçok örneği kaleme alınmış ve yirminci yüzyılla kendisine kuramsal bir çerçeve edinmiştir (Kahramanoğlu, 2022: 19).

Türün en bilinen klasik örneklerinden biri, Jean-Jacques Rousseau'nun *İtiraflar*'ıdır (*Les Confessions*, 1782). Bu döneme ait otobiyografiler genellikle kronolojik biçimde ilerler ve belirli bir yapıya sahiptir. Yazarlar, eserlerini tutarlı ve mantıklı bir şekilde oluşturmaya özen göstermektedir. Bilindiği üzere Jean Jacques Rousseau, Fransa'da romantizm akımının ortaya çıkışından önce, düşüncesinde ve edebi eserlerinde romantizmi yansıtmış ve böylece akımın öncü figürlerinden biri haline gelmiştir. Romantizm akımı için önemli sayılan Rousseau, *İtiraflar* adlı eseriyle de otobiyografinin mucidi olarak kabul edilmektedir (Goulemot, 1979: 60). Bu eser, modern otobiyografinin temellerini oluşturmaktadır.

Günümüze gelindiğinde ise otobiyografiye bellek kavramı eklenir. Kişilerin veya yazarların artık kendilerini oldukları gibi, kronolojik ve tutarlı bir şekilde aktarmaları beklenmemektedir. Doğası gereği bellek yanıltıcı olabilir, boşluklar ve eksiklikler de içermektedir. Bu yönden de anlatı parçalı olarak şekillenebilir. Ayrıca sosyal bilimlerin etkisiyle toplum ve tarih unsurları türe dahil edilebilmektedir.

Babamın Yeri'nde, şüphesiz ki, çağdaş dönemin otobiyografik özellikleri açıkça fark edilebilir. Özellikle, Ernaux'nun, eserinde öğretmen olma yolculuğunu anlattığı bölümler bu açıdan değerlendirilebilir:

Öğretmen yeterlilik sınavının uygulama aşamasına, Lyon'un işçi mahallelerinden Croix-Rousse'taki bir lisede girdim. İdareye ve öğretmenlere ayrılmış bölümdeki yeşil bitkileri, kum rengi halıyla kaplı kütüphanesiyle yeni bir liseydi. Bir müfettiş ve meslekte kendini kanıtlamış iki edebiyat öğretmeninin karşısında, sınav konum olan dersi vermem için içeriye alınmayı o kütüphanede bekledim. Bir kadın hiç duraksamadan, gayet kendinden emin, rahat bir edayla sınav kâğıtlarını kontrol ediyordu. Onun bu yaptığını hayatım boyunca yapabilmek için önümüzdeki bir saati doğru düzgün atlatmam yeterliydi […] (Ernaux, 2022: 11).

Eser, aynı zamanda, dönemin politik olaylarını ve işçi sınıfının durumunu anlaşılır kılmaktadır. Ernaux, geçmişiyle ilişkili olarak yabancılaşma duygusunu da iletmektedir. Büyüdükçe babasının sosyal sınıfından ayrışarak burjuvaziden sayılabilen ve işçi sınıfından uzaklaşan yazar, babasıyla arasında oluşan mesafe açısından, kendi içinde bir ihanet sezinlemektedir (Viart & Vercier, 2008: 36). Tüm bunlar gibi toplumsal yapı da gerçekçi bir biçimde yazılmıştır.

Bilindiği üzere, otobiyografik anlatılar iyi bir hafıza da gerektirir; yazarın eserini akıcı, etkili biçimde yürütebilmesi genellikle bilgiyi, geçmişi veya anıları hatırlama kapasitesiyle bağlantılıdır. Ancak postmodern dönemle birlikte bu avantajı sağlayan hatırlayabilme potansiyeli de önemini yitirmektedir. Unutmak en nihayetinde normaldir. Bu tür anlatılarda hatırlamak ya da hatırlamamak fark etmeksizin boşluklar, eksiklikler, unutulanlar hep olacaktır ve bunlar, kurguyla da doldurulabilmektedir. Nihayetinde yapısı bakımından postmodern edebiyat, bu gerçekliğin daha da normalleşmesine ön ayak olmuştur.

Elbette ki bahsi geçen bu durum *Babamın Yeri*'nde de geçerlidir. Yazar, hafızasının ve araştırmalarının izin verdiği ölçüde hareket eder. Doğal olarak sınırlar ve bilinmeyenlere de yer vardır. Ernaux, bu konuya eserinde şu şekilde değinmektedir:

Bu anlatıyı yazmaya başladığım kasım ayından bu yana birkaç ay geçti. Çok zamanımı aldı, çünkü benim için unutulmuş olayları gün ışığına çıkarmak, sıfırdan uydurmak kadar kolay

değil. Hafıza direniyor. Eski bir dükkânın çıngırak sesinde, içi geçmiş kavun kokusunun çağrışımında beliriveren Y.'deki yaz tatillerime, kendi görüntüme bel bağlayamazdım. Gökyüzünün renginin, yakınlardaki Oise Nehri'ne vuran kavak yansımalarının bana öğreteceği bir şey yoktu. Bekleme odalarında oturan ve sıkılan insanların tavırlarında, çocuklarına seslenişlerinde, tren istasyonlarındaki vedalaşmalarda babamın yüzünü aradım (Ernaux, 2022: 63).

Ayrıca eserde, sosyal bilimlerin bir dalı olan sosyolojiden de bolca esintiler vardır. Bilindiği üzere sosyoloji, toplumu ve toplumun yapılarını, ilişkilerini, sosyal olgularını bilimsel çerçeve içinde inceleyen bir alandır. İnceleme konusu olan toplum, tarih boyunca değil de belli bir zaman ve mekânda gelişen toplumlardır ve esasında sosyolojik araştırmalar Batı Avrupa'daki modernleşmeyle beraber güçlü bir temel oluşturmuş, akabinde daha bilinir hale gelmiştir (Bulut, t.y.). *Babamın Yeri*'nde, belli bir dönem ekseninde işlenen işçi sınıfı, tarihsel olaylar, sınıfsal farklılıklar gibi unsurlar, bu sosyolojik etkiyi vermektedir.

Yazarın eserde hem kendisinden hem de toplumdan söz etmesi sebebiyle de bireysel ve kolektif belleğin iç içe geçmesine şahit olunmaktadır. Böylece okur sessizliklere, travmalara, zorluklara ve dönüşümlere tanık olur. Ayrıca, yazar tarafından dönem ve toplum günlük yaşam üzerinden anlatılır. Ernaux, edebi dilini sosyolojik bir yaklaşımla zenginleştirmektedir. Bu perspektiften de eser otososyobiyografik bir çalışma olarak algılanabilir. Yazar, kendi modernleşme sürecini yürüterek babasıyla arasındaki sınıf farklılığını bu yollarla açığa çıkarır. *Babamın Yeri*'nde Ernaux'nun, ailesi aracılığıyla ifade ettiği gelişimi ve yaşantısı kolektif belleğe, dönemin toplumsal yapısına bir referanstır (Kıvrak Köroğlu, 2025: 332).

Bir başka taraftan da eserde, yazarın ne tercihlerini ne de arzularını merkeze koymaması yönünden toplumsal sınıfların temsiline odaklanılabilir. Bunun etkisiyle belirli bir toplumsal yapıda mücadele etmek ve mevcut duruma uyum sağlayabilmek dikkat çeker. Eser aracılığıyla yazarın hayatına, dönemin şartlarına yönelik nesnel bir toplumsal portre sunulmaktadır.

Tüm bunlara ilaveten, çağdaş bir kadın yazar olarak Ernaux, kadınları eserlerinin sosyolojik yapısına entegre etmektedir. Genellikle düz olarak nitelendirilen yazım tarzı da kadınlığı olduğu gibi yansıtmasına katkıda bulunmaktadır. Kadınlık konusundaki bakış açısı ile edebi anlayışı birbirine paraleldir. Ernaux, kadınları ne estetikleştirmeyi ne de onlara duygusal bir kimlik atfetmeyi amaçlar. Edebi üslubunda olduğu gibi genel anlamda kadın kimliğini de öznel bir bağlamdan ziyade toplumsal yapıya bağlar. Bu anlayışının nedenlerinden biri de kadınlık üzerine yapılan çalışmalarda önemli bir temsilci olan Simone de Beauvoir'ın görüşlerinden etkilenmiş olmasıdır. Ernaux'nun, annesini ele alarak o dönemin toplumundaki kadınlık durumunu yansıtması, şu şatırlarla örneklendirilebilir:

Babamın burjuva ailelerin yanında çalışan kız kardeşleri anneme tepeden baktılar. Fabrika kızları yataklarını yapmayı beceremmemekle, hafifmeşreplikle suçlanırdı. Köyde ona iyi gözle bakılmıyordu. Dergilerde gördüğü modayı takip etmek istiyordu, saçını ilk kestirenlerden biri olmuştu, kısa elbiseler giyiyor, gözlerini, tırnaklarını boyuyordu. Yüksek sesle gülüyordu. […], her Pazar ayinine giderdi ve çarşaflarını, örtülerini, bütün çeyizini kendi elleriyle işlemişti (Ernaux, 2022: 25).

Beauvoir'ın, kadınlığa bakışını en iyi şekilde özetleyen meşhur bir sözü vardır: "İnsan kadın doğmaz: sonradan olur" (Beauvoir, 1993: 231). Bu doğrultuda da feminizmin öncülerinden Simone de Beauvoir'ın kadınlığı, doğum veya önceden belirlenmiş bir kaderle değil toplumla, kadın olma deneyimiyle ve dış faktörler aracılığıyla şekillenen bir kimliğin inşası ekseninde değerlendirdiği gayet açıktır. Özetle Annie Ernaux, bir yazar olarak, kadın kimliğini Simone de Beuvoir'a benzer bir şekilde ele almakta, toplumsal bir bağlam içinde konuyu işlemektedir.

Sonuç

Bu çalışmada, *Babamın Yeri* eseri üzerinden soy anlatısının özellikleri, otobiyografi türünün gelişimi, sosyal bilimlerin edebiyata katkısı, sosyolojinin izleri, mikro-tarih örneği, işçi sınıfı, kimlik inşası ve belleğin etkileri gibi konulara değinilmiştir. Dolayısıyla, çağdaş eserlerin temel niteliklerinden bazıları sayılabilecek olan zenginlik ve çeşitlilik unsurları dikkat çekmektedir. Edebiyatın zenginleşmesi, klasik kurallar ve sınırlamalara karşı gelebilmesi, kendi kendine yeten bir anlayış olmaktan çıkması, şüphesiz ki, zamanımızın gerçeğidir. Sanattaki çeşitliliğin ön plana geçmesi, bakış açıları ve algıların çoğalmasıyla beraber sosyal bilimler, edebiyat ile belli bir noktada buluşmuştur.

İki büyük dünya savaşı, ekonomik gelişmeler, sinemanın ve imgelerin gücü, travmalar ve petrol savaşları insanlığın dünyayı algılayış biçimini, bakış açısını değiştirmiştir. Postmodernizmle de insanoğlu çeşitliliklerle, farklılıklarla tanışmıştır. Düşünselliğin böylesine alt üst oluşu, beklenen ve umut vaat eden gelecek fikrinin gerçeklikteki yıkılışı eskiye özlemi, geçmişe dönme arzusunu açığa çıkarmıştır. Muhtemeldir ki, atalarımızın yaşamlarına duyulan merak ve ilgi, insanın kendisini bu yolculuk aracılığıyla keşfedebilmesi, söz konusu arzuya dahil edilebilmektedir. Aile anlatıları arasında en dikkat çekici edebi tür olan soy anlatısı; kişinin geçmişi, soyu, aileyi anlayabilme eğilimini açığa çıkarırken, manevi anlamda onları ve bireyin kendisini keşfetme emellerine de cevap vermektedir. Nispeten yeni bir tür olmasına rağmen edebiyat için son derece değerli, derin ve anlamlıdır.

Babamın Yeri'nde Ernaux, babasının sessizliğini, tavrını ve ebeveyn ile çocuk arasındaki mesafeyi tüm sadeliğiyle okuyucuya aktarmıştır. Babasıyla ilişkilendirdiği anlatısını sadece kişisel ayrıntılar sunmak için değil, aynı zamanda dönemin toplumunu, işçi sınıfını, siyasi ve kültürel yapıyı aydınlatmak için de kaleme almıştır. Şüphesiz ki bunu yaparak kendi kimliğini de keşfe çıkmıştır. Haliyle eser, parçalı zihinlerden türeyen parçalı anlatıları barındırmaktadır. Bu sebeple, tam anlamıyla kronolojik bir metin olarak değerlendirilememektedir. Yazarın edebi üslubu süslemeden, estetiklikten uzak; anlaşılır, basit ve nesneldir.

Kendisini de anlatısına entegre eden yazar, çağdaş otobiyografi türüne yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Eserdeki otobiyografi, bireysel görüşler kadar toplumsal olgulara da ev sahipliği yapmaktadır. Dolayısıyla kişisel anılar, kolektif hafızayla bütünleşmiştir.

Belleğin etkisi ve yönlendirmesiyle yazılan bu gibi eserlerde, elbette ki, unutmaya, hafızadaki boşluklara da yer vardır. Yazarlar, bu tür yazın türlerinde hataların, şüphelerin olabileceğinin bilincindedirler. Böylelikle mutlak bir doğruluk, gerçeklik arayışı da yoktur. Fakat bu unutmalara, boşluklara karşı edebiyat için vazgeçilmez olan kurgu, eseri eser yapan güçlü bir unsurdur.

Öte yandan eserde, sosyolojik koşulların kadın kimliği üzerindeki etkileri de görülmüştür. Yazar, bu kadınlık kimliğini babası aracılığıyla da inşa etmiştir. Buradan yola çıkarak sessizlik, ihanet, mahcubiyet, bir tür bastırılma ve içe dönüklük algılanabilmektedir. Baba-kız arasındaki mesafe, zaman geçtikçe işçi sınıfına karşı bir yabancılaşmayı da açığa çıkarmıştır. Eğitim yoluyla babasının sosyal çevresinden ayrışan yazar, zamanla burjuva sınıfıyla bağdaşmaktadır. Bu bakımdan dolaylı yoldan verilen, içten içe hissettiği bir mahcubiyet duygusu gözlemlenmiştir.

Tüm bunlarla birlikte Ernaux, babasının ölümünden sonra başladığı eserinde kökenini, çocukluğunu, ekonomik hâlini, geçmişini, özünü ve temellerini açıkça paylaşmıştır. Kendisini de yaşamını da geçmişini de olduğu gibi kabul etmiştir. En nihayetinde soy anlatısı üzerine yazmak bir kabullenmeyi, uzlaşmayı, nesnelliği beraberinde getirmektedir.

Sonuç olarak edebiyat bir paylaşım, bir etkileşimdir. Türü ne olursa olsun daima her çeşit kitlelere ulaşabilen zengin, devingen bir sanat koludur. Okuyucu ve yazar arasındaki etkileşimi kurmak, eserlerin zamansızlığı ve zenginliğiyle çağa, okuyucusuna uyarlanabilirliğini sağlamak, edebiyatın sürekliliği için de yeni türlerin ortaya çıkması için de vazgeçilmezdir. Annie Ernaux'un *Babamın Yeri* adlı eseri, bu sürekliliğin ve bu yeni edebi biçimlerin hem dikkat çekici hem de umut verici örneklerinden sadece birisidir.

Kaynakça

Beauvoir, S. de. (1993). *Kadın "İkinci cins" I: Genç kızlık çağı* (B. Onaran, Çev.). Payel Yayınları. (Orijinal eser 1949'da yayımlanmıştır.)

Bulut, Y. (t.y.). *Sosyoloji/Toplumbilim*. TÜBİTAK Bilim ve Toplum Ansiklopedisi. https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/sosyolojitoplumbilim

Ernaux, A. (2022). *Babamın Yeri* (S. İdemen, Çev.; 6. bs.). Can Sanat Yayınları. (Özgün eser 1983'te yayımlanmıştır.)

Kıvrak Köroğlu, E. (2025). Annie Ernaux yazınında kolektif bellek ve toplumsal sınıf. *Mülkiye Dergisi, 49*(2), 307–337. https://doi.org/10.25064/mulkiye.1571173

Goulemot, J.-M. (1979). *Les Confessions* : une autobiographie d'écrivain. *Littérature, 33*, 58–74. https://doi.org/10.3406/litt.1979.2094

Kahramanoğlu, F. (2022). Özyaşamöyküsünden özkurmacaya. *Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Uluslararası Filoloji ve Çeviribilim Dergisi*, *4*(1), 18–36. https://doi.org/10.55036/ufced.1096343

Lejeune, P. (1996). *Le pacte autobiographique*. Éditions du Seuil.

Litvinavičienė, I. (2007). Les aspects sociologiques dans l'œuvre d'Annie Ernaux. *Littérature*, *49*(5), 164. https://doi.org/10.15388/Litera.2007.5.7948

Viart, D. (2009). Le silence des pères au principe du «récit de filiation». *Études françaises*, *45*(3), 95–112. https://doi.org/10.7202/038860ar

Viart, D. (2019). Les récits de filiation. Naissance, raisons et évolutions d'une forme littéraire. *Cahiers Erta*, (19), 9-40. https://doi.org/10.4467/23538953CE.19.018.11065

Viart, D., & Vercier, B. (2008). *La littérature française au présent : Héritage, modernité, mutations* (2e éd. augmentée). Bordas.

Malatya yöresinde doğum ritüelleri ve geleneksel uygulamalar

Enes Karabağ[*]

Giriş

İnsanoğlu, var olduğu günden itibaren içinde bulunduğu toplumun değerlerini oluşturmuş ve bu değerler aracılığıyla kültürel kimliğini meydana getirmiştir. Toplumları birbirinden ayıran ve onları özgün kılan temel unsurların başında kültürel değerler gelmektedir. Bu değerler, bir toplumun geçmişten getirdiği bilgi, inanç, uygulama ve yaşam biçimlerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla varlığını sürdürmektedir. Kültürel aktarımın önemli alanlarından biri de insan hayatının önemli dönüm noktaları etrafında oluşan geçiş dönemleridir.

İnsan hayatının üç önemli "geçiş dönemi" vardır: Bunlar doğum, evlenme ve ölüm. Her birinin kendi bünyesi içerisinde birtakım alt bölümlere ve basamaklara ayrıldığı bu üç önemli aşamanın çevresinde birçok inanç, âdet, töre, tören, ayin, dinsel ve büyüsel özlü işlem kümelenerek söz konusu "geçiş"leri bağlı bulundukları kültürün beklentilerine ve kalıplarına uygun bir biçimde yönetmektedirler. Bunların hepsinin amacı da kişinin bu "geçiş" dönemindeki yeni durumunu belirlemek, kutsamak, kutlamak, aynı zamanda da kişiyi bu sırada yoğunlaştığına inanılan tehlikelerden ve zararlı etkilerden korumaktır. Çünkü yaygın olan inanca göre, insan bu tür dönemler sırasında güçsüz ve zararlı etkilere karşı açıktır. (Örnek, 1995: 131)

Geçiş dönemlerinin ilki olan doğum, toplumların kültürel yapısında özel bir yere sahiptir. Yeni bir bireyin dünyaya gelişi; aile, akrabalık ve toplum ilişkilerini etkileyen sosyal bir olay olarak kabul edilmiş ve doğum çevresinde pek çok inanış ve uygulama ortaya çıkmıştır. Bu uygulamalar; toplumların inanç sistemi, yaşam şartları, coğrafi özellikleri ve tarihî süreçleri doğrultusunda şekillenerek günümüze kadar ulaşmıştır (Örnek, 1995: 131)

Bu çalışmada Malatya yöresinde doğum etrafında şekillenen geleneksel inanışlar ve uygulamalar ele alınmıştır. Çalışmanın temel amacı, Malatya'da doğum sürecine bağlı olarak gerçekleştirilen ritüelleri ortaya koymak, bu uygulamaların toplum içerisindeki anlamını değerlendirmek ve günümüzdeki değişim sürecini incelemektir. Alan araştırması kapsamında gerçekleştirilen görüşmelerden elde edilen bilgiler doğrultusunda Malatya yöresi doğum ritüellerinin geçmişten günümüze aktarımı, devam eden uygulamalar ve zaman içerisinde değişime uğrayan unsurlar değerlendirilmiştir.

[*] Yüksek Lisans Öğrencisi, Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, karabagenes90@gmail.com, ORCİD: https://orcid.org/ 0009-0003-5518-6316

Malatya'da doğum ritüelleri

İnsan hayatının üç önemli geçiş döneminden ilki olan doğum, toplumlar tarafından her zaman önemli ve anlamlı bir olay olarak kabul edilmiştir. Doğum, yalnızca anne ve babayı ilgilendiren biyolojik bir süreç değil; aynı zamanda aile, akraba ve toplum açısından sosyal anlamlar taşıyan bir olaydır. Yeni bir bireyin dünyaya gelişi, ailenin ve soyun devamını sağlaması bakımından önemli görülmüş; özellikle geleneksel toplumlarda nüfusun artması aynı zamanda gücün ve devamlılığın göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Bu nedenle doğum, bireysel bir olay olmanın ötesinde toplumsal bir değer taşıyan geçiş dönemlerinden biri olmuştur (Örnek, 2000: 131-132).

Doğumun toplum içerisindeki önemi yalnızca soyun devamıyla sınırlı değildir. Çocuk sahibi olmak, anne açısından annelik kimliğinin kazanılması ve aile içerisindeki yerinin güçlenmesi anlamına gelirken; baba açısından da geleceğe yönelik güven duygusu, toplumsal itibar ve ailenin devamlılığı ile ilişkilendirilmiştir. Geleneksel toplumlarda çocuk sahibi olamama durumu ise yalnızca bireysel bir mesele olarak görülmemiş, aile ve çevre tarafından farklı anlamlar yüklenen sosyal bir durum hâline gelmiştir.

Anne ve babaya sağladığı bu anlamların yanında doğum, akrabalar ve toplum tarafından da önemsenen bir olaydır. Bu kadar önemli kabul edilen bir yaşam dönemi etrafında çeşitli inanışların, uygulamaların ve ritüellerin oluşması kaçınılmaz olmuştur. Nitekim doğum çevresinde ortaya çıkan geleneksel uygulamalar, bir yandan doğum olayını kutlama ve anlamlandırma işlevi görürken diğer yandan anne ve bebeği çeşitli tehlikelerden koruma düşüncesiyle şekillenmiştir (Kabak, 2011: 52).

Türk kültüründe doğum etrafında oluşan ritüeller, toplumun inanç sistemini, dünya görüşünü ve kültürel değerlerini yansıtan önemli unsurlar arasında yer almaktadır. Özellikle geleneksel inanışlarda doğum dönemi; anne ve bebeğin hassas olduğu, korunmaya ihtiyaç duyduğu bir süreç olarak değerlendirilmiş ve bu döneme özgü çeşitli uygulamalar geliştirilmiştir.

Malatya yöresinde de doğum çevresinde şekillenen inanış ve uygulamalar, bölgenin kültürel yapısını ve geleneksel değerlerini yansıtan önemli halk kültürü unsurlarıdır. Bu uygulamalar, geçmişten günümüze aktarılan kültürel bilgilerin bir göstergesi olmakla birlikte, zaman içerisinde toplumsal değişimlere bağlı olarak bazı dönüşümlere de uğramıştır.

Doğum etrafında gelişen ritüeller genel olarak doğum öncesi, doğum sırası ve doğum sonrası olmak üzere üç aşamada ele alınmaktadır. Bu çalışmada Malatya yöresinde bu üç dönem çevresinde şekillenen doğum inanışları ve uygulamaları incelenerek, söz konusu ritüellerin kültürel süreklilik ve değişim bağlamındaki durumu değerlendirilecektir.

Doğum öncesi

Doğum öncesi dönem, çiftlerin çocuk sahibi olma isteğiyle başlayan ve doğumun gerçekleşmesine kadar devam eden süreci ifade etmektedir. Bu dönem, yalnızca biyolojik bir süreç olarak değil, aynı zamanda toplumun inanç ve gelenekleri doğrultusunda çeşitli uygulamaların ortaya çıktığı önemli bir geçiş aşaması olarak değerlendirilmektedir. Çocuğun

aile ve toplum açısından taşıdığı anlam nedeniyle doğum öncesi süreç etrafında birçok inanış ve ritüel şekillenmiştir.

Bu dönemde görülen uygulamalar; çocuk sahibi olma isteği, gebeliğin gerçekleşmesi, hamilelik süreci, aşerme, bebeğin cinsiyetine yönelik tahminler ve anne adayının dikkat etmesi gereken davranışlar çevresinde toplanmaktadır. Özellikle geleneksel toplumlarda gebelik dönemi, anne ve bebeğin korunması gereken hassas bir süreç olarak kabul edilmiş ve bu döneme ilişkin çeşitli uygulamalar geliştirilmiştir.

Malatya yöresinde de doğum öncesi döneme ait inanış ve uygulamalar, halk kültürünün önemli unsurları arasında yer almaktadır. Bu uygulamalar, geçmişten günümüze aktarılırken toplumsal değişimlere bağlı olarak bazı dönüşümler yaşamış; ancak doğum etrafında oluşan kültürel değerlerin bir kısmı varlığını sürdürmeye devam etmiştir.

Kısırlığı giderme-gebe kalma

Evliliğin ardından belirli bir süre içerisinde çocuk sahibi olunması, geleneksel toplum yapısında beklenen önemli bir durumdur. Çocuk sahibi olma, yalnızca ailenin devamlılığı açısından değil, aynı zamanda kadının toplum içerisindeki konumu ve saygınlığı bakımından da önemli görülmüştür. Bu nedenle evlilik sonrasında çocuk sahibi olunamaması durumunda özellikle kadın üzerinde çeşitli toplumsal baskıların oluştuğu görülmektedir. Çocuğu olmayan kadın, kimi zaman toplum tarafından eksik ya da kusurlu olarak değerlendirilmiş; kadının aile içerisindeki kabulü ve statüsü büyük ölçüde annelik rolüyle ilişkilendirilmiştir. Çocuksuzluğa yönelik bu olumsuz bakış açısının izlerine Türk kültürünün önemli sözlü anlatılarından biri olan Dede Korkut hikâyelerinde de rastlanmaktadır. Hanlar Hanı Bayındır Han'ın düzenlediği toyda, çocuğu olmayanların kara otağa yerleştirilmesi; oğlu olanların ak otağa, kızı olanların ise kızıl otağa alınması, çocuk sahibi olmanın toplum nazarındaki değerini göstermektedir. Bayındır Han'ın "Kiminki oğlu kızı yok kara otağa kondurun, kara keçe altına döşeyin, kara koyun yahnisinden önüne getirin…" şeklindeki ifadeleri, çocuksuzluğun geleneksel düşünce yapısında olumsuz bir durum olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır (Ergin, 2010: 21). Bu durum, çocuk sahibi olmanın yalnızca bireysel bir mutluluk değil, aynı zamanda toplumsal kabul ve itibar açısından da önemli bir unsur olduğunu göstermektedir.

Geleneksel toplumlarda kadının evlilik sonrası aile içerisindeki yerini sağlamlaştırması ve kabul görmesi çoğunlukla çocuk sahibi olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Bu sebeple kadınlar gebe kalabilmek ve çocuk sahibi olabilmek amacıyla çeşitli uygulamalara ve çarelere başvurmuşlardır. Özellikle ataerkil toplum yapısında çocuk sahibi olamama durumunun sorumluluğu çoğunlukla kadına yüklenmiş, bu nedenle çözüm arayışları da daha çok kadın merkezli olarak şekillenmiştir (Örnek, 1995: 132). Geçmiş dönemlerde çocuk sahibi olunamaması boşanma ya da erkeğin yeniden evlenmesi gibi sonuçlara da yol açabilmiş, ancak günümüzde bu anlayışta kısmi değişimler meydana gelmiştir. Buna rağmen geleneksel uygulamaların önemli bir kısmının hâlen kadın üzerinden devam ettiği görülmektedir.

Bu genel çerçeveden hareketle Malatya yöresinde de çocuk sahibi olma ve gebe kalma süreci etrafında şekillenen inanış ve uygulamaların benzer toplumsal kabuller doğrultusunda oluştuğu görülmektedir. Yörede çocuk sahibi olamayan kadınların öncelikle çağdaş tıbbi

yöntemlere başvurdukları, bu yöntemlerden sonuç alınamadığında ise geleneksel inanç ve uygulamalara yöneldikleri bilinmektedir. Yapılan görüşmeler sonucunda kaynak kişilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda, Malatya'da kadınların gebe kalabilmek, kısırlığı gidermek ve sağlıklı bir çocuk sahibi olmak amacıyla çeşitli geleneksel yöntemlere başvurdukları tespit edilmiştir. Bu uygulamalar, toplumun doğum olgusuna yüklediği anlamı, anneliğe verilen değeri ve geleneksel düşünce yapısının günümüzdeki yansımalarını göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Kaynak kişilerden elde edilen bilgiler doğrultusunda belirlenen geleneksel yöntemler aşağıda değerlendirilmektedir.

Tıbbi sağaltma

Kaynak kişilerin ifadelerine göre geçmiş dönemlerde yörede doğum ve gebelikle ilgili süreçlerde daha çok geleneksel yöntemlere başvurulduğu, hastane ve modern sağlık imkânlarının günümüzdeki kadar yaygın olmadığı anlaşılmaktadır. Önceki dönemlerde doğumların çoğunlukla evlerde gerçekleştirildiği ve bu süreçlerde ebelerin önemli bir rol üstlendiği belirtilmektedir. Günümüzde ise sağlık hizmetlerinin gelişmesiyle birlikte kadınların doktor ve hastanelere yöneldiği, doğumların büyük ölçüde sağlık kuruluşlarında gerçekleştiği ifade edilmektedir.

Malatya yöresinde çocuk sahibi olmakta zorlanan çiftlerin tedavi amacıyla farklı şehirlere başvurdukları, özellikle büyük şehirlerde uygulanan modern tedavi yöntemlerinden yararlandıkları görülmektedir. Bu süreçte tüp bebek uygulamaları ve çeşitli ilaç tedavileri en sık başvurulan yöntemler arasında yer almaktadır. Ancak modern tıbbi yöntemlere rağmen çocuk sahibi olamayan çiftlerin, geçmişten gelen geleneksel uygulamalara ve halk hekimliği kapsamında değerlendirilen yöntemlere de başvurdukları tespit edilmektedir (K.K. 1, 2, 3, 5, 6, 8, 9, 10, 11).

Halk hekimliği ve geleneksel sağaltma

Kısırlık problemiyle karşılaşan bireylerin çözüm arayışlarında geçmişten günümüze bazı değişimler yaşandığı görülmektedir. Önceki dönemlerde bu tür durumlarda daha çok halk hekimliği kapsamında değerlendirilen geleneksel uygulamalara başvurulurken, günümüzde modern tıp yöntemleri öncelikli hâle gelmiştir. Özellikle yeni kuşakların öncelikle doktora ve sağlık kuruluşlarına başvurduğu, ancak geleneksel inanış ve uygulamaları da tamamen terk etmediği görülmektedir. Bu doğrultuda bireyler, tıbbi tedavi süreçlerinin yanı sıra halk hekimliği kapsamında değerlendirilen geleneksel yöntemlerden de yararlanmayı sürdürmektedir.

Malatya ve çevresinde halk hekimliği kapsamında kullanılan yöntemler şu şekildedir:

Malatya'da tecrübeli ebe kadınlar çocuk sahibi olmak isteyen kadınlara dualarla birlikte 'bel çektirme' ve 'kasık çekme' gibi masaj yöntemleri uygularlardı (K.K. 1, 2, 6, 9, 11).

Köyümüzde bir ebe vardı aynı zamanda şifacı da denirdi. Kadının gebe kalması için iki farklı ot toplanır, kurutulup toz haline getirilir daha sonra bir tülbent içine konur rahim bölgesine yerleştirilir. Böylelikle bitkisel tedavi pratiklerini sürüdürürlerdi (K.K. 1).

Ayrıca eşlerin üreme sağlığını güçlendirmek için şifalı ot karışımları hazırlanır, hocalara gidilerek yazdırılan gebelik muskası beyaz bir beze sarılıp kadının üzerinde taşıtılırdı (K.K. 1,5,9).

Bir bebeğin emeklemesini ilk gören kadının yakın zamanda hamile kalacağına inanılır (K.K. 2, 8)

Köstebek eti kurutulup yedirilir ya da yiyecek veya içeceğe katılır (K.K. 6).

Sahada tespit ettiğimiz ilginç bir fal pratiğinde ise;

Kadının karnı üzerinde iki parmak arasında iple sarılmış küçük bir beşik tutulur, ortasına bir taş indirilir, eğer beşik kendiliğinden sallanırsa kadının gebe kalacağına inanılır (K.K.6).

Dinsel-büyüsel nitelikte olanlar

Çocuğu olmayan ya da çocuk sahibi olmayı arzulayan eşlerin, bu isteklerini gerçekleştirmek amacıyla birlikte dua ettikleri; türbe ve cami gibi kutsal kabul edilen mekânları ziyaret ederek manevi destek aradıkları görülmektedir. Bunun yanında çocuk sahibi olma dileğiyle kurban adama gibi geleneksel uygulamalara da başvurdukları anlaşılmaktadır (K.K. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11).

Çocuk sahibi olmak isteyen eşlerin yatırlara, türbelere ve camilere giderek dua ettikleri ve dilekte bulundukları görülmektedir. Bu ziyaretlerde, kutsal kabul edilen kişilerin Tanrı ile aralarında bir aracılık sağlayacağına ve dualarının kabulüne vesile olacağına inanılmaktadır. Dileğin gerçekleşmesi hâlinde ise adakların yerine getirildiği; kurban adayanların hayvan kesip ihtiyaç sahiplerine dağıttığı, bağış niteliğindeki adakların türbe görevlilerine bırakıldığı ya da Kur'an okuma, namaz kılma gibi dini uygulamaların gerçekleştirildiği anlaşılmaktadır.

Anadolu'da çocuğu olmayanların çoğunlukla adak kurbanı kestikleri görülür. Bu tür adak kurbanları ziyaret edilen yatırın, türbedeki zatın aracılığıyla giderilmesinde yardımcı olması amacıyla kesilmektedir. Malatya'da da bu amaçla gidilen türbelerden biri Abdulvahap Gazi türbesidir. (Eroğlu, 2017: 403).

Çocuk sahibi olmak isteyen kişilerin, yatır ve türbe ziyaretlerinde bulunarak dua ettikleri görülmektedir. Bu kapsamda Malatya Battalgazi'de bulunan Abdulvahap Gazi ve Hasan Basri Türbesi gibi kutsal kabul edilen mekânların da çocuk sahibi olma dileğiyle ziyaret edildiği ifade edilmektedir (K.K. 1, 4, 6, 10). Çocuğu olmayan ya da çocuğunun sağlıklı bir şekilde dünyaya gelmesini isteyen kişilerin yatırlara ve türbelere giderek dua ettikleri, dilekte bulundukları görülmektedir. Bu tür uygulamaların, eski Türk inanışlarında yer alan atalar kültünün günümüzdeki yansımalarından biri olarak değerlendirildiği ifade edilmektedir.

Malatya ve yöresinde çocuğu olmayan kadın Battal Gazi Türbesine gidip türbe başındaki fanusa eşarbını bağlayarak dilek diler (Eroğlu, 2017: 201)

Hasan Basri, Zeynel Abidin, Somuncu Baba, Ali Baba, gibi türbelere gidilerek ağaçlara elbise parçası bağlanır. Aynı zamanda Torak Tepe köyündeki 'kırk taşı' ziyaret edilir (K.K. 1, 4, 7)

Bir bebeğin emeklemesini ilk gören kadının yakın zamanda hamile kalacağına inanılır (K.K. 2, 3).

Kırk bir tane hurmayı kırk bir faklı kişiye verilir. Bunun üzerine kırk bir tane Meryem suresi okunur ki çocuğu olmayan kadının çocuğu olsun (K.K. 4).

Çocuk sahibi olmak isteyen ancak gebe kalamayan kadınların, hocalara başvurarak muska, dua ve benzeri manevi uygulamalara yöneldikleri görülmektedir. Yazdırılan muskaların kadınların üzerinde taşındığı; genellikle üçgen biçiminde hazırlanıp beyaz bir bezle kaplandığı ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra hocalardan alınan şifalı olduğuna inanılan suların da içildiği belirtilmektedir (K.K. 1, 2, 4, 6, 9, 11).

Dede Korkut hikâyesinde yer alan *Dirse Han Oğlu Boğaç Han Hikâyesi*' nde açların doyurulması, çıplakların giydirilmesi, kara donlu dervişlere nezirler sunulması ve adak adanması sonucunda çocuk sahibi olduğunu biliyoruz (Alptekin, 2011: 85). İyilik ve paylaşma, hem bireyin hem de toplumun bereketini artıran bir unsur olarak gösterilir. Hikâye, insanın başkalarına yardım ederek yalnızca toplumsal sorumluluğunu yerine getirmediğini, aynı zamanda kendi hayatında da olumlu sonuçlar (örneğin evlat sahibi olma gibi) elde edebileceğini sembolik bir dille anlatır. Bu durum, eski Türk inancında iyilik, dua ve adakların karşılıksız kalmayacağı düşüncesini yansıtır.

Aşerme

Aşerme, gebelik döneminde kadınlarda görülen ve özellikle belirli yiyeceklere karşı duyulan istek ya da isteksizlik hâli olarak değerlendirilmektedir. Kelimenin kökeninin 'aş yerme' ifadesine dayandığı ve zaman içerisinde anlam değiştirerek hamile kadının bazı yiyecekleri arzulaması anlamında kullanılmaya başladığı ifade edilmektedir. Geleneksel inanışlara göre, gebelik döneminde kadının istediği yiyeceklerin karşılanmasına önem verildiği; aksi durumda anne ya da çocuğun zarar görebileceğine, çocuğun düşebileceğine veya sağlıksız dünyaya gelebileceğine inanıldığı görülmektedir (Boratav, 2020: 168).

Gebelik sürecinde helal lokma yenmesi, çocuğun ahlaklı ve güzel yüzlü olması için şart koşulurdu. Gebe kadının gizlice bir şey alıp (çalarak) yemesi halinde çocuğun ileride hırsız olacağına inanılırdı (K.K. 2).

Alerilen yiyecek yenmediğinde doğacak olan çocukta o yiyeceğe benzer bir 'aşerme lekesi' çıkacağına inanılır ve bu lekenin büyüklüğü gebe olan annenin o yiyeceği ne kadar şiddetle istediğiyle ölçülür (K.K. 3, 4).

Emziren anne bir şey gördüğü zaman annenin canı çekmez ama süt çeker, eğer yemediyse süt çektiği için süt gelmez ve göğüs şişer, taşlaşır (K.K. 3).

Ye ekşiyi, getir Ayşe'yi; ye tatlıyı, getir Hakkı'yı sözü yaygındır (K.K. 2)

Gebe kadın canının çektiği yiyeceği yemezse doğacak olan çocukta şaşılık olacağına veya dudağının titrek olacağına inanılırdı (K.K. 5). Buna çözüm olarak eğer yiyecek bulunmadıysa kadına kendi avcu yalatılır.

Aşerilen yiyecek hamilelikte yenmezse, çocuğun ömür boyu o yiyecekten tiksineceğine ve bir daha asla yemeyeceğine inanılır (K.K. 2).

Ayva yer ki doğacak olan bebek gamzeli ve beyaz tenli olsun (K.K. 1, 2, 4, 6, 7).

Elma yer ki doğacak olan bebek sağlıklı olsun (K.K. 1, 2, 6, 10).

Zeytin yer ki gözleri güzel ve siyah olsun (K.K. 1, 10).

Kaynak kişiden derlenen bilgilerden bilgilerden bir diğeri de şu şekildedir: Eskiden her şey doğaldı gebe kadında yese bir başkası da yese sağlık konusunda sorun yaşamazdı. Ama şimdi her şey ilaçlı ve hormonlu olduğu için faydası bile olmamaktadır (K.K. 5).

Gebelik

Kadın gerek gebeliği gerekse lohusalığı süresince çevresinde bir çeşit hasta olarak kabul edilir ve buna göre işlem görür. Başka bir söyleyişle, gebe kadını bağlı bulunduğu grup ya da cemaatin kültürel değerleri hasta kategorisine sokarak ona o gözle bakar; ondan bu değerlere uygun beklentilere göre hareket etmesini ve rolünü üstlenmesini ister. Bu durum da kadını gebeliği süresince birtakım kaçınmalara ya da bağlı bulunduğu kültürel ortamın geçerli sayıldığı işlemlere uymaya zorlar (Örnek, 1995: 135). Bu anlayış, toplumların gebelik ve doğumu yalnızca biyolojik bir süreç olarak değil, aynı zamanda kültürel ve sosyal yönleri olan önemli bir dönem olarak gördüklerini göstermektedir. Hamile kadına yönelik kuralların bir kısmı onu koruma amacı taşırken, bir kısmı da geleneksel inançların etkisiyle ortaya çıkmıştır. Bu durum, kültürün bireylerin yaşam biçimleri ve davranışları üzerinde ne kadar etkili olduğunu ortaya koymaktadır.

Hamilelik, bireysel bir sevinç kaynağı olmanın yanı sıra toplumsal çevreyi de içine alan geniş bir etki alanına sahiptir. Toplum içinde "anne" statüsüne geçiş yapan kadın, bu süreçte özel bir ilgiyle korunması gereken bir birey olarak görülür. Bu yeni sosyal konum, hamile kadının toplumsal beklentiler doğrultusunda belirli kurallara, yasaklara ve davranış normlarına göre hareket etmesini zorunlu kılar (Örnek, 1995: 135). Alan araştırmasından elde edilen verilere göre, gebelik sürecinin genel fiziksel belirtileri; 'adet kesilmesi, bulantı, yemeklere karşı hassasiyet/tiksinme ve halsizlik' durumları olarak saptanmıştır. Hamile kadına Malatya yöresinde 'İki canlı, hamile, yerikli' adları verilir (K.K. 1, 2).

Gebe kadın bile gebe olduğunu bilmezken, biz şu şekilde anlardık: Kirpikleri birbirine dolanırdı; buradan kadının gebe olduğunu anlardık (K.K. 3).

Ebegümeci, civanperçemi ve aslanpençesi bitkileri kaynatılarak suyu kadına içirilir (K.K. 4, 7).

Yeni doğum yapmış bir kadının ısırdığı elma, hamile kalması için çocuksuz kadına yedirilir (K.K.3, 9).

Malatya'dan derlenen bir veri örneği, iş ve sınıf ayrımına dayalı olarak kadınların gebelik durumunu farklı biçimlerde adlandırdıklarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

İşi öğretmen olan bir kişi: hamile

Ev kadını (şehirli): gebe

Ev kadını (şehirli): iki canlı

Ev kadını (köylü): guzlacı (Örnek, 1995: 135)

Bebeğin cinsiyetinin belirlenmesi

Doğum öncesi dönemde bebeğin cinsiyetini tahmin etmeye yönelik uygulamalar, hamile kadının yaşadığı fiziksel değişimlerin toplum tarafından gözlemlenmesi ve yorumlanması

esasına dayanır. Gebelik sürecinde kadının vücudunda meydana gelen biyolojik dönüşümler, geleneksel bilgi sisteminde doğacak çocuğun cinsiyetine dair birer gösterge olarak kabul edilir. Bu doğrultuda, Malatya yöresinde elde edilen folklorik verilerden hareketle, doğum öncesi cinsiyet tahmininde başvurulan geleneksel halk yöntemleri şu şekilde sınıflandırılabilir:

Eskiden kadınlar hamile kaldıklarını çevrelerinden gizleyebildikleri kadar gizlerlerdi. Özellikle karınları belirginleşmeye başladığında, hamile oldukları dışarıdan belli olmasın diye kasıtlı olarak çok bol kıyafetler giymeyi tercih ederlerdi (K.K. 1, 2, 6, 8).

Kadın hamile olduğunu kocasına doğrudan utandığı ya da çekindiği için söyleyemezdi. Bu durumda yakın çevreden bir aracı, kocaya gizlice bir çift bebek eşyası veya bir bebek ayakkabısı uzatırdı; erkek de bu ayakkabı üzerinden eşinin hamile olduğunu anlardı (K.K. 1).

Gebe kadın kilosunu önden sivri bir şekilde alırsa doğacak olan bebeğin erkek olacağına inanılır. Eğer kiloyu kalçadan genişleyerek alırsa doğacak olan bebeğin kız olacağına inanılır (K.K. 1).

Doğan bebek erkekse ama kız güzelliğindeyse bir sonraki doğacak olan bebek kız olacağına inanılırdı (K.K. 4, 9, 11).

Göbek deliği altında siyah bir çizgi veya nokta varsa doğacak olan bebeğin erkek, siyah nokta veya çizgi yoksa kız olacağına inanılır (K.K. 1).

Rüyasında boynuna altın takılmışsa kızı, el bileğine altın takılmışsa oğlu olurmuş. Güneş görmek oğlana, ay görmek kıza yorulur (URL- 1).

Henüz gelinlikle oturan gelinin kucağına, doğacak ilk çocuğun erkek olması dileğiyle bir erkek bebek verilir. Aynı amaçla gelin yorganı kaplanırken üzerinde erkek çocuk yuvarlanır (K.K. 8, 9, 11).

Bilgili bir kişi tarafından kadının karnı aşağıdan yukarıya doğru üç kez çekilir ve ovalanır (K.K. 1, 2, 9).

Kırdan toplanan çiğdem destesi bir metre kadar yüksekten atılır, eğer top yere düşerse oğlan, dağılırsa kız olacağı inancı mevcuttur (K.K. 2, 5).

Meme ucu koyulaşırsa erkek değişmezse kız doğacaktır (K.K. 1).

Kırdan toplanan çiğdem destesi yüksekten atılır; toplu düşerse oğlan, dağılırsa kız olur (K.K. 2, 5).

Gebe kadının yüz güzelliği arttıysa, doğacak olan erkek bebeğin anneye güzelliğini verdiğine inanılır. Eğer kadının yüzündeki güzellik azalıyorsa ve yüzünde çillenme olduysa, doğacak olan kız bebeğin annenin güzelliğini aldığı inanılır (K.K. 1). Yüzde oluşan çillerin giderilmesi amacıyla, doğum sırasında terleyen kadının terinin temiz bir bezle alındığı, ardından bu bezle çil bulunan bölgelerin silindiği ve bu uygulamanın zamanla çillerin azalacağı ya da yok olacağı inancıyla yapıldığı ifade edilmektedir.

Gebe kadından habersiz bir minderin altına makas başka bir minderin altına iğne konur. Altında makas olan mindere otururşa kız, iğne olan mindere otururşa erkek çocuk olacağına inanılır (K.K. 2).

Gebe kadının kaçınmaları

Anne karnındaki bebeğin, annenin yaptığı bazı 'analojik' eylemlerden olumlu ya da olumsuz yönde etkilenebileceğine inanıldığı; bu nedenle annenin benliğini, bu eylemleri yapma ya da bunlardan kaçınma isteği ve korkusunun sardığı ifade edilmektedir. Bu kapsamda, olumsuz sonuçlar doğuracağı düşünülen bazı davranışlardan kaçınıldığı ve bu tür kaçınmaların oldukça yaygın olduğu belirtilmektedir (Örnek, 1995: 136).

Gebe kadın gizli saklı bir şey alıp yememelidir (K.K. 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11).

Güzel kimselere; güzel şeylere bakmaya özen göstermelidir (K.K. 2, 4, 7, 10, 11).

Hamilelik döneminde baykuşa, yılana, çirkinlere bakmamaya dikkat edilir (K.K. 4, 7, 8).

Ağır şeyler kaldırmamaya özen göstermelidir. Ama biz eski toprak sayılırız; eskiden biz bağa bahçeye gider, ekin eker, ağır işler de yapardık, yine de kaldırırdık. Şimdiki neslin ise daha çok dikkat etmesi gerekir (KK: 5, 9, 11).

Hıdrellez günü dikiş dikilmez, ağaç/bitki kesilmez ve canlı öldürülmez. Aksi takdirde bebeğin anne karnında 'hıdrellez eğrisi' olacağına inanılır (K.K. 3, 9).

Ciğere dokunduktan sonra, vücudunun neresine dokunursa orada bebekte doğum lekesi olur (K.K. 3).

Gebeyken kadının saçını kesmesinin, doğacak olan çocuğun ömrünün kısa olacağına yol açacağına inanılırdı (K.K. 3).

Gebe kadın mezarlık ve türbelerden uzak tutulur; eğer giderse vücuduna kesinlikle dokunmaması gerektiğine inanılırdı, aksi halde elini dokundurduğu yerde çocukta doğum lekesi oluşacağı düşünülürdü (K.K. 2, 3, 8).

Nazardan korunmak için içinde buğday taneleri ve mangal kömürü olan bez bir nazar bohçası taşınır, söğüt ağacından koparılan küçük bir dal çengelli iğneyle yakaya takılırdı (K.K. 6).

Gebeyken ebegümeci otu yerse düşük yapar. Fakat gebe kalmak isteniyorsa bu bitkiyi tüketmesi gerekir (K.K. 4, 7).

Narı gebe değilken yerse faydalı ama gebeyken yemesi düşük yapma ihtimali vardır (K.K. 4, 7)

Gebe kadının uygulamaları

Gebelik sürecindeki kadınların belirli davranış ve uygulamalardan bilinçli olarak kaçındıkları, bununla birlikte doğacak çocuğun estetik özelliklerine ilişkin çeşitli inançlar doğrultusunda bazı geleneksel ya da deneyim temelli pratiklere yöneldikleri gözlemlenmektedir toplum içinde. Bunları şu şekilde sıralayabiliriz:

Bebek anne karnında tekme attığı sırada anne kimin yanında oturuyorsa çocuğun huyunun ona çekeceği, genel olarak da kızın halaya, erkeğin dayıya çekeceği inancı hâkimdir (K.K. 2, 10).

Ayva yer ki doğacak olan bebek gamzeli ve beyaz tenli olsun (K.K. 1, 2, 4, 6, 7).

Elma yer ki doğacak olan bebek sağlıklı olsun (K.K. 1, 2, 6, 10).

Zeytin yer ki gözleri güzel ve siyah olsun (K.K.1, 10).

Ceviz yerse doğacak olan çocuk zeki olur (K.K. 2, 3).

Doğum sırası

Doğumun, insan yaşamında en kritik geçiş evrelerinden biri olarak değerlendirildiği; bu sürece kadar her şeyin normal ilerlemesi durumunda dahi doğum anında ortaya çıkabilecek olumsuzlukların anne adayı ve yakın çevresi için önemli bir endişe kaynağı oluşturduğu ifade edilmektedir. Biyolojik bir süreç olan doğumun aynı zamanda kültürel yönleri bulunan bir olay olduğu, bu nedenle doğum sırasında çeşitli ritüel ve uygulamalara başvurulduğu görülmektedir. Söz konusu uygulamaların hem doğumun daha kolay gerçekleşmesini sağlamak hem de anne ve bebeği olası tehlikelerden korumak amacıyla yapıldığı belirtilmektedir. Malatya ve çevresinde bu amaçla gerçekleştirilen uygulamaların şu şekilde sıralayabiliriz:

Geçmiş dönemlerde Malatya'da doğumlar çoğunlukla ev ortamında, sıcak bir odada, deneyimli yaşlı kadınlar tarafından yaptırılırdı. Günümüzde ise modern tıp ile birlikte hastanede eşlerin de doğuma destek amaçlı katılımıyla yapılmaktadır.

Eski doğumlarda, sürecin kolay ve acısız geçmesi için hem dinsel-manevi hem de sembolik-büyüsel pratiklere başvurulurdu:

Doğum yaklaşınca evdeki kapı, pencere ve kilitler açılır, kıyafetlerdeki düğmeler çözülürdü (K.K. 1, 2, 3, 8, 9, 11).

Kadının karnı sıcak su ve sabunla nazikçe ovulur ve 'El benim elim değil, Fatıma Anamızın eli' denilirdi (K.K. 2, 8, 11).

Doğum kolay olsun diye gebe kadının eşinin ayakkabısı karnına sürülürdü (K.K. 1).

Kadın bir battaniyenin üzerine yatırılır ve beşikteymiş gibi sallanarak vücudunun gevşemesi sağlanırdı ki doğum kolay gerçekleşsin (K.K.2, 5, 9, 11).

Kuranı Kerim ve dualar okunurdu (K.K.5, 9).

Fatma Ana Eli otu suya konulur, bu ot suyun içinde açıldıkça kadının da doğum yolunun açılacağına inanılırdı (K.K 2, 4, 8, 9, 11).

Al karısının doğum esnasında anne ve bebeğe zarar verebileceği düşüncesinden hareketle, bu varlıktan korunmak amacıyla doğum yapılan odada bıçak, makas, süpürge, iğne ve Kur'an bulundurulması gerektiğine inanıldığı ifade edilmektedir (K.K. 1, 5, 9, 11).

Bebeğin göbek bağı doğumdan hemen sonra ebe kadın tarafından makas yardımıyla kesilir. Daha sonra doğum haberini büyüklere müjdeleyen kişiye para verilir (K.K. 5, 8, 9).

Kesilen göbek bağı, çocuğun gelecekteki mesleğini ve karakterini belirleyeceği inancıyla sembolik mekânlara gömülür veya saklanırdı. Hastaneye gömülmesi durumunda çocuğun doktor olması, okul bahçesine gömülmesi halinde eğitimli ve öğretmen olması, camiye gömülmesi durumunda ise dinine bağlı bir birey olması temenni edilmektedir. Evde ya da ahırda saklanması halinde çocuğun evine bağlı, işinde gücünde biri olması beklenmektedir. Dikiş makinesi içinde saklanması ise el becerisi gelişmiş, becerikli ve evine bağlı bir birey olacağına inanılmaktadır. Bu uygulamaların daha çok kız çocukları için yapıldığı ifade edilmektedir (K.K. 1, 2).

Doğum sonrası

Çocuğun sağlıklı bir şekilde dünyaya gelmesinin ardından, doğum sürecinin tamamlanmasıyla birlikte bazı ritüel ve uygulamaların devam ettiği ifade edilmektedir. Doğumun sağlıklı gerçekleşmesi ve bebek ile anne arasındaki somut bağ olan göbeğin kesilmesinden sonra ise loğusa ve bebeğe yönelik inanç ve uygulamalara geçildiği aktarılmaktadır.

Kadının anne tarafı beşik hazırlar tatlılar hazırlar erkek tarafı yemek hazırlığı yapar. Eskisi kadar yaygın olmasa da doğum sonrasında hastane çalışanlarına çikolata ve tatlı gibi hediyelerin verilmeye devam ettiği söylenmektedir (K.K. 1, 2, 3).

Çocuk doğduktan sonra gücü yeten kişiler doğan çocuk erkekse iki kızsa bir akika kurbanı keserler (K.K. 3).

Bir yaşına kadar bal yedirilmez. Çünkü zehirleyebilir veya alerji olabilir (K.K. 4).

Kaynak kişinin aktardığına göre, küçük erkek bebeklerin canı çektiği hâlde bazı yiyecekleri tüketmemesi durumunda, fiziksel bir rahatsızlık (şişme vb.) yaşayacağına dair yerel bir inanışın var olduğu belirtilmektedir (K.K. 3).

Bebeğin ilk dişini gören kişi beyaz bir hediye alır. Beyaz renk olmasının nedeniyse sağlıklı olması içindir (K.K. 3).

İlk saç kesiminde kesilen saç tartılır. Değer gelen karşılığı yuvarlak hesap yapılır ve karşılığı fakir fukaraya para olarak verir (K.K. 2, 3, 4).

Karınca yağı kullanılır bebeğin vücudu kıllı olmasın diye (K.K. 3, 4, 7).

Çocuğun gözüne sürme çekilir gözleri renkli olsun diye (K.K. 4).

Çocuk doğduğu zaman ilk banyosu tuzlu suyla yapılırdı. Bunun nedeni ise ileride vücudu sağlıklı olsun ter kokmasın diye (K.K. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11).

Doğacak olan bebeğe (erkek) babasının adının veriliyor ki sağlıklı bir şekilde dünyaya gelsin (K.K. 1, 8, 9, 11).

Sarılık olmasın diye sarı başörtüsü örtülür (K.K. 1, 2, 3, 5, 7, 9).

Çocuk ilk emzirileceği zaman varsa zemzem suyu ve hurma ağzına sürülür (K.K. 4).

Nazar değmesin diye kazan karası sürülür (K.K. 4, 9, 11).

Diş hediğinde çocuğun yanına para, tarak, kalem, defter takı gibi eşyalar indirilir. Çocuk hangisine yönelirse ileride o eşyanın alanında ilerleyecektir (K.K. 3, 4).

Bazen hedik taneleri bir ipliğe dikilerek bebeğin boynuna takılır (URL-1).

Günümüzde normal doğum yapan kadın tam anne sezaryen doğum yapan anneye yarım anne denilir. Aslında bu önceden yoktu günümüzde bu söylenmeye başlandı (K.K. 4).

Eskiden sütanneleri vardı şimdi günümüzde anne sütü gerekli koşullarda saklanır ve bu süt bağışı olarak verilir (K.K. 4).

Nazar değmesin diye maşallah-suphanallah denilir (K.K. 2, 3, 4).

Eskiden bazı yiyecekleri toprağa gömüp saklardık. Bunun nedeni de kışın bir hasta olur veya gebe bir kadın olur da hediye maksatlı veya geçmiş olsuna götürülürdü. Bunu da belli kişiler yapardı. Bu kişilere de 'topçu' denirdi. Samanlığa gödümleride olurdu (K.K. 5).

Eskiden hazır bez olmadığı 'höllük' adı verilen doğal kum tanelerinden oluşan toprak kullanılırdı. Bu toprak mikrobundan arınması için bir tenekede sobanın üzerinde güzelce kavrulu, ılıyınca bezle birlikte bacak arasına yerleştirilip bebek sıcak kundaklanırdı. Bu uygulamayı çocuk iki yaşına gelene kadar uygulardık (K.K. 1, 2, 6, 8, 9, 10, 11).

Bebek doğar doğmaz, büyüdüğünde teri ve ayakları kokmasın diye tuzlu suyla yıkanır veya doğrudan tuza gömülürdü. Bu işlem de üç gün yapılırdı (K.K. 1, 3, 6, 8).

İlk beslenmede, eskiden bebek doğar doğmaz anne sütü verilmez, anne duş alana kadar bebeğe şekerli su içirilir ve sütün gelmesi için üç ezan vakti beklenirdi. Günümüzde ise bu uygulama tamamen değişmiş ve tıbbi doğrular gereği bebek hemen emzirilmeye başlanır. (K.K. 4, 5).

Kem gözlü olduğu bilinin kişilere bebek asla gösterilmezdi; nitekim köyde çok güzel doğan bir bebeğin, kem gözlü bir kadının bakışından hemen sonra ateşlenip nazardan öldüğü anlatılmaktadır (K.K. 2).

Bebeğin ilk dişini gören kişi çeyrek altın/gram altın takması gerekirdi (K.K. 1, 2, 8, 9, 11).

Evde üzerine ceviz serpilen 'diş hediği' kaynatılıp komşulara dağıtılır, komşular gelen tabağı boş çevirmeyip içine patik, çorap, ufak hediyeler veya para koyarak geri verirlerdi (K.K. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11).

Sarılık olan bebekler, duvarları tamamen topraktan olan 'Sarılık Ocağı'na götürülür, ocağın duvarındaki toprak bebeğin diline sürülürdü. Yetişkin hastalar içinse ocakta haşlanan yumurtanın sarısı toprak duvara sürtülerek hastaya yedirilirdi (K.K. 6).

Gözü kızaran veya çapaklanan, kulağı ağrıyan bebek veya yetişkinlerin gözüne ve kulağına şifa niyetine anne sütü damlatılırdı (K.K. 2, 4).

Annenin sütü gelmiyorsa veya göğüs iltihaplıysa, göğüs üzerine köstebek dişi sürülürdü (K.K. 6).

Geç yürüyen çocuğun ayakları iple bağlanırdı. Çevik iki kişiden biri, makasla ipi keser kesmez hızla koşmaya başlar; diğeri ise onu yakalamaya çalışırdı. Eğer yakalarsa, yakalayan kişi hediye alır; yakalayamazsa bu kez diğerine hediye verirdi (K.K. 1, 2, 9, 11).

Yuvarlak beyaz bir şekere ip bağlanıp çocuğun ayağına dolanır, bir kadın aniden ipi kesip şekeri dışarı fırlatırken arkasından su serpilir, böylece çocuğun kösteği kesilmiş olurdu (K.K. 2).

Üç yaşına kadar konuşmayan çocukların ağzında sembolik olarak bir cami anahtarı veya eski köçeklerin anahtarı üç kez açılıp kapatılırdı. Ya da şifacılar tarafından çocuğun dilaltı bağı hafifçe çizilerek çok az kan akıtılırdı (K.K. 1, 6).

Bebeğin kime çekmesi isteniyorsa, o kişi bebeğin ağız çevresine üç kez sembolik olarak tükürürdü (K.K. 1).

Lohusalık, kırk basması ve kırklama

Eskiden anne ve bebek ölüm oranları yüksek olduğundan, lohusa kadının ve bebeğin kırk gün boyunca mezarının açık olduğuna inanılır, bu yüzden evde kırk gün boyunca ışık asla söndürülmezdi. Anne ve bebek asla yalnız bırakılmazdı (K.K. 1, 2, 5, 9).

Yeni doğum yapmış kadına yörede 'loğusa', ya da 'Dığasken' adı verilir (URL- 1).

İki kırklı kadın birbiriyle karşılaştıklarında iğne değiştirirler ki**,** kırkları birbirini basmasın (URL- 1).

Yastık altına: ekmek, bıçak, makas, Kur'an konulurdu (K.K. 1, 2, 4, 7, 9).

Al karısından korunmak için odaya süpürge konur, kadın korunmak adına kocasına ait erkek kıyafetlerini giyerek erkek görüntüsü sağlardı (K.K. 1, 2, 8).

Kırkı çıkmamış iki lohusa kadın karşılaşırsa, kırkları karışmasın diye ayrılan kadının arkasından görmeyeceği şekilde un serpilirdi. Buna 'kırk değmesi' denirdi (K.K. 2).

Lohusa kadının kan yapması ve içini sıcak tutması için 'paluk' denilen yiyecek hazırlanırdı. Bu yiyeceğin tereyağının eritilmesi, üzerine un eklenerek kavrulması ve ardından pekmez ilave edilip kaynatılmasıyla hazırlanır. Yanında da bol hoşaf içirilirdi. Doğum yapan kadının gücünü ve kuvvetini yeniden kazanması, güçsüz düşmemesi amacıyla kendisine yiyecek ve içecekler verilir. Bu uygulamanın özellikle ilk bir iki gün boyunca yapıldığı, sonrasında ise evde hazırlanan yemeklerle beslenmeye devam ettiği aktarılmaktadır (K.K. 6).

Karabasanın gelmemesi için yeni doğum yapan kadınların yatağının başına Kur'an-ı Kerim bırakıldığı ve soğana iğne (çuvaldız) batırılarak yerleştirildiği ifade edilmektedir. Kaynak kişinin aktardığına göre, soğana iğne batırıldıktan sonra mümkün olduğunca uzağa fırlatıldığı da belirtilmektedir (K.K. 2).

Kırklama bittikten sonra kalbur yuvarlanır eğer bu kalbur düz bir şekilde düşerse çocuk atılgan ve pratik olur. Ters düşerse de tam tersi olur diye söylenmektedir (K.K. 1).

Kırk çıkarma üç Çarşamba üst üste yapılan özel bir ritüeldir. Kırklama suyuna altın veya sarı bir eşya atılır. 'Hac Tası' denilen özel bir tastan tam kırk defa sayılarak su eklenir. Anne on parmağını besmeleyle suya 4 defa daldırır. Son su dökülürken bebeğin üzerine bir kalbur

tutulur, hac tasıyla alınan su elekten geçirilerek 'kırk çık, kırk çık' dualarıyla dökülür. Ardından kalbur yere yuvarlanır; düz düşerse atılgan ve pratik olur ters düşerse bunun tam tersi olurdu (K.K. 1, 2, 5, 6, 8, 9, 10, 11).

Metinde, kırk sayısının eski Türk kültüründe önemli bir yere sahip olduğu ve bu sayının günümüzde de çeşitli gelenek ve uygulamalarda yaşamaya devam ettiği ifade edilmektedir (Artun, 2008: 19). Kırk sayısının yüzyıllar boyunca kullanılmaya devam etmesi, kültürel değerlerin kuşaktan kuşağa aktarıldığını göstermektedir. Doğum, ölüm, evlilik ve dini ritüeller gibi pek çok alanda karşımıza çıkan bu sayı, Türk kültüründe sembolik ve manevi bir anlam taşımaktadır. Bu durum, geleneksel inanç ve uygulamaların günümüz toplumunda da etkisini sürdürdüğünü ortaya koymaktadır.

Bebeğin omurgasının düzgün, kemiklerinin sağlam ve ileride dengeli olması için, kırk çıkarma sırasında bebek başından ve ayaklarından tutularak hafifçe baş aşağı sallanırdı (K.K. 1, 2, 9, 11).

Çocuğa ad koyma

Doğum sonrasında çocukla ilgili gerçekleştirilen en önemli uygulamalardan birinin ad koyma olduğu belirtilmektedir. Yeni doğan bir bebeğe rastgele bir isim verilmediği, tercih edilecek adın o çocuğun kişiliğini, geleceğini, toplumdaki statüsünü ve başarısını simgeleyecek, hatta bunları şekillendirecek nitelikte olmasına büyük bir özen gösterildiği ifade edilmektedir (Çalışkan, 2021: 77)

Ailede bebek ölümleri çoksa çocuk uzun ömürlü olsun diye Yaşar; erkek beklenirken üst üste kız oluyorsa döngü kırılsın diye Döndü, Döne; artık çocuk istenmiyorsa Dursun, Yeter, Songül gibi sembolik isimler konulurdu (K.K. 1, 2, 4, 8, 9, 11).

Sahada aktarılan bir anlatıda bir anlatıda; rüyada aksakallı bir zatın söylediği ismi inat ederek koymayan bir mahallelinin çocuğunun hastalandığı, isim değiştirilince de iyileştiği ancak hastalıkta yüksek ateşin olmasından dolayı zihinde kalıcı hasar kaldığı belirtilmektedir (K.K. 6).

İsim koyma ritüeli 3 ile 7 gün içinde kıbleye dönülerek, sağ kulağa üç kez ezan, sol kulağına üç kez kamet okunması ve kulağına senin ismin bu '…'diye söylenmesiyle tamamlanırdı (K.K. 1, 2, 3, 9, 10, 11).

Çocuk ölü doğarsa isim konulmaz, ancak yarım saat bile yaşasa mutlaka isim verilirdi (K.K. 1).

Sonuç

İnsan hayatının önemli geçiş dönemlerinden biri olan doğum, yalnızca biyolojik bir süreci ifade etmemekte; aynı zamanda toplumun inançlarını, değerlerini ve kültürel birikimini yansıtan önemli bir alanı oluşturmaktadır. Neslin devamlılığı, ailenin güçlenmesi ve toplumsal yapının sürdürülmesi açısından büyük anlam taşıyan doğum olayı etrafında şekillenen uygulamalar, geçmişten günümüze aktarılan kültürel unsurlar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda Malatya yöresinde doğum çevresinde gerçekleştirilen ritüellerin,

toplumun anne ve bebeği koruma, doğum sürecini kolaylaştırma ve yeni bireyin topluma kabulünü sağlama yönündeki pratiklerini ortaya koyduğu görülmektedir.

Yapılan derlemeler sonucunda Malatya'da doğumla ilgili uygulamaların yalnızca doğum anıyla sınırlı olmadığı; çocuk sahibi olma isteğinden başlayarak gebelik dönemi, doğum süreci ve doğum sonrasındaki kırk günlük süreye kadar devam ettiği tespit edilmiştir. Çocuk sahibi olamama durumu, yörede aile ve toplum açısından önemli bir mesele olarak değerlendirilmekte; bu nedenle halk hekimliği, dinsel inanışlar ve çeşitli geleneksel uygulamalar aracılığıyla çözüm yolları aranmaktadır. Bu durum, doğumun yalnızca bireysel bir mesele değil, aynı zamanda aile ve toplum tarafından paylaşılan sosyal bir değer olduğunu göstermektedir.

Gebelik döneminde gerçekleştirilen uygulamalar incelendiğinde, anne adayının davranışlarının ve yaşadığı sürecin doğacak çocuk üzerinde etkili olacağına yönelik inanışların varlığı dikkat çekmektedir. Aşerme, çocuğun cinsiyetine yönelik tahminler ve hamilelik sürecinde kaçınılan davranışlar, toplumun doğuma yüklediği anlamların bir yansımasıdır. Bu uygulamalar, geleneksel düşünce içerisinde annenin ve bebeğin korunmasına yönelik tedbirler olarak değerlendirilirken aynı zamanda kültürel aktarımın da önemli örneklerini oluşturmaktadır.

Doğum sonrasında gerçekleştirilen al basması, kırklama, nazardan korunma, göbek bağı ve ad verme gibi uygulamalar ise anne ve bebeğin yeni bir döneme geçiş sürecinde korunma ihtiyacını ortaya koymaktadır. Bu ritüellerin temelinde, doğum sonrası dönemin hassas ve tehlikelere açık olduğuna dair geleneksel inanışlar bulunmaktadır. Özellikle kötü güçlerden, hastalıklardan ve olumsuzluklardan korunmaya yönelik uygulamalar, halk inançlarının doğum sürecindeki etkisini göstermesi bakımından önem taşımaktadır.

Malatya yöresinde tespit edilen doğum ritüelleri, Anadolu'nun farklı bölgelerinde görülen uygulamalarla benzerlikler taşımakla birlikte yöreye özgü bazı özellikleri de içinde barındırmaktadır. Bu durum, doğum çevresindeki inanışların toplumların tarihî, sosyal ve kültürel yapıları doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir. Ritüeller zaman içerisinde değişime uğrasa da temelinde yer alan koruma, dayanışma ve kültürel devamlılık anlayışı varlığını sürdürmektedir.

Malatya'da doğum etrafında şekillenen inanış ve uygulamalar, geçmişten günümüze aktarılan kültürel belleğin önemli unsurlarından biridir. Modern tıbbın yaygınlaşmasıyla bazı uygulamalar eski önemini kaybetmiş olsa da özellikle doğum sonrası anne ve bebeğe yönelik koruyucu pratiklerin günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Bu ritüellerin kayıt altına alınması, yalnızca geçmiş kültürel unsurların belgelenmesi açısından değil, aynı zamanda toplumun doğum olgusuna yüklediği anlamların anlaşılması bakımından da önem taşımaktadır. Böylece doğum çevresinde oluşan geleneksel uygulamalar, geçmiş ile gelecek arasında kültürel bir bağ kurmaya devam etmektedir.

Kaynakça

Alptekin, A. B. (2011). *Halk Bilimi Araştırmaları*. Akçağ Yayınları.
Arık, D. ve Eroğlu, A. H. vd. (2017). *Halk İnanışları El Kitabı*. Grafiker Yayınları.
Artun, E. (2008). *Halk Kültürü Araştırmaları*. Kitabevi Yayınları.

Boratav, P. N. (2020). *100 Soruda Türk Halk Folkloru*. Bilgesu Yayınları.
Çalışkan, Ş. S. E. (2021). Bartın ili doğum ritüelleri. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E- Dergisi* 8 (2), ss. 62-82.
https://doi.org/10.30804/cesmicihan.1028123
Ergin, M. (2010). *Dede Korkut Kitabı*. Boğaziçi Yayınları.
Kabak, T. (16-19 Kasım 2011). *Nevşehir-Derinkuyu ilçesinde doğum ile ilgili inanış ve uygulamalar*. 1. Uluslararası Nevşehir Tarih ve Kültür Sempozyumu Bildirileri, 8, ss. 51-72. Nevşehir, Türkiye.
Örnek, S. V. (1995). *Türk Halkbilimi*. T. C. Kültür Bakanlığı Yayınları.
T.C. Malatya Valiliği. (t.y.). *Doğum ve çocukla ilgili gelenekler*. (URL-1) https://www.malatya.gov.tr/gelenek-ve-gorenekler

Sözlü Kaynaklar Tablosu

No	Adı Soyadı	Doğum Tarihi	Mesleği	Mezuniyet	Doğum Yeri
K.K. 1	Havva K******	1966	Ev Hanımı	İlkokul	Battalgazi
K.K. 2	Makbule K******	1972	Ev Hanımı	İlkokul	Yeşilyurt
K.K. 3	Tülay B*****	1982	Ev Hanımı	İlkokul	Hekimhan
K.K. 4	Yasemin T**	1992	Öğretmen	Üniversite	Akçadağ
K.K. 5	Sema A******	1960	Ev Hanımı	İlkokul	Yeşilyurt
K.K. 6	Meryem A***	1964	Ev Hanımı	İlkokul	Battalgazi
K.K. 7	Büşra A****	1999	Öğrenci	Üniversite	Yeşilyurt
K.K. 8	Aynur M****	1946	Ev Hanımı	İlkokul	Yazıhan
K.K. 9	Gurci K******	1948	Ev Hanımı	Okuryazar değil	Hekimhan
K.K. 10	Gülperi K*****	1976	İşçi	İlkokul	Battalgazi
K.K. 11	Kadriye K***	1954	Ev Hanımı	Okuryazar değil	Yazıhan

Türk destanlarında motiflerin tahlili

Enes Necati Turgut[*]

Giriş

Destan ve motif kavramı

Destanlar ulusların savaş ve kahramanlık hikâyelerinin toplamıdır. Destanları zengin ve çeşitli olan milletlerin tarihi ve yaşanmışlıkları da o ölçüde zengindir. Destanlar milletlerin yaşanmışlıklarından büyük izler taşıması sebebiyle milletlerin tarihlerine büyük ölçüde ışık tutmaktadır (Bilecan, 2017). Bir milletin duygularını, ideallerini, dünya görüşünü ve karakteristiğini yansıtan destanlar, bunları geleceğe aktarmada, yeni nesillerin eğitiminde ve milli bilincin yerleştirilmesinde birinci derecede etkili anlatılardır (Köse, 2014).

Türk destanları

Göçebe bir toplum ve tarih dünyasında önemli bir rol üstlenmiş olan Türkler, destan konusunda büyük bir zenginliğe sahiptir. Cihangirlik tutkusu, kuvvet, binicilik ve savaşçılık özelliklerinin yanı sıra sözünde durma, hoşgörülü olma, vefakârlık ve fedakârlık gibi ahlaki meziyetleri de bulunan Türkler, bu özelliklerini destanlarına yansıtmışlardır. Bu bağlamda Türk destanlarında; yaratılış konusu ile birlikte Türk milletinin doğuşu, çeşitli Türk devletlerinin kuruluş gelişme, çöküşleri, zafer ve yenilgileri gibi konular da işlenmiştir (Küçük, 2013).

Türk destanları tarihsel sürece uygun olarak İslamiyet Öncesi ve İslamiyet Dönemi/Sonrası Türk Destanları olmak üzere iki kısımda değerlendirilmektedir (Batur, 1998, s. 21).

İslamiyet öncesi Türk destanları

- Altay-Yakut Dönemi
    - Yaratılış Destanı
- Sakalar Dönemi
    - Alp Er Tunga Destanı
    - Şu Destanı
- Hun Dönemi
    - Oğuz Kağan Destanı
- Göktürk/Köktürk Dönemi
    - Bozkurt Destanı
    - Ergenekon Destanı

[*] Mamak Fen Lisesi, enesnecatiturgut@gmail.com, ORCID: https://orcid.org/0009-0005-7770-481X

- Uygur Dönemi
    - Türeyiş Destanı
    - Göç Destanı (Batur, 1998, s. 310; Yetiş, 1994, s. 203**)**.

İslamiyet dönemi ve sonrası Türk destanları

Türklerin İslamiyet'i kabulü ile birlikte destan motiflerinde de İslam ön plana çıkmaya başlamıştır. İslami motiflerin hâkim olduğu ilk menkıbeler ve destanlar Karahanlılar döneminde ortaya çıkmıştır. Bunların en tanınmışı ise Satuk Buğra Han destanıdır. Bu destanda Satuk Buğra Han ekseninde Türk boylarının nasıl Müslüman olduğu ve İslam dinine karşı olanlar ile yapılan mücadele motifleri konu edilmiştir. Satuk Buğra Han destanındaki özellikler ve motifler, Kırgız Türklerinin ünlü destanı Manas'ta da görülmektedir. İslamiyet'in kabulü ve yayılmasından sonra Türkistan'dan çıkıp Anadolu'ya kadar birçok destan ortaya konulmuştur (Küçük, 2013).

Bu destanlar şu şekilde sıralanabilmektedir:

- Karahanlı Dönemi: Satuk Buğra Han Destanı
- Kazak- Kırgız Kültür Dairesi: Manas Destanı
- Türk - Moğol Kültür Dairesi: Cengizname
- Tatar - Kırım: Timur ve Edige Destanları
- Selçuklu, Beylikler ve Osmanlı Dönemleri: Battal Gazi Destanı, Danişmendgazi Destanı,
- Köroğlu Destanı (Yetiş, 1994, s. 204).

Motif

Motif: destan, mit ya da edebi eserlerde tekrar eden; karakterlerin, olayların veya temaların arkasındaki anlamı güçlendiren simgesel bir unsurdur. Motifler, eserin ana temasını vurgulamak, okuyucunun veya dinleyicinin duygusal bağ kurmasını sağlamak ve anlatıya derinlik kazandırmak amacıyla kullanılır. Destan motifleri, destan kahramanları ile iç içe bir durumdadır. En önemli rol kahramanın olduğu için motifler kahramanın eylemlerine uygun olarak gelişirler. Ayrıca toplumun inancı ve yaşantısı da motifleri şekillendirir (Yardımcı, 2017).

Türk destanlarında motifler

Işık motifi

Işık, destanlarda kullanılan ve daha çok dinî etkenlerle ortaya çıkmış bir motiftir. Işıkla gelen mucizeler veya ışıktan doğan karakterler kutsallığı, seçilmişliği temsil eder. Bunda da en çok dinî inanışın etkisi görülür. Işık, doğruyu, aydınlığı veya iyiliği temsilen de kullanılabilir. Destanların büyük kahramanları ve onların evlenecekleri kadınlar çok defa kutsal bir ışıktan doğarlar. (Yardımcı, 2017)

Oğuz Kağan Destanı'nın başkahramanı Oğuz doğduğu zaman onun yüzü mavi yani ışıklı idi

“Yine günlerden bir gün Ay Kağan’ın gözü parladı. Erkek oğul doğurdu. Bu oğulun yüzü gök rengi, ağzı ateş kızılı, gözleri ela, saçları ve kaşları kara idi. Güzel perilerden daha alımlıydı” (Banarlı, 1983, s. 17).

Oğuz Kağan Destanı’nda Oğuz, ilk eşini Tanrı’ya yalvardığı sırada gökten düşen mavi bir ışıktan doğmasıyla görmektedir:

Oğuz Kağan denen bu bahadır bir gün Tanrı’ya yakarmakta idi. Birdenbire etraf karanlık kesildi. Gökten bir ışık düştü. Bu ışık aydan da, güneşten de parlaktı. Oğuz Kağan gördü ki bu ışığın içinde bir kız var. Bu kız çok güzeldi. Yüzünde ateşli, ışık saçan bir beni vardı. Kutup Yıldızı gibi idi. Gülse, mavi gök de gülerdi. Ağlasa, mavi gök de ağlardı. Oğuz Kağan bu kızı görünce aklı başından gitti. Kızı sevdi, aldı. Kız, Oğuz Kağan’a üç erkek çocuk doğurdu. Birincisine 'Gün', ikincisine 'Ay', üçüncüsüne 'Yıldız' adını koydular. (İnan, 1987, s. 23).

Oğuz Kağan’ın kutsal ışık içerisindeki kızla karşılaşması ve bu birliktelikten doğan çocuklar, ışık motifinin ilahî köken ve seçilmişlik anlayışıyla ilişkisini göstermektedir (bkz. Görsel 1).

Görsel 1. Oğuz’un Mavi Işığın Durduğu Yerde Yapayalnız Bir Kız Bulması Temsili (Banarlı, 1983, s. 18)

Oğuz Kağan’ın sefer sırasında çadırına ışığın girmesi, Tanrı tarafından ilâhi bir desteğin göstergesidir;

Kırk gün sonra Muz Tağ adında bir dağın eteğine geldi. Çadırını kurdurdu ve sessizce uyudu. Tan ağarınca Oğuz Kağan’ın çadırına güneş gibi bir ışık girdi. O ışıktan gök tüylü ve gök yeleli büyük bir erkek kurt çıktı. Bu kurt Oğuz Kağan’a hitap etti ve: 'Ey Oğuz, sen Urum üzerine yürümek istiyorsun; ey Oğuz, ben senin önünde yürümek istiyorum' dedi. (Bang ve Rahmeti, 1936, s. 19).

Bu bağlamda ışık motifi, yalnızca doğaüstü bir unsur olarak değil; Tanrı'nın, Oğuz Kağan'ı ve ordularını koruyup rehberlik etmesinin simgesel bir ifadesi olarak değerlendirilebilir.

Ergenekon Destanı'nda Türkler demirden çıkıp güneş ışığına kavuşur. Burada güneş ışığı, kötülüğe karşı iyiliğin zaferinin habercisidir.

İslamiyet sonrası Türk destanlarında da kutlu ışık motifi geniş yer bulmuştur. Daha sonraki dönemlerde İslam nuru ile bütünleşerek varlığını devam ettirmiştir (Köse, 2014).

Satuk Buğra Han'ın dört kızından ikincisi Alanur'un Cebrail vasıtasıyla ağzına akan bir damla ışıktan dünyaya gelen oğluna Ali gibi Allah'ın arslanı olduğundan Seyyid Ali Aslan Han adını verişi bu motifin Türk destanlarında yaygınlığının örneklerindendir (Yardımcı, 2007).

Göç Destanı'nda ağacın üzerine gökten mavi bir ışık inmesiyle beş Uygur çocuğun mucizevi bir şekilde çıkması örnek olarak gösterilebilir:

"Uygur ilinde Hulin adında bir dağ vardı. Bu dağdan Tuğla ve Selenge adında iki ırmak çıkardı. Bir gece bu iki ırmak arasındaki bir ağacın üzerine gökten mavi bir ışık indi. İki ırmak arasında yaşayan halk bunu dikkatle takip ettiler. Mukaddes ışık, ağacın gövdesinde aylarca durdu. Ağacın gövdesi gittikçe kabarıyor; oradan güzel musiki sesleri geliyordu. Geceleri, otuz adım çevresinde bir ışık görünüyordu. Bir gün ağacın gövdesi yarılarak içinden beş çocuk çıktı" (Banarlı, 1983, s. 28).

Göç Destanı'nda ışık motifi, yalnızca kutsallığı değil aynı zamanda soyun devamlılığını ve hükümdarlık meşruiyetini de temsil etmektedir. Işıktan doğan çocuklar bu anlayışın sembolik bir yansımasıdır (bkz. Görsel 2).

Görsel 2. Gün Işığından Doğan Uygur Çocukları Temsili (Banarlı, 1983, s. 28)

Ağaç motifi

Türk destanlarında geniş yer tutan ağaç; Türk varlığını, vatanı ve devleti temsil eden semboldür. Eskiden beri kutsi özellikler taşıyan ve Türk destanlarının asıl öğelerinden biri

olarak kabul edilen ağaç, destan metinlerinde bazen ev (sığınak) bazen de doğurucu ana olarak karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Kağan Destanında Oğuz Han'ın evlendiği ikinci karısı göl ortasında kutsal bir ağacın kovuğunda yaratılmıştır (Yardımcı, 2007).

> Ava gitmişti bir gün, ormanda Oğuz Kağan
> Gölün ortasında bir tek ağaç uzuyordu.
> Ağacın kovuğunda bir kız oturuyordu.
>
> Gözü gökten daha gök, bu bir Tanrı kızıydı,
> Irmak dalgası gibi, saçları dalgalıydı.
>
> Bir inci idi dişi, ağzında hep parlayan,
> Kim olsa şöyle derdi, yeryüzünde yaşayan,
> Ah! Ah! Biz ölüyoruz!
>
> Eyvah! Biz ölüyoruz! Der, bağırır dururdu!
> Tıpkı tatlı süt gibi, acı kımız olurdu.
>
> Oğuz, kızı görünce, aklı başından gitti.
> Nedense yüreğine, kordan bir ateş girdi.
> (Artun, 2016)

Oğuz orduları Batı'ya doğru akarken İtil Suyu'nu ağaç üstünde geçtiler; Çürçet Kağan'ın ordusunu yendiklerinde, ellerine düşen ganimeti, ağaçtan yaptıkları kağnılarla taşıdılar. Bu destanın İslamiyet'ten sonraki rivayetinde, yavrusunu ağaç kovuğunda doğuran kadının bu oğluna Kıpçak adı verildi. Kıpçak Türkleri, bu çocuğun neslinden çoğaldılar (Banarlı, 1983, s. 31).Ergenekon destanında da meyve veren ağacın kesilmesi kesinlikle yasaktır (Karaosmanoğlu ve Sıvacı, 2025). İslamiyet'ten önceki destanlarda rastladığımız bu kutsal ağaç motifi İslamiyet'in kabulünden sonra da ağaç sevgisi olarak ileri düzeyde tutulmuştur. *Yaş kesen baş keser* gibi halk söylemleri ile de ağaçlara zarar verilmesi engellenmeye çalışılmıştır (Yardımcı, 2007).

At motifi

İslamiyet öncesinde konargöçer bir toplum olan Türk milleti, hayvanlar ile sıkı bir ilişki içerisinde olmuştur (Odabaşıoğlu, 2022). Türk destan geleneği içerisinde iyi bir ata sahip olmak destan kahramanlarının olmazsa olmazlarındandır. Atlar; destan kahramanın en büyük yardımcısı, olağanüstü vasıflara sahip, son derece süratli, dereleri aşan, uçma yeteneğine sahip bir hayvan tipidir (Usta, 2023, s. 59). Ata binmek, at sahibi olmak bir Türk savaşçısı için çok önemlidir. Batı kaynaklarında atın Türkler için hayatta kalma unsuru olduğundan ve Türklerin atlara çok hâkim oldukları ve at üzerinde çok iyi ok attıklarından bahsedilir (Fidan, 2019). Oğuz'un, daha ilk yiğitliğinde bir ormanda öldürdüğü canavar, at sürülerini ve halkı yediği için Oğuz tarafından öldürülmüştü. "Oğuz Kağan bir alaca aygır ata binerdi. O, bu aygır atı pek çok severdi. Yolda bu aygır at gözden yitip kaçtı." cümleleriyle başlayan parçada "Oğuz Kağan bundan çok acı çekti." sözleri, daima kısa söylenen Türk Destanındaki at sevgisinin kayda değer ifadesidir (Banarlı, 1983, s. 34). Türklerde ata verilen önemi işaret eden bir olay da Oğuz Kağan'ın Buz Dağı'na kaçan atını bulup getiren bir beye Karluk adını vermesi gösterilebilir (Yardımcı, 2007).

Manas'ın aynı günde doğmuş olan ve
"Senin yağız kısrağının
Bugün savaş atı doğacak
Bugün sözü edilen aziz zat budur,
Kaplan Manas senin evladındır.
Savaşlarda bineceği atı budur"

şeklinde anlatılan Akkula'sı vardır.

Akkula tipini Manas'tan ayırmak mümkün değildir. Manas ne kadar büyük kahraman ise, Akkula da o kadar büyük bir kahramandır. Manas ölünce Akkula bir dost gibi yas tutar, mezarın başında nöbet bekler (Turgunbayer, 2007). Benzer bir dostluk ilişkisi Battal Gazi Destanı'nda da görülmektedir. Destanda, Allah tarafından doğrudan gönderilen ilâhî kaynaklı bir varlık olarak kabul edilen olağanüstü özelliklere sahip Aşkâr (Devzade), bir mağarada bir ruhtan şekillenmiştir; insan gibi konuşur, sahibini korur ve havada uçar (Yardımcı, 2007).

Keleş (2017), Hüseyin Gazi'nin bu olağanüstü atla karşılaşmasını ve sonrasını şöyle aktarmaktadır: "Hüseyin Gazi hayretler içinde kalır ve atı Malatya'ya götürür. Daha sonra bu at destanın kahramanı Battal için vazgeçilmez bir dost ve ulaşım aracı olur. Battal atının yardımıyla en uzak yerlere en kısa zamanda ulaşır. Devzade ile Battal bir vücudun parçaları gibi olurlar. Aşkar, sahibi Battal Gazi'nin hareket yeteneğine güç katan aracı durumuna gelir. Aşkar, Battal'ı zor durumlardan kurtarır, ona yol gösterir. Aşkar üstün özelliklere sahip olduğundan hareket yeteneği yüksek bir attır."

Rüya motifi

Rüya motifi, destanların kuruluşundan olayların gelişip tamamlanmasına yardım eder. Ayrıca kahramanların hareketlerine ve yaşanacak olaylardan haberdar olmalarını sağlayarak büyük önem taşımaktadır. Rüya motifine ilk kez Oğuz Kağan Destanı'nda Uluğ Türk tarafından görülen rüyada rastlanmaktadır. Bu rüya, Oğuz boylarının geleceği ve teşkilatlanması hakkında bir ön haber niteliğindedir. Uluğ Türk günlerden bir gün uykuda bir altın yay ve üç gümüş ok gördü. Bu altın yay gündoğusundan ta günbatısına kadar ulaşmıştı ve üç gümüş okta kuzeye doğru gidiyordu. Bu düş ile Oğuz Kağan soyunun geleceği vaktinden önce ve Türk geleneğinde değer kazanmış eşyalarla aydınlatılmaktadır (Fulin, 2013). Bu rüya, Oğuz Kağan'ın devletinin geniş bir hâkimiyet alanına ulaşacağının sembolik göstergesi olarak yorumlanabilir. Büyük bir imparatorluk kurulurken, devletin kuruluş felsefesini böyle bir rüyaya dayandırma ve böylece manevi bir güç kazanma Türk devletlerinde bir gelenek hâlindedir (Ögel, 1989, s. 23).

Ünvanı Tüşimel'di, yani Kağan veziri,
Uluğ Türük'dü adı, Oğuz'un seçme eri.
Altından bir yay gördü, uyur iken uykuda,
Yayın bulunuyordu, üç gümüşten oku da.
Ta doğudan batıya, altın yay uzanmıştı.
Üç gümüş ok kuzeye, sanki kanatlanmıştı.
Anlattı Oğuz-Han'a, uyanınca uykudan,
Rüyayı tâbir etti, içindeki duygudan.
Dedi: Bu düşüm sana, dirlik düzenlik versin!

Hakanıma inşallah, birlik güvenlik versin!
Rüyada ne gördüysem, Gök Tanrının sözüyle,
Seni de öyle yapsın, Tanrı kutsal özüyle

Rüya motifine Manas ve Battal Gazi Destanlarında da rastlanmaktadır. Manas destanında Kırgızlara düşman han kızı Akılay, rüyasında bir sele kapıldığını, o sırada altın yapraklı bir çınara sarıldığını babasına anlatır. Kısa bir süre sonra Şoruh Han Manas'a yenilir ve kızı Akılay da esir kızlarla birlikte Manas'a hediye edilir ve Manas'ın karısı olur (Yardımcı, 2007). Ayrıca düşte Çınar ağacı devleti temsil ettiğinden Manas'ın da tüm dünyaya hâkim olacağı ve güçlü bir devlet kuracağının işaretidir (Fulin, 2013). Bu durum haberci rüya motifine örnek olarak verilebilir. Battal Gazi Destanı'nda kahramanın karşılaşacağı olaylar ona daha önceden ilâhi bir kaynaktan, Hz. Muhammed tarafından, haber verilir. Ona güç ve kuvvet kaynağı olur ve zor durumda kaldığı zaman Hz. Peygamber birinin rüyasına girerek ona yardım edilmesi tavsiyesinde bulunur. Kısaca Battal Gazi Destanı'ndaki rüya motiflerinin asıl kaynağı ilâhi bir kaynaktandır. Rüya motifi Battal Gazi Destanı'ndaki olaylar zincirinin önemli halkalarını oluşturmuştur. Her önemli olay rüya ile ilişkilendirilmiştir (Bars, 2015).

Hızır motifi

Hızır, Türk halk kültürünün bir ögesidir. Destan kahramanına yol gösterir. Manas Destanı'nda yolculuklarda, en çaresiz ve yalnız kalındığı zamanlarda Hızır'a görev düşmektedir.

Barğan coon basıp kayt, töröm!
Bağ aldırıp andan kayt, töröm!
Cortkondon colun çoşulsun, töröm!
Coldoşun Kıdır koşulsun, töröm!
Gittiğin yerde düşmanı yen gel, efendim!
Baht kazan da dön gel, efendim!
Gittiğin yollar hoş olsun, efendim!
Hızır sana yoldaş olsun, efendim!
(Fulin, 2013, s. 70)

Dizelerdeki Kanıkey Hanım'ın sefere çıkan kocası Manas'ı uğurlarken yaptığı hayır dualarıyla Hızır'ın o dönem bir yoldaş olarak benimsendiği görülmektedir. Satuk Buğra Han Destanında ise kahraman, 12 yaşındayken bir gün ava çıkar. Bir tavşanın arkasından koşarken arkadaşlarından uzaklaşır. Etraflarında kimse kalmadığında tavşan, yaşlı bir insan şeklini alır. Tasvirlerden Hızır olduğu tahmin edilen bu aksakallı kişi Satuk Buğra'yı İslam'a davet eder.

Sihir motifi

Türk destanlarında sihir motifi de mistik kaynaklı motifler içerisinde önemli bir yer tutmaktadır. Türklerin İslamiyet'i kabulüyle birlikte bu motife daha fazla yer verilmiştir. Örneğin Battal Gazi Destanı'nda Battal Gazi ile kâfirler savaşırken meydana bir cadı girer ve karşısına çıkan Abdül Vehhab Gazi'ye efsun okuyunca elleri bağlanır etrafı sularla kaplanır. Abdül Vehhab'ın üzerine atılan bir avuç toprak çevresini karanlıklara boğar ve Abdül Vehhab Hz. Muhammed'in duasını okuyarak sihri ortadan kaldırır. Görüldüğü üzere sihir motifi, şeytan aracılığıyla savaşta Müslümanlara karşı kullanılmıştır. Fakat Müslümanlar inançları ve duaları sayesinde kendilerini sihirden ve kötü dileklerden korumuşlardır (Arak, 2010).

Sayılar motifi

Türkler, sayılara önem vermiş ve bu sayılara kutsallık kazandırmışlardır. Destanlarda karşılaşılan kırk sayısı ve bunun yanında üç, yedi, dokuz sayıları kullanılmıştır. Destanlarda kullanılan bu tarz sayılara formülistik sayılar da denir. Oğuz Kağan Destanında üç sayısına çok defa rastlanmaktadır.

Oğuz Kağan destanında üç sayısı ile ilgili; üç gün üç gece anne sütü emme, üç gece üst üste bir rüya görme, gergedanla yapılan mücadeleyi üçüncü denemesinde kazanma, iki eşinden üçer oğul sahibi olma, rüyada bir altın yay ile üç gümüş ok görme, oğullarından üçünü doğuya, üçünü batıya gönderme, yayı üçe bölme, üç oku üçe üleştirme, gibi motifler vardır (Durbilmez, 2008). Dokuz motifi Manas Destanı'nın kahramanlarından Serek'in şu sözlerinde görülmektedir: "Manas'ın dirildiği gerçek ise, koyundan dokuz alayım, sığırdan dokuz alayım, deveden dokuz alayım, at sürülerinden dokuz alayım kırk çuranın her biri için gene dilek edip kurban edeyim" (Fulin, 2013). İfadesinden dokuz motifinin Kırgızlar için büyük önem taşıdığı anlaşılmaktadır. Türk destanlarında kahramanlar hiçbir zaman yalnız değildirler, yanlarında ona yoldaş olarak kırk alp ya da ereni vardır. Bu kırk alp hareketlerinde bir bütün halindedirler zor anlarda kahramana yardım etmek için ortaya çıkar. Manas Destanı'nda Manas'ın oğlu Semetey, Talas'ı geçerken düşmanları ile vuruşur ve zorda kalır, o anda göze görünmez kırk er ona yardıma gelir (Yardımcı, 2007). Satuk Buğra Han Destanı'nda Satuk Buğra'nın düşmana uzatıldığında kırk adım uzayan bir kılıcı olması bu destandaki kırklar motifinin obje ve askerî temsilen kullanıldığını gösterir. Kırklar motifi Battal Gazi ve Oğuz Kağan Destanları'nda sıkça geçmektedir. "Battal bir manastırda kırk kız ve kırk yiğit bulur ve bunları birbiriyle evlendirir. Diğer bir yerde de Battal, Şah-ı Askad'ın kızını aramaya gider ve bir mağarada kırk kızı bulur. Bu kızların başında da kırk kişi vardır." (Arak, 2010). "Oğuz Kağan kırk günde büyür ve yürür. Kırk masa ve kırk sıra yaptırır. Kırk gün kırk gece yenilip içilir. Urum kağanı kendisine itaat etmeyince bayrağını açarak onun üzerine yürür ve kırk gün sonra Buzdağı eteklerinde konaklar. Kurultayda sağ yanına kırk kulaç direk, sol yanına da kırk kulaç direk diktirerek üstüne gümüş tavuk koydurur." (Durbilmez, 2008). Sonuç olarak Türk destanlarında yer alan sayılar motifi toplumun inancını ve geleneğini korumada önemli bir yere sahiptir.

Mağara motifi

Türk destanlarında asıl kaynağını dinî inançlardan alan mağara motifi, çoğu zaman olağanüstülük ve kutsallık taşır. (Fulin, 2013), mağara motifinin kurtarıcı-sığınak özelliğinde görülenler ve doğurucu ana özelliğinde olanlar olmak üzere iki ayrı özellik taşıdığını belirtir. Battal Gazi Destanı'nda mağaranın iki önemli görevi vardır: Birincisi ilâhi mesajların iletildiği, ikincisi ise kahramanın zor anlarda gizlendiği yerdir. Battal, kendisini takip eden düşmanlarından kaçarken birçok kez mağaraya gizlenir veya atı Aşkâr'ı saklar ve böylece düşmanları Battal Gazi'yi bulamaz (Arak, 2010). Ergenekon Destanında ise etrafı yüksek dağlarla çevrili aşılması mümkün olmayan mağara, kurtarıcı sığınak özelliği taşır. Oğuz Kağan Destanında mağara motifi doğurucu ana özelliği taşımaktadır. Örneğin Oğuz Kağan seferinin birinde, sonradan Kıpçak Bey adını alan çocuk, nehir ortasındaki bir ağacın kovuğunda annesinden olan çocukların doğdukları yerde birer mağara niteliği taşırlar (Fulin, 2013).

Dağ motifi

Türkler tarafından dağ; ata, koruyucu unsur ve kutsal bir varlık olarak benimsenmiştir. Türklerde dağ kültü Gök Tanrı inancı ile yakından ilgilidir ve bu yüzden tarih boyunca birçok Türk devleti, göğe yakınlığı sebebiyle dağı kutsal bilmiştir. Oğuz Kağan'ın kaçarak kaybolan alaca atının Muz Dağ'a gitmesi dağ motifine örnek olarak verilebilir. Ozanın muhayyilesinde atın herhangi bir yere kaçması mümkündür. Ancak o burada dağı kullanmıştır. Bu kullanım rastgele bir ifade olmayıp, içerisinde başkaca anlamlar barındıran bir ifadedir (Köse, 2014). Ergenekon Destanı'nda da dağ motifi önemli bir yer tutmaktadır:

Bu dağların arasında sıkışarak çoğalmaya başlayan halklar, artık bu dağ ve ormanlıklar içinde yaşayamaz hale gelmişlerdi. … Hepsi bir araya gelip, bu dar geçitten nasıl geçeceklerini düşündüler ve kurtuluş için bir yol aradılar. Hemen bu geçitte bir demir madeni vardı. Bu maden, işletir ve onları eriterek, daima demir çıkarırlardı. Başka bir yol bulamayınca, bu demir kapıyı eritip, oradan çıkmaya karar verdiler. Hepsi bir araya gelip, ormandan odunlar topladılar ve eşeklerle, yük yük kömür getirdiler. Ayrıca da körükler yaptılar. Bu körükleri yapmak için de, yetmiş at ve öküz kestiler. Bunların derilerini soyup sepilediler. Topladıkları dağ gibi odun ve kömürleri geçidin önüne yığdılar. Körükleri öyle dizdiler ki, ateş yanıp da körükler üflenmeye başlayınca, dağ hemen eriyip, delinecekti. En sonunda, ateşler yandı, körükler işledi ve geçit de eriyip parçalandı. ... Tabii olarak yol da açılınca, içeride hapsolan halkın hepsi, dışarıya kolaylıkla çıkabildiler… (Ögel, 1993, s. 62-63). Göç Destanı'nda ise ışık motifine değinilen kısımda Uygurların topraklarındaki Hulin Dağ'ı kutsal bir varlık olarak benimsenmiştir: Uygur ilinde Hulin adında bir dağ vardı. Bu dağdan Tuğla ve Selenge adında iki ırmak çıkardı. Bir gece bu iki ırmak arasındaki bir ağacın üzerine gökten mavi bir ışık indi. İki ırmak arasında yaşayan halk bunu dikkatle takip ettiler. Mukaddes ışık, ağacın gövdesinde aylarca durdu. Ağacın gövdesi gittikçe kabarıyor; oradan güzel musiki sesleri geliyordu. Geceleri, otuz adım çevresinde bir ışık görünüyordu. Bir gün ağacın gövdesi yarılarak içinden beş çocuk çıktı (Banarlı, 1983, s. 28).

Ok ve yay motifi

Türklerin bozkır kültüründen gelen bir atlı okçuluk becerileri gereği toplum hayatında ve savaşlarda ok ve yayı aktif bir şekilde kullanmalarını sağlamış; bu uzmanlıkları da birçok yabancı tarihçinin dikkatini çekmiştir. Örneğin Anna Komnena Türklerin okçuluğu hakkında şöyle diyor: "Bir Türk kovalamaya geçmişse, düşmanını ok atarak haklar. Kendisi kovalanıyorsa, okları sayesinde üstün gelir. Fırlattığı ok uçarak ya ata ya da atlıya saplanır. Yay çok güçlü bir elle gerilmişse, gövdeyi delip geçer. Türkler gerçekten usta okçulardır"(Köse, 2014, s. 113). Destanlarda ok ve yay unsuru daha çok kahramanın hüner ve maharetini sergilemek için bir vasıta olarak değer kazanmış olup destan kahramanlarının kişiliğini değerlendiren milli bir motif haline gelmiştir (Yardımcı, 2007). Yay, Türklerde uzun yıllar hâkimiyetin sembolü olarak kabul edilmiştir. Bu anlam Selçuklular devrine kadar yaşamıştır. Destanın teşekkül ettiği çağlardan, ateşli silahların yaygın olarak kullanılmaya başlandığı dönemlere kadar yay ve ok en önemli silah olmuştur (Köse, 2014). Ok, Türklerde elçilik sembolü olarak kullanılmıştır. Örneğin, bir yerden bir yere giden elçiler yanlarında kendi hükümdarlarına ait oklar taşırlardı. Eski Türk devletlerinde okla haber gönderilirdi (Köse, 2014). Özellikle Oğuz Kağan Destanında ok ve yay Türk hâkimiyet anlayışının

vazgeçilmez unsuru haline gelmiştir. Ondan sonra sabah olunca büyük ve küçük oğullarını çağırttı ve: Benim gönlüm avlanmak istiyor, ihtiyar olduğum için benim artık cesaretim yoktur: Kün, Ay, Yultuz, doğu tarafına sizler gidin: Kök, Tağ ve Tengiz, sizler de batı tarafına gidin dedi. Ondan sonra üçü doğu tarafına, üçü de batı tarafına gittiler. Kün, Ay ve Yultuz çok av ve çok kuş avladıktan sonra, yolda bir altın yay buldular; onu aldılar babalarına verdiler (Fulin, 2013, s. 102). Oğuz Kağan sevindi, güldü, yayı üçe böldü ve 'Ey büyük oğullarım, yay sizlerin olsun; yay gibi okları göğe kadar atın ' dedi. Kök, Tağ ve Tengiz çok av ve çok kuş avladıktan sonra, yolda üç gümüş ok buldular; aldılar ve babalarına verdiler. Oğuz Kağan sevindi, güldü, okları üçe üleştirdi ve: 'Ey küçük oğullarım oklar sizlerin olsun, yay oku attı sizlerde ok gibi olun ' dedi. Ondan sonra Oğuz Kağan büyük kurultay topladı. Maiyetini ve halkını çağırttı, onlar geldiler müşavere ettiler Oğuz Kağan büyük ordugâh… sağ yanına kırk kulaç direk diktirdi; üstüne bir altın tavuk koydu, altına bir ak koyun bağladı. Sol yanına kırk kulaç diktirdi üstüne bir gümüş tavuk koydu dibine bir kara koyun bağladı. Sağ yanda Bozoklar oturdu; sol yanda Üçoklar oturdu, kırk gün kırk gece yediler, içtiler sevindiler. Sonra Oğuz Kağan oğullarının yurdunu üleştirip verdi… (Fulin, 2013, s. 102).

Kurt motifi

Türk destanlarında kurt; yol gösteren, buhranlı anlarda imdada yetişen bir varlık olup hayatın ve gücün bir simgesi olarak belirtilmiştir (Kafesoğlu, 2015, s. 318). Kurt başta Türkler olmak üzere birçok milletin mitolojisinde yer alan en önemli motiflerden biridir. Bozkurt, Gök Yeleli Kurt, Börteçine ya da Börü gibi farklı şekillerde adlandırılmış olan kurt, daha çok bozkır göçebe kavimleri tarafından kutsal sayılmış hem mitolojide hem de halkın yaşam ve inanç sisteminde kendine önemli bir yer edinmiştir. Kurt, Türk mitolojisinde yol gösterici ve lider konumunda görülmektedir. Oğuz Kağan Destanı'nda yer alan gök tüylü ve gök yeleli kurt, Oğuz'un fetihlerinde öncü olmuş ve ona rehberlik etmiştir. Oğuz'un fethetmesi gereken bölgelere yönelerek yol gösteren bu kutsal varlık, Türk destanlarında kurda yüklenen rehberlik ve koruyuculuk işlevlerinin önemli bir örneğini oluşturmaktadır (Fidan, 2019; bkz. Görsel 3).

Görsel 3. Oğuz Kağan Destanı'nda Kurdun Yol Göstericiliği Temsili (Köse, 2014, s. 103)

Oğuz Kağan'ın verdiği bir ziyafette, beylere verdiği buyrukta kurdun kendilerine rehber olmasından söz etmektedir. Metinde bu durum şu ifadelerle aktarılmaktadır:

"Ben sizlere oldum kağan, Demir kargı olsun orman,
Alalım yay ile kalkan, Av yerinde yürüsün kulan,
Nişan olsun bize buyan, Daha deniz, daha müren,
Kök Börü olsun bize uran, Güneş bayrak, gök kurıkan."
(Odabaşıoğlu, 2022).

Bu sözlerde geçen "*Kök Börü olsun bize uran*" kısmı, milletin kurda olan güveni göstermektedir.

Oğuz Kağan çadırında dinlendiği sırada kendisine Tanrı tarafından gönderilen gök yeleli, gök tüylü bir bozkurt görünmektedir. Metinde bu durum şu ifadelerle aktarılmaktadır:

Bir erkek kurt göründü, ışıkta soluyarak!
Bir kurt ki gök yeleli! Bir kurt ki gömgök tüylü
Bakıyordu Oğuz'a, ışıkta uluyarak!
Döndü bu kurt Oğuz'a, tıpkı bir insan gibi!
Ağzından sözler döktü, tıpkı bir lisan gibi!
Dedi: "Ey! Ey! Oğuz ey! Bilirim ne dilersin!
Urum'un illerinde, savaş yapmak istersin!
Ey Oğuz! Askerini, ben kendim güdeceğim!
Ordunun en önünde, ben de yürüyeceğim!
(Çöloğlu, 2022, s. 257–266)

Bu sözlerde kurdun Urum seferi sırasında Oğuz Kağan'a kılavuzluk edip yol göstermesine değinilmiştir. Bu bağlamda Türk destanlarının ana motifini oluşturan kurt motifinin çeşitli özelliklerde destanlarda yer alması Türklerin hayat felsefesindeki görülen kültürel değişimlerden kaynaklanmaktadır. Bu değişikliklere izafeten kurt, bazen kurtarıcı ve ata olarak bazen kutsal nitelikte yol gösterici bazen de kahramanlığın ideal alplığın sembolü olarak toplum düzeninde değer kazanmıştır (Fulin, 2013).

Geyik motifi

Türk mitolojisi incelendiğinde varlığı çok eski dönemlere dayanan geyik (özellikle dişi), hem tanrıça hem de yol gösterici, kutsal bir motif olarak kurt motifinden farklı olarak Türklerin İslamiyet'i kabulünden sonra da varlığını devam ettirmiştir. Türk kültür çevrelerinde at besleme kültüründen önce geyik beslendiği ve geyik besleme kültürünün at besleyiciliğine basamak oluşturduğu da kabul edilmektedir (Odabaşıoğlu, 2022). Oğuz Kağan Destanında kahraman, ormandaki canavarı avlamak için öncelikle bir geyik yakalayarak ağaca bağlar: O çağda, orada büyük bir orman vardı: birçok dereler ve ırmaklar vardı. Buraya gelen avlar ve burada uçan kuşlar çoktu. Bu ormanın içinde büyük bir gergedan vardı. At sürülerini ve halkı yerdi. Büyük ve yaman bir canavardı. Ağır bir eziyetle halkı ezmişti. Oğuz Kağan cesur bir adamdı. Bu gergedanı avlamak istedi. Günlerden bir gün ava çıktı. Kargı, yay, ok, kılıç ve kalkanla ava gitti. Bir geyik ele geçirdi, onu söğüt dalı ile bir ağaca bağladı ve gitti [...] (Bang ve Rahmeti, 1936, s. 13). Battal Gazi Destanı'ndaysa olayların seyrini yönlendirebilmek için geyik motifi kullanılmıştır. Battal Gazi'nin doğumu geyiğin yardımı ile önceden bildirilmiş olur ve Hüseyin Gazi'nin kaderinin gerçekleşmesi için geyik bir sebep oluşturur. Hüseyin

Gazi'nin ölümü ve Battal'ın öç alma savaşı olayların devamını sağlar. Geyik, destanın devamını sağlamaya yönelik görev üstlenmiş kutsal bir motif olarak yer almıştır (Arak, 2010).

Gergedan motifi (Canavar/Kıyand)

Oğuz Kağan Destanı'nda Oğuz'un kendini gerçekleştirmek için çıktığı pek çok yolculuk bulunmaktadır. "At sürülerini ve halkı yiyen, halkı ağır bir eziyetle ezen büyük canavarı" öldürmek için ormana gidişi de Oğuz Kağan'ın bu yolculuklarından birisidir. Bu yolculuk, Oğuz Kağan'ın, yiğitliğini ispat etme ve ergenlikten erliğe geçme yolculuğudur." (Köse, 2014). O çağda, orada büyük bir orman vardı: birçok dereler ve ırmaklar vardı. Buraya gelen avlar ve burada uçan kuşlar çoktu. Bu ormanın içinde büyük bir gergedan vardı. At sürülerini ve halkı yerdi. Büyük ve yaman bir canavardı. Ağır bir eziyetle halkı ezmişti. Oğuz Kağan cesur bir adamdı. Bu gergedanı avlamak istedi. Günlerden bir gün ava çıktı. Kargı, yay, ok, kılıç ve kalkanla ava gitti. Bir geyik ele geçirdi, onu söğüt dalı ile bir ağaca bağladı ve gitti. Sonra sabah oldu. Tan ağarırken yine geldi ve gördü ki: gergedan geyiği almış. Sonra Oğuz Kağan bir ayı tuttu: onu altın kuşağı ile ağaca bağladı, gitti. Yine sabah oldu. Tan ağarırken yine geldi ve gördü ki: gergedan ayıyı da almış. Bu sefer o ağacın dibinde (kendisi) durdu. Gergedan geldi ve başı ile Oğuz'un kalkanına vurdu. Oğuz kargı ile gergedanın başına vurdu ve onu öldürdü. Kılıcı ile başını kesti, aldı gitti. Tekrar geldiği zaman gördü ki: bir ala doğan gergedanın bağırsaklarını yemektedir. Yay ve okla ala doğanı öldürdü ve başını kesti. Ala doğanın resmi [(Görsel 4)] budur. Sonra dedi ki: "(Gergedan) geyiği yedi, ayıyı yedi. Kargım onu öldürdü: demir olsa (olduğu için). Gergedanı ala doğan yedi. Yayım, okum onu öldürdü: bakır olsa (olduğu için)" –dedi, gitti. Gergedanın resmi budur [(Görsel 5.)] (Bang ve Rahmeti, 1936, s. 13). Burada Oğuz Kağan gergedanı öldürerek gücünü ve cesaretini kanıtlamıştır. Bu mücadele ve galibiyetle Oğuz Kağan, ergenlikten erliğe geçiş sürecindeki önemli sınavlardan birini başarıyla tamamlamıştır (bkz. Görsel 6).

Görsel 4. Oğuz Kağan Destanı'nda Ala Doğan Kuşu (Bang ve Rahmeti, 1936, s. 12)

Görsel 5. Oğuz Kağan Destanı'nda Gergedan (Bang ve Rahmeti, 1936, s. 12)

Görsel 6. Oğuz Kağan'ın Gergedanı Öldürmesi Temsili (Köse, 2014, s. 75)

Ölüp dirilme motifi

Ölüp dirilme ruhun bedeni geçici terk etmesi gibi kehanet ehli insanların yahut acı çeken yakınların Tanrı'ya yalvarmalarına karşı gönderilen kutsal varlık vasıtasıyla zuhur etmektedir. Ölüp dirilme motifi İslamiyet'in kabulünden sonraki destanlarda yaygın olarak görülmektedir. Özellikle Battal Gazi Destanı'nda bu motif destanın başkahramanı Battal Gazi'nin kerametleri arasında yer almaktadır (Fulin, 2013). Manas Destanı'nda ise Manas'ın üç kez öldüğü görülmektedir. İlk ikisi ölüp-dirilme şeklinde karşımıza çıkıp üçüncüsü reel ölüm dediğimiz olayın yaşanmasıdır. Manas'ın destanda birden fazla ölmesinin ve sonrasında dirilmesinin alt temelinde hem dinî ögeler hem de kültürel öğeler bulunmaktadır (Bağ, 2019).Türk destanlarında ölüp dirilme sıradan insanlar için değil daha çok yiğit ve Alpler için istenilmiştir. Bu bakımdan ölüp dirilme sevgiliye (Allah'a) ulaşmanın en iyi yoludur (Fulin, 2013).

Demir ve demircilik motifi

Oğuz Kağan Destanı'nda demir motifi iki farklı yerde geçmektedir. İlk olarak Oğuz, halkın canına ve malına zarar veren gergedanı kargı, ok, yay, kılıç ve kalkanını alarak gergedanı öldürmüştür. Burada Oğuz Kağan'ın gergedanı öldürmesinde etkili olan silah, destanda "*Yay ve okla ala doğanı öldürdü ve başını kesti. Sonra dedi ki: "(Gergedan) geyiği yedi, ayıyı yedi. Kargım onu öldürdü: demir olsa (olduğu için) gitti"* (Bang ve Rahmeti, 1936, s. 13) şeklinde geçmektedir. Bu cümleden anlaşıldığı kadarıyla gergedanın öldürülebilmesinin tek yolu demir bir silahtır. Çünkü gergedan gibi kalın deriye sahip olan hayvanları öldürebilmenin tek yolu demir gibi sağlam maddeden üretilen bir silah ile saldırmaktır (Yağcı, 2015). Türk tarihi ve kültüründe birçok biçimde görüldüğü üzere Manas Destanı'nda da demircilik kutsal ve itibarlı bir meslektir. Destanda, Manas'ın kılıcını yapan demirci ustası Tökör, "darkan" olarak anılmaktadır. Manas, demircisine çok önem vermekte, her sefer öncesinde silahlarını ona teslim edip, tamir ettirmektedir (Yağcı, 2015).

Göç motifi

Türk destan geleneğinde göç motifi, bireysel bir tercih ya da sıradan bir yer değiştirme hareketi olarak değil; ilahi düzenin bozulması sonucu ortaya çıkan zorunlu ve kaderî bir süreç

olarak ele alınmaktadır. Göç motifi özellikle Göç Destanı'nda ön plana çıkmaktadır. Uygur destan metinlerinden biri olan Göç Destanı'nda Yülun Tigin siyasî amaçlı bir evlilik yapmaktadır. Ancak Çinliler bu durumdan faydalanarak Uygurların yerlerinden göçmesine neden olmaktadırlar. Bunu da, memleketin kut'u olan dağı elde ederek gerçekleştirmektedirler. Destanda bu olay şu şekilde aktarılmaktadır: Uygurların hükümdarı Buğu Han'dan sonra yerine geçen Yü-lun Tigin, Çinlilerle yapılan savaşları sona erdirmek için oğlu Ko-li Tigin'i bir Çin prensesi ile evlendirir ama Çinliler, prensese karşılık hükümdardan Kutluk Dağ'ı ister ve bu istek kabul edilir. Böylece Çinliler, dağın etrafında ateş yakarlar ve dağ kızışınca üzerine asit dökerek dağı ufak parçalara ayırıp Çin'e taşırlar. Bunun üzerine memleketteki bütün kuşlar, hayvanlar kendi dilleriyle bu dağın gidişine ağlarlar. Bu olaydan yedi gün sonra da Ko-li Tigin ölüp, kıtlık ve kuraklık başlayınca Uygurlar, yurtlarından göç etmek zorunda kalırlar (Arvas, 2012, s. 217).Bu bağlamda Göç Destanı'nda göç motifi; vatan toprağına, geleneğe ve kutsala sırt çevirmenin ağır sonuçlara ulaşabileceğini simgeleyen bir unsur kapsamında değerlendirilebilir.

Yöntem

Araştırma modeli

Bu çalışmada nitel araştırma modeli benimsenmiş olup, veri toplama ve analiz süreçlerinde doküman analizi yöntemi kullanılmıştır. İncelenen Türk destanları, nitel veri analizi yaklaşımlarıyla derinlemesine çözümlenmiştir.

Veri toplama yöntemi

Araştırma verileri, doküman analizi yöntemiyle toplanmıştır. Destan metinleri birincil kaynak olarak değerlendirilirken, konuya ilişkin akademik çalışmalar (kitap, makale, tez) ikincil kaynaklar olarak kullanılmıştır. Bu sayede hem özgün metinler hem de literatürdeki yorum ve değerlendirmeler çalışmanın kapsamını genişletmiştir.

Evren ve örneklem

Araştırmanın evrenini Türk destanları oluşturmakta olup, örneklem kapsamında farklı tarihsel dönemleri temsil eden çeşitli destanlar seçilmiştir. Bu seçilim, motiflerin zaman içindeki değişim ve sürekliliklerini inceleme imkânı sağlamıştır. Çalışmada incelenen motiflerin belirlenmesinde ise literatürde Türk destanlarında en sık tekrar eden ve kültürel açıdan öne çıkan motifler esas alınmıştır. Böylece Türk destan geleneğinde yaygın olarak görülen motiflerin farklı dönemlerdeki işlev ve anlamlarının karşılaştırmalı olarak değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Verilerin analizi

Toplanan veriler betimsel analiz yöntemiyle sistematik olarak değerlendirilmiştir. Analiz sürecinde öncelikle Türk destanları tarihsel süreçlerine göre iki ana gruba ayrılmıştır. Ardından belirlenen motifler tematik olarak sınıflandırılarak ayrı başlıklar altında toplanmıştır. Her motifin farklı destanlardaki yansımaları detaylı biçimde incelenmiştir. Son aşamada ise motiflerin edebi anlamları, Türk kültüründeki yeri ve zaman içindeki

dönüşümleri, ilgili akademik kaynaklarla desteklenerek karşılaştırmalı yorumlama yöntemiyle analiz edilmiştir.

Bu yöntemsel yaklaşım, Türk destan motiflerinin hem tarihsel hem de kültürel bağlamda kapsamlı ve disiplinlerarası bir biçimde ele alınmasını sağlamıştır.

Bulgular

Araştırma kapsamında ele alınan İslamiyet öncesi ve İslamiyet sonrası Türk destanlarında yer alan motiflerin metinlerdeki varlığı ve dağılımı çözümlenmiştir. Elde edilen veriler doğrultusunda, hangi motifin hangi anlatıda yer aldığı Tablo 1'de sunulmuştur.

Tablo 1

Türk Destanlarındaki Motiflerin İslamiyet Öncesi ve Sonrası Dönemlerdeki İşlevsel ve Semantik Karşılaştırması

Motif Adı	İslamiyet Öncesi İşlev/Anlam	İslamiyet Sonrası Dönüşüm/Yeni Anlam	Örnek Destanlar
Işık	İlahi kökenin ve göksel seçilmişliğin simgesidir. Kahramanın kutlu doğuşunu ve Tanrı tarafından işaretlenmesini ifade eder.	İslam nuru anlayışıyla birleşmiştir. Kutsallık, Cebrail aracılığıyla gelen vahiy ve hidayetle bütünleşmiştir.	Battal Gazi Destanı Danişmend Gazi Destanı
Kurt	Bozkurt, Türk boylarına yol gösteren ve koruyan kutsal varlıktır. Milli kimliğin, bağımsızlığın ve yönlendirici gücün sembolüdür.	Hızır motifiyle özdeşleşmiştir. Kahramana yol gösteren, yardım eden ve ilahi bilgiyi paylaşan veli bir yoldaş olarak kabul edilmiştir.	Battal Gazi Destanı Danişmend Gazi Destanı Manas Destanı
Ağaç	Doğurucu ana olarak boyun, devletin ve neslin kaynağıdır. Devletin kökenini ve sürekliliğini simgeler.	Ağaç sevgisi dinî ve ahlaki bir öğüt hâline gelmiştir. Doğaya ve canlılara saygı İslami bir sorumluluk olarak benimsenmiştir.	Manas Destanı
At	Kahramanın ayrılmaz parçasıdır. Uçan, konuşan ve ruhsal yoldaş olarak güç ve hız kazandırır.	Allah tarafından gönderilen, ilahi kaynaklı bir varlık olarak görülür. Kahramana özel görev için bahşedilen kutsal vasıta niteliği kazanır.	Battal Gazi Destanı Manas Destanı
Rüya	Savaşın veya yolculuğun sonucuna, devletin geleceğine dair ilişkin ilahi işaretler taşır.	Hz. Muhammed veya melekler aracılığıyla gelen ilahi mesajların iletildiği bir araç hâline gelmiştir. Doğru rüya vahiy kaynağı olarak kabul edilir.	Battal Gazi Destanı Manas Destanı
Mağara	Düşmandan korunmak için sığınılan kurtarıcı mekândır. Yeniden doğuşun ve özgürlüğe çıkışın başlangıç noktasıdır.	İlahi mesajların iletildiği, velilerin ibadet ettiği mistik mekân niteliği kazanmıştır. Kahramanın ilahi destek aldığı yer olarak işlev görür.	Ergenekon Destanı Battal Gazi Destanı

Tablo 1 incelendiğinde; ışık, kurt, rüya ve at gibi motiflerin incelenen destanların neredeyse tamamında ortak birer unsur olarak yer aldığı görülmektedir. Buna karşın göç ve gergedan gibi motiflerin daha sınırlı ve belirli anlatılarda yoğunlaştığı tespit edilmiştir. Bu durum, bazı motiflerin Türk kültüründe evrensel birer kod taşırken, bazılarının ise dönemsel ve mekânsal ihtiyaçlara göre şekillendiğini ortaya koymaktadır.

İncelenen bu motiflerin tarihsel süreç içerisindeki değişimlerini, İslamiyet öncesi dönemden İslamiyet sonrası döneme geçişte kazandıkları yeni anlamları ve üstlendikleri toplumsal işlevleri göstermek amacıyla hazırlanan karşılaştırmalı analiz ise Tablo 2'de detaylandırılmıştır.

Tablo 2

Destan Motiflerinin İşlevleri, Bulgulardaki Anlamları ve Literatürdeki Görüşlerle Karşılaştırılması

Motif	İşlev	Bulgularda Tespit Edilen Anlam	Literatürdeki Karşılaştırma ve Ortak Görüş			
			Köse (2014)	Fulin (2013)	Kafesoğlu (2015)	Ögel (1989)
Işık	Kutsallık, ilâhi güç ve seçilmişlik sembolüdür.	Kahramanın doğuşunda ve meşruiyetinde belirleyicidir.	Kutlu ışık, İslam nuruna dönüşerek destanda yerini alır.	Işık motifi Gök Tanrı inancının kutsal bir tezahürüdür.	Işık, Tanrı kaynaklı güç ve himayenin işaretidir.	Devlet kuruluşunda ışık motifi, ilâhi meşruiyet sağlar.
Ağaç	Vatan, soyun devamı ve devletin ebedîliği sembolüdür.	Doğuş, sığınak ve kutsallık özelliği taşır.	Ağaç motifi, kutsal mekân ve vatan sembolüdür.	Ağaçtan doğuş motifi kutsallığın bir göstergesidir.	Ağaç, Türk kültüründe hayat ve ebediyeti temsil eder.	Devletin sürekliliği ağaç motifiyle pekiştirilir.
Kurt	Rehberlik, liderlik ve milli gücün simgesidir.	Kahramana yol gösterir, zaferi müjdeler.	Kurt, yol gösterici ve koruyucu varlıktır.	Gök yeleli kurt, ilâhi iradenin yeryüzündeki temsilcisidir.	Kurt, Türklerin milli kimliğinin ve kudretinin sembolüdür.	Kurt motifi, Türk devlet geleneğinin temel taşlarındandır.

Tablo 2'de elde edilen veriler, Türk destan geleneğindeki motiflerin zaman içinde yok olmadığını, aksine yeni inanç sistemlerine uyum sağlayarak varlıklarını sürdürdüklerini kanıtlamaktadır. İslamiyet öncesinde Gök Tanrı inancı ve şamanizm çerçevesinde işlev gören kurt, ışık ve rüya gibi motifler; İslamiyet sonrasında dinî, tasavvufî eksenli unsurlara dönüşmüştür. Bu dönüşüm, Türk kültürünün değişime açık yapısını ve güçlü kültürel sürekliliğini yansıtması bakımından oldukça değerlidir.

İncelenen diğer motiflerin tarihsel süreç içerisindeki değişimlerini, zamanla kazandıkları yeni anlamları ve üstlendikleri toplumsal işlevleri göstermek amacıyla hazırlanan karşılaştırmalı analiz ise Tablo 3'te detaylandırılmıştır.

Tablo 3

Belirli Destan Motiflerinin İşlevleri, Bulgulardaki Anlamları ve Literatürdeki Farklı Çalışmalarla Karşılaştırılması

Motif	İşlev	Bulgularda Tespit Edilen Anlam	Literatürdeki Karşılaştırma ve Ortak Görüş			
			Durbilmez (2008)	Ögel (1989)	Arvas (2012)	Diğer Çalışmalar
Sayılar (3, 7, 9, 40)	Toplum düzenini ve kutsallığı formüle eden kodlardır.	Destanlarda sosyal yapıyı belirleyen sayılarla ifade edilir.	Sayıların mitolojik, kutsal ve formülistik yapısını açıklar.	Sayılar kozmik düzeni ve töresel yapıyı temsil eder.	Sayıların destanlarda anlam yüküyle kullanıldığını belirtir.	Kara (2016) sayıların ritüel ve sembolik boyutuna dikkat çeker.
Rüya	Kehanet, ilahi mesaj ve olay örgüsünü yönlendiren unsurdur.	Devlet kuruluşu ve kahramanın kaderi rüyalarla önceden bildirilir.	Rüyaların kutsal iletişim aracı olarak kullanıldığını vurgular.	Rüyayı devlet kuruluşu felsefesiyle bağdaştırır.	Rüyanın kültürel bellek ve inançla ilişkisini ele alır.	Barış (2015) rüyanın olay zincirindeki belirleyici rolünü vurgular.
Demir ve Demircilik	Güç, hâkimiyet ve koruma aracıdır. Alp'in başarısı buna bağlıdır.	Demircilik kutsal meslek; silahlar milli hâkimiyetin göstergesidir.	Demirin kutsallığına ve koruyucu işlevine dikkat çeker.	Demir, Türk devlet geleneğinde hâkimiyet aracıdır.	Silah motiflerini kahramanlık ekseninde yorumlar.	Yağcı (2015) demircilik kültürünün toplumsal yerini açıklar.
Göç	İlahi düzenin bozulması sonucu zorunlu ve kaderî yer değiştirmedir.	Vatan kaybı, kaderî sonuçlar doğurur ve olay örgüsünü etkiler.	Göçün kolektif hafızada travmatik izler bıraktığını belirtir.	Göçü, Türklerin tarihi var oluş sürecinin doğal parçası sayar.	Vatan kaybının kaderî etkisini ve kültürel sonuçlarını vurgular.	Karataş (2021) göç motifini kimlik inşası bağlamında ele alır.

Tablo 3'te elde edilen veriler; destanlardaki sayılar, rüya, demir ve demircilik, göç gibi motiflerin zaman içinde yok olmadığını, aksine toplumsal düzeni şekillendirerek varlıklarını sürdürdüklerini kanıtlamaktadır. İslamiyet öncesinde düzene, millî güce ve bağımsızlığa işaret eden bu motifler; İslamiyet sonrasında manevi birer rehbere, kader inancına ve tarihî gerçekliklerin sembollerine dönüşmüştür. Bu dönüşüm, Türk kültürünün değişime açık yapısını ve güçlü kültürel sürekliliğini yansıtması bakımından oldukça değerlidir.

Tartışma

Türk destan geleneğinde motiflerin işlevsel ve sembolik dönüşümünü ele alan bu çalışmada elde edilen bulgular, motiflerin estetik ya da edebî birer süsleme unsuru olmadığını; aksine toplumun tecrübelerini, inançlarını ve kültürel değerlerini bünyesinde barındıran kültürel kodlar olduğunu ortaya koymuştur. Literatürde epik metinlerin yapısal unsurları üzerine yapılan çalışmalar motiflerin anlatıyı taşıyıcı gücüne odaklanmaktadır. Bu araştırmanın sonuçları da söz konusu teorik altyapıyı destekler niteliktedir. Destan kahramanlarının motifler aracılığıyla sıradan bireylerden ayrıştırılarak kutsal ve seçilmiş bir statüye yükseltilmesi, toplumsal nizamın meşruiyet zeminini oluşturmaktadır. Bu durum, ortak kültürel hafızanın korunması ile liderlik, cesaret ve fedakârlık gibi kurucu değerlerin toplumsal hafızada pekiştirilmesi sürecinde motiflerin önemli bir araç olarak çalıştığını göstermektedir.

Araştırmada incelenen destanlar, motiflerin tarihsel süreç içerisinde tamamen ortadan kalkmadığını, ancak farklı anlam katmanları kazanarak varlığını sürdürdüğünü göstermektedir. İslamiyet öncesi destanlarda daha çok Gök Tanrı inancı, doğa unsurları ve

mitolojik varlıklarla ilişkilendirilen motifler; İslamiyet sonrasında dinî ve tasavvufî unsurlarla yeniden yorumlanmıştır. Bu durum Türk kültürünün değişime açık olmakla birlikte temel kültürel kodlarını koruyabildiğini kanıtlamaktadır.

Elde edilen bulgular, Türk destanlarındaki motiflerin yalnızca edebiyat araştırmaları açısından değil; tarih, sosyoloji, antropoloji ve psikoloji gibi farklı disiplinler açısından da incelenebileceğini göstermektedir. Bu nedenle destan motiflerinin disiplinlerarası yöntemlerle incelenmesi, Türk kültür tarihinin daha kapsamlı biçimde anlaşılmasına katkı sağlayacaktır.

Sonuç

Türk destanlarında yer alan temel motifler incelenmiş ve bu motiflerin Türk kültüründeki işlevleri değerlendirilmiştir. İncelenen destanlarda ışık, kurt, ağaç, rüya, sayı, at, mağara, geyik, gergedan, ölüp dirilme, göç, demir ve demircilik gibi motiflerin yalnızca anlatıyı zenginleştiren unsurlar olmadığı; aynı zamanda toplumun inançlarını, değerlerini ve tarihî hafızasını yansıtan kültürel kodlar olduğu belirlenmiştir.

Araştırma sonucunda motiflerin tarihsel süreç içerisinde farklı anlamlar kazanmalarına rağmen temel işlevlerini korudukları görülmüştür. Özellikle İslamiyet öncesi ve sonrası destanlar karşılaştırıldığında kültürel sürekliliğin devam ettiği tespit edilmiştir. Bu yönüyle Türk destanları, milletin kültürel kimliğini gelecek nesillere aktaran önemli kaynaklar olarak değerlendirilebilir.

Öneriler

Türk destanlarındaki motiflerin, dünya edebiyatındaki diğer epik anlatılarla sistematik ve detaylı bir karşılaştırması yapılmalıdır. Bu analizlerde, motiflerin sembolik işlevleri, anlatı yapıları ve kültürel bağlamları dikkate alınarak özgünlük ve evrensellik boyutları ortaya konabilir.

Motiflerin sadece edebî unsurlar olarak değil, aynı zamanda sosyolojik, psikolojik, antropolojik ve tarihsel perspektiflerden de incelenmesi gerekmektedir. Bu sayede motiflerin toplumsal işlevleri, bireysel ve kolektif psikoloji üzerindeki etkileri ile tarihsel süreç içindeki dönüşümleri kapsamlı biçimde analiz edilebilir.

Motif analizlerinde hem metin çözümlemeleri hem de saha araştırmaları kullanılarak çok boyutlu veri elde edilmelidir. Böylece motiflerin güncel toplumdaki yansımaları ve algılanış biçimleri daha iyi anlaşılabilir.

Bu öneriler, Türk destan motiflerinin hem özgünlüğünü hem de evrensel boyutunu ortaya çıkaracak, disiplinlerarası bakış açısıyla zenginleştirilmiş kapsamlı araştırmalara zemin hazırlayacaktır.

Kaynakça

Arak, H. (2010). *Türk destanı Battal Gazi'de yer alan motifler*. Eskiyeni Şehir Kültürü Dergisi, (20), 50–67.

Arvas, A. (2012). *Türk destanlarına yansıyan "göç olgusu"na genel bir bakış*. Motif Akademi Halkbilimi Dergisi, 5(10), 215-226.

Banarlı, N. S. (1983). *Resimli Türk edebiyatı tarihi: Destanlar devrinden zamanımıza kadar* (Cilt 1). Millî Eğitim Basımevi.

Bang, W., & Rahmeti, G. R. (1936). *Oğuz Kağan destanı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili Semineri Neşriyatı.

Bars, M. E. (2015). *Türk kültüründe rüya ve Battal Gazi Destanı'nda işlevleri*. International Journal of Language Academy, 3(1), 73–93.

Bağ, C. (2019). *Manas'ın Öldükten Sonra Dirilme Olayı ve Ölüm Olgusunun Temelinde Yatan İnançsal Unsurlar*. Academia.edu. https://www.academia.edu/40017283/MANASIN_%C3%96LD%C3%9CKTEN_SONRA_D%C4%B0R%C4%B0LME_OLAYI_VE_%C3%96L%C3%9CM_OLGUSUNUN_TEMEL%C4%B0NDE_YATAN_%C4%B0NAN%C3%87SAL_UNSURLAR_Ceyhun_BA%C4%9

Bilecan Karaosmanoğlu, E., & Mirzaoğlu Sıvacı, F. G. (2025). *Türk epik destan geleneğinde kahramanın mucizevi doğumu*. Folklor Akademi Dergisi, 8(2), 374–391. https://doi.org/10.55666/folklor.1699400

Büyükcan Sayılır, Ş. (2021). *Türklerin ağaç ile mitolojik ve tarihî bağları üzerine bir değerlendirme.* Genel Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi, 3(6), 187–198. https://doi.org/10.53718/gttad.940879

Durbilmez, B. (2008). *Nahçıvan Türk halk inanışlarında mitolojik sayılar*. Turkish Studies, 3(7), 332–353.

Duran Gültekin, Z. G. (Ed.). (2023). *Kahramanın gölgesinde: Türk destan geleneği üzerine çalışmalar*. Paradigma Akademi.

Fidan, A. (2019). *İslamiyet öncesi Türk destanları ve kutsal unsurları* [Yüksek Lisans tezi, Pamukkale Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Fulin, N. (2013). *Destanlarda İslam öncesi Gök Tanrı inancı ve ilgili motifler* [Yüksek Lisans tezi, Fırat Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Kafesoğlu, İ. (2015). *Türk millî kültürü*. Ötüken Neşriyat.

Karataş, B. (2021*). Oğuz Kağan Destanı Uygur versiyonunun doğa–kültür ikiliği bağlamında incelenmesi*. Academia.edu. https://www.academia.edu/44826769/O%C4%9Fuz_Ka%C4%9Fan_Destan%C4%B1_Uygur_Versiyonunun_Do%C4%9Fa_K%C3%BClt%C3%BCr_%C4%B0kili%C4%9Fi_Ba%C4%9Flam%C4%B1nda_%C4%B0ncelenmesi

Keleş, N. (2017). *Kuzey Germen-İskandinav ve Türk efsanelerinde at motifi*. Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (28), 127–142.

Köse, F. (2014). *İslamiyet öncesi Türk destanlarında motif ve tip incelemesi* [Yüksek Lisans tezi, Gazi Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Odabaşıoğlu, A. (2022). *İslamiyet öncesi Türk kültüründe hayvansal motifler ve Türkiye Selçuklu mimarisine yansıması* [Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Ögel, B. (1993). *Türk mitolojisi: Kaynakları ve açıklamaları ile destanlar* (Cilt 1, 2. bs.). Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Usta, M. (2023). *Destanlardaki tiplerin tespiti ve tahlili (Kazak destanları örneğiyle).* Paradigma Akademi Yayınları.

Yağcı, M. (2015). *Türk Kültüründe Demir ve Demircilik (VI-XII. Yüzyıllar)*. [Yüksek Lisans tezi, Afyon Kocatepe Üniversitesi]. YÖK Tez Merkezi.

Yardımcı, M. (2007). *Destanlar*. Ürün Yayınları.

Unutulmuş eserlerimizden: XVIII. yüzyıl şairlerinden Vesîm ve *Divan*'ı

Enes Yıldız[*]

Giriş

Yaklaşık altı yüz yıl devam eden klasik Türk edebiyatı geleneği yetiştirdiği şairler ve verilen eserlerle Türk edebiyat tarihi içerisinde müstesna bir yere sahiptir. Klasik Türk edebiyatının yüz yıllara yayılan sürecinde yetişen şairler ve manzum olsun mensur olsun verilen eserler üzerine araştırmacılar tarafından çeşitli yaklaşım ve yöntemlerle incelemeler yapılmıştır. Bu edebî gelenekteki şairler ve eserlerin birçoğu hakkında biyografik kaynaklarda bilgilere ulaşılmıştır. Ancak yapılan araştırmalar sonunda hakkında hiçbir bilgiye ulaşılmayan şair ve eser gün yüzüne çıkmaktadır. Bu çalışmada da "Vesîm" mahlasıyla şiirler yazan unutulmuş bir şair ve eseri üzerine dikkat çekilecektir. Başta şair tezkireleri olmak üzere biyografik kaynaklarda "Vesîm" mahlasını kullanan Abbas Vesîm, Ahmed Vesîm ve Müderris-zâde Ahmed Vesîm Efendi olmak üzere 3 şair hakkında bilgiler bulunmaktadır. Aşağıda bu şairlerin hayatı ve eserleri ile ilgili bazı bilgiler verilmiştir.

Abbas Vesîm: XVIII. yüzyıl divan edebiyatının önemli bir ismi olan Vesîm, İstanbul'da doğmuştur. Doğum tarihi kesin olarak bilinmeyen şairin asıl adı Abbas'tır. Topkapı Sarayı Hazine bölümü 961 numaraya kayıtlı *Dîvân* nüshasının başında yer alan "*Seyyid Vesîm-i pür-taksîr…*" ifadesinden "*Seyyid Vesîm*", kambur olması sebebiyle "*Kambur Vesîm*" olarak tanınmıştır. Abdurrahman adlı bir zâtın oğlu olan Abbas Vesîm iyi bir eğitim almış; kırk yıl, doğum yeri olan İstanbul'da sabırla çalışmış, ilmî çalışma gayesiyle Mekke, Medine ve Mısır'a gitmiştir. Latince, Yunanca, Afrika dilleri ile İtalyancayı öğrenen şairin astronomiye de ilgisi vardır. Abbas Vesîm'in ta'lik hattını Hekimbaşı Kâtipzâde Refî Efendi'den, tıp eğitimini Bursalı Ali ve onun hocası Derviş Ömer Şifâ'î'den, felsefe ilmini ve Farsçayı Yanyalı Es'ad Efendi'den almış; Örfî, Sâ'ib ve Şevket *Dîvân*ları ile *Mesnevî-i Şerîf*'i ise Derviş Sâdık Fethiyevî, Derviş Şâhid ve Derviş Düstûr gibi şahsiyetlerden okumuştur. Abbas Vesîm, Süleymaniye Dârü't-Tıbbı'ndan yetişmiş ve saray hekimliği yapmıştır. 29 şevval 1173 (13 Haziran 1760) Cuma günü vefat eden Abbas Vesîm, Edirnekapı dışına defnedilmiştir. Abbas Vesîm'in *Dîvân'ı* mevcuttur. *Dîvân*'da 280 gazel, 12 kaside (2'si Farsça), 1 mesnevi, 47 rubai (5'i Farsça), 1 terci-i bend, 12 kıta, 1 nazm 2 beyit vardır. Şairin diğer eserleri şunlardır: *Düstûru'l-Vesîm Fî Tıbbı'l-Cedîd ve'l-Kadîm, Nehcü'l-Bülûğ fî Şerhi Zîc-i Ulûğ*, *Risâle fî Rü'yeti'l-Hilâl*, *Risâle-i Vefk*, *Tercemeti Kitâbi'l-Bircendi Mine'l-Husûf ve'l-Küsûf, Vesîletü'l-Metâlib fî 'İlmi't-Terâkib* (Tuğluk, 2007; Tuğluk, 2020a).

Ahmed Vesîm: XVIII. yüzyılda Vesîm mahlasını kullanan diğer bir şair de Ahmed Vesîm'dir. Asıl mesleği kadılık olan şairin doğum yeri ve tarihi bilinmemektedir. İstanbul kadılığı

[*] Doç. Dr. Enes Yıldız, Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi / Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, enesedebiyat@hotmail.com

görevinde bulunmuştur. İstanbul'dan önce Kahire ve Medine kadılıklarında da kadılık yapmıştır. İyi bir şair olan Vesîm'in bilinen tek eseri *Dîvân*'ıdır. *Dîvân*'ın, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi 43 ve Mısır Kahire Milli Kütüphanesi Türkçe Yazmalar 58858 numaraya kayıtlı iki nüshası vardır. *Dîvân*, 8'i müzeyyel olmak üzere 302 gazelden oluşmaktadır (Tuğluk, 2010; Tuğluk, 2020b).

Müderris-zâde Ahmed Vesîm Efendi: 1220/1805-06 yılında İstanbul'un Beşiktaş semtinde doğan şairin asıl adı Ahmed Vesîm'dir. Müderris-zâde Mektûbî Mehmed Sâlim Efendi'nin oğlu olduğundan Müderris-zâde Ahmed Vesîm Efendi olarak tanınmıştır. Babası ile birlikte Anadolu'da birçok vilayeti dolaştıktan sonra 1232/1816-17 yılında baş muhasebe kalemine girmiştir. Kâtiplik ve rûznâmçelik yapan şairin vefat tarihi bilinmemektedir. Eserlerine dair bir bilgi bulunmamaktadır (Kesik, 2020).

Çalışmalarımız sırasında "*Vesîm*" mahlasını kullanarak şiirler yazan mezkûr şairlerden farklı bir sanatçının olduğunu fark ettik. Biyografik kaynaklara girememiş ve kaynaklarda adı zikredilmeyen bu şairin Dîvân'ının bir nüshası elimizdedir. Bu çalışmanın konusu olan şair ve eseri hakkında bilgiler aşağıda verilmiştir.

Râmiz Vesîm ve Dîvân'ı

Râmiz Vesîm ile ilgili kaynaklarda şu an için herhangi bir bilgiye ulaşamadık. Dîvân'ından yola çıkarak özellikle tarih manzumelerine göre şairin XVIII. yüzyıl, Lale Devri şairlerinden olduğunu söyleyebiliriz. Dîvân'ın sonundaki istinsah kaydına göre Vesîm'in asıl adı Râmiz'dir. Yine istinsah kaydına göre Vesîm kadılık görevinde bulunmuştur.

Râmiz Vesîm'in şu an için bildiğimiz tek eseri Dîvân'ıdır. Dîvân, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi NEKTY 00483 numarada kayıtlı mecmuasının 89b-112b varakları arsındadır. Mürettep olan Dîvân'da 12 kaside, 23 kıt'a, 1 mısra, 3 küçük/kısa mesnevi ve 54 gazel olmak üzere toplamda 93 manzume bulunmaktadır.

Kasideler: Mürettep Dîvân'ın ilk şiirleri kasidelerdir. İlk bölümde toplam 12 kaside bulunmaktadır. Kasidelerden bazıları beyit sayısı noktasından baktığımızda kaside-i beççedir. Aşağıda kasidelerin şekil ve muhtevaları hakkında özet bilgiler verilmiştir:

1. 5 beyitlik ilk kaside "*-îm*" mürdef kafiye ile kaleme alınmıştır. Âyetlerden de iktibas yapılan kaside dinî içeriklidir ve münacat beytiyle bitmektedir.
2. 7 beyitlik ikinci kaside "*-â*" mücerred kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside na't türündedir.
3. 5 beyitlik üçüncü kaside "*-lisin yâ resûlallâh*" redifi ve "*-el*" mücerred kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside na't türündedir.
4. 63 beyitlik dördüncü kaside "*lâle*" redifi ve "*-â*" mücerred kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside methiye türündedir.
5. 21 beyitlik beşinci kaside "*-dür*" redifi ve "*-er*" mücerred kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside methiye türündedir.
6. 38 beyitlik altıncı kaside "*-âm*" mürdef kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside ıydiyye ve methiye türündedir.
7. 33 beyitlik yedinci kaside "*-ı*" redifi ve "*-ân*" mürdef kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside ıydiyye ve methiye türündedir.

8. 18 beyitlik sekizinci kaside "*-em*" mücerred kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside methiye türündedir.
9. 56 beyitlik dokuzuncu kaside "*-el*" mücerred kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside methiye türündedir.
10. 9 beyitlik onuncu kaside "*zamâna*" redifi ve "*-âr*" mürdef kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside methiye türündedir.
11. 6 beyitlik on birinci kaside "*-â*" mücerred kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside methiye türündedir.
12. 5 beyitlik on ikinci kaside "*kerem*" redifi ve "*-ûn*" mürdef kafiye ile kaleme alınmıştır. Kaside methiye türündedir.

Kıt'alar ve Mısra: Vesîm Dîvân'ında 23 kıt'a, 1 mısra yer almaktadır. Kıt'alardan ilki kasideler arasında yer alırken son kıt'a Dîvân'ın sonundadır. 21 kıt'a ve 1 mısra ise tarih düşürme manzumeleridir. Aşağıda tarih düşürme manzumeleri, beyit sayları ve hangi konuda oldukları sıra ile verilmiştir:

13. 4 beyit kıt'a: Solakbaşı Ağa'nın yaptırdığı mektep için.
14. 7 beyit kıt'a: Sultan Ahmet'in şehzadelerinin sünneti için.
15. 2 beyit kıt'a: Hat için.
16. 2 beyit kıt'a: Vefat için.
17. 7 beyit kıt'a: Sultan III. Ahmet'in yaptırdığı çeşme için.
18. 10 beyit kıt'a: Sa'dabâd köşkü için.
19. 3 beyit kıt'a: Vefat için.
20. 8 beyit kıt'a: Sultan III. Ahmet'in şehzadesinin doğumu için.
21. 6 beyit kıt'a: Vefat için.
22. 10 beyit kıt'a: Fetih için.
23. 8 beyit kıt'a: Fetih için.
24. 5 beyit kıt'a: Vefat için.
25. 4 beyit kıt'a: Vefat için.
26. 1 mısra: Sakal için
27. 6 beyit kıt'a: Çeşme için.
28. 2 beyit kıt'a: Vefat için.
29. 9 beyit kıt'a: Makamı tebrik için.
30. 4 beyit kıt'a: Vefat için.
31. 6 beyit kıt'a: Vefat için.
32. 6 beyit kıt'a: Makamı tebrik için.
33. 10 beyit kıt'a: Vefat için.
34. 7 beyit kıt'a: Vefat için.

Kısa/Küçük Mesneviler: Dîvân'da 16, 10 ve 67 beyitlik üç tane mesnevi bulunmaktadır. Üç mesnevi de âşıkâne tarzda kaleme alınmıştır ve sevgili ile ilgilidir. Şunu ifade etmek gerekir ki Dîvân'ın sonundaki mesnevinin başı eksiktir. Bu da eserde varak eksikliğinin olduğunu göstermektedir.

Gazeller: Dîvân'da 15 revi harfinden toplamda 54 gazel var. Bunlar içerisinde en çok da 15 gazelle ra harfindedir. Aşağıda revi harfine göre gazel dağılımı tablo hâlinde verilmiştir:

Revi Harfi	*G. S.*	*Revi Harfi*	*G. S.*	*Revi Harfi*	*G. S.*
ا (Elif)	6	ر (Ra)	15	ل (Lam)	3
ب (Be)	1	ز (Ze)	5	م (Mim)	2
ت (Te	1	س (Sin)	1	ن (Nun)	5

ث (Se)	2	ک (Kef)	3	ه (He)	3
ج (Cim)	1	ع (Ayın)	1	ی (Ye)	5

Gazellerin çoğu gelenekte olduğu gibi 5 beyitten oluşmaktadır. Gazellerin tamamına yakınında mücerred ve mürdef kafiye kullanılmıştır. Redif noktasından baktığımızda ek hâlinde, ek+kelime veya kelime grubu hâlinde ve kelime veya kelime grubu hâlinde redif kullanılmıştır. Aşağıda gazellerin redif ve kafiye dökümü tablo hâlinde verilmiştir:

1. -â	19. -ûdur	37. -âre dil
2. -âr râ	20. -at gösterür	38. -âl eksük degül
3. -âb-âsâ	21. -eksüzdür	39. -al
4. -â	22. -âb zülfündür	40. -erüm
5. -âne olmaz âşinâ	23. -âm içün saklar	41. -et idelüm
6. çeker cânâ	24. -şâhinedür	42. -âzdan
7. -emdür bu şeb	25. -âlıkdur	43. -en
8. -at it	26. -eh ile	44. -âbından
9. -âne müselles	27. -ânemüz	45. -ûlarlasın
10. -ûb itmege bâ'is	28. -erimüz	46. -âleden
11. -âdan geç	29. -âkımuz	47. -erde
12. -ân bî-haber	30. -ânedür eglencemüz	48. -âne vesîle
13. -âm içer	31. -ak degmez	49. -âya
14. -âdı muhabbetdür	32. -es	50. -âleti
15. -at suyundadur	33. -em diyerek	51. -ânumı kodı
16. -âb âhir	34. -âb olur mâni'	52. -âne baglandı
17. -et vaktidür	35. -âd itdük	53. -âyı
18. -ândandur	36. -îl eşk	54. -â kâşki

Vesîm'in gazellerine genel olarak baktığımızda gazel formunun geleneksel muhtevalarıyla karşılaşırız. Bir gazel şairi olarak Vesîm'in şiirlerinde temel olarak âşık ile maşuk arasındaki ilişki ve münasebet konu alınır. Âşıkâne ve rindâne duygularla terennüm edilen gazellerin çoğunda âşık-sevgili-rakip ilişkisi; âşığın içinde bulunduğu durum; güzellik unsurlarıyla sevgili işlenir. Bunların yanında dinî ve tasavvufî beyitler de bulunmaktadır. Ayrıca bazı beyitlerde okuyucuya nasihatlerin verildiği de görünmektedir.

Divandan örnek metinler

-1-

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1. Yâr zülfün mushaf-ı rûyunda elf ü lâm u mîm
   Ebruvânun anda bismillâhirrahmânirrahîm
2. 'Âşıkam elhamdulillâh virdi rabbü'l-'âlemîn
   Vuslatun yolı bana oldı sırât-ı müstakîm
3. Murg-ı cânum bûy-ı mihrün zerresin şem ideli
   Oldı her rûzum benüm gül gibi handân u besîm
4. Mihr-i vaslun çünki pür-nûr itdi dil mülkin şehâ
   N'ola zulmetden gönülde olmasa asâr-ı bîm
5. Yâ resûlallâh ***Vesîm***ânun günâhı çok velîk
   Bir penâhı var senün gibi eyâ şâh-ı kerîm

-2-

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1. Ey şehen-şâh-ı sipeh-sâlâr-ı hayl-i enbiyâ

V'ey nübevvet hâtemi mahbûb-ı zât-ı kibriyâ
2. Ey şefî'ü'l-müznibîn ey rahmetelli'l-'âlemîn
Sensin ancak ehl-i 'isyâna halâs u müttekâ
3. Mahrem-i esrâr-ı *ev ednâ*sın ey şâh-ı rusül
Oldu *sübhânellizî esrâ* sana vuslat-nümâ
4. Zâtunı Hak bâ'is-i kevneyn idüp ta'zîm ile
Şânuna *levlâke levlâke* hitâb eyler şehâ
5. Cehbe vü ebrûndan bir lem'adur bedr u hilâl
Vech-i zülfünden nümûne 'âşıka subh u mesâ
6. Ümmetün fahr itse eslâfa 'aceb mi kim seni
Mefhar-ı ser-tâc-ı cümle enbiyâ itdi Hudâ
7. Bir siyeh-rûbendedür 'afv it ***Vesîm***ün cürmüni
Pâdişeh eyler 'atâ kuldan zuhûr ider hatâ

-3-

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1. Cemî'-i enbiyânun efdalisin yâ rasûlallâh
N'ola âhirde gelsen evvelisin yâ rasûlallâh
2. Nedîm-i bezm-i hâsu'l-hâs-ı halvet-hâne-i 'izzet
Hudânun hem habîb-i ecmelisin yâ rasûlallâh
3. 'Ulûm-ı enbiyâ nisbet olınmaz 'ilmüne zîrâ
Muhakkak mürselînün ekmelisin yâ rasûlallâh
4. 'Aceb mi emrüne râm olsa ins ü cin melâ'ik hem
Dü-kenvün pâdişâh-ı a'delisin yâ rasûlallâh
5. Günâhı çok ***Vesîm***ün kıl şefâ'at rûz-ı mahşerde
Şefî'-i müznibînün ekfelisin yâ rasûlallâh

-4-

fe'ilâtün fe'ilâtün fe'ilün

1. Sâhibü'l-hayr Solakbaşı Aga
Yapdı bu mekteb-i bî-misl u 'adîl
2. Dü-cihânda ide ma'mûr Hudâ
Her sevabıyla bula ecr-i cezîl
3. Ya'nî tevsî' u ta'mîr itdi
Sarf-ı himmet idüp ol hulk-ı cemîl
4. Didüm itmâmına târîh ***Vesîm***
Oldı bu mekteb-i 'âlî tekmîl

Sene H 1132/M 1719-1720

-5-

mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün mefâ'îlün

1. İmâm-ı câmi'-i Fâtih ki Tâcir-zâdenün sad-hayf
Felek bir duhter-i pâkîzesin itdi yire ilkâ
2. Şikest idüp nihâl-i cismini âhir bu gülşende
Harâba virdi bâg-ı 'ömrini bâd-ı ecel hayfâ
3. Tecellî-i cemâl-i zât-ı Hakka ola mazhar hem
Leb-i Kevser nişîmen-gâhı olsun hem-demi hûrâ
4. Vesîmâ böyle yazdı âb-ı dîden fevtine târîh
Şerîfe Fâtımanun câyını 'Adn eyleye Mevlâ

Sene H 1131/M 1718-1719

-6-

fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilâtün fâ'ilün

1. Kutb-i şeyh-i kâdiyân a'nî Receb Efendi

İtdi rûh-ı şerîfi ‘âzim-i dâru’l-bekâ
2. Olmadıgını anlayup cây-ı safâ dünyenün
Anuniçün fâniden çekdi hemân dest ü pâ
3. İrci’î fermânını gûş idicek şevk ile
Gitdi rûhı ‘âlem-i ‘ulvîye hem-çü du’â
4. Çünki ***Vesîm*** bu du’â fevtine târîhdür
Mesken-i rûh-ı Receb cennet ü me’vâ ola
Sene H 1143/M 1730-1731

-7-

fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün

1. Gönlümüz her sîm-ten-i cânâna olmaz âşinâ
Kadr-i kıymet bilmeyen nâdâna olmaz âşinâ
2. Mahzen-i dürr-i ma’ânîdür bizüm gencînemüz
Pâkdur âyînemüz her kâne olmaz âşinâ
3.Bâde-i feyz-i neşâtıyla olup bir demde mest
Savt-ı vâ’izle dil-i mestâne olmaz âşinâ
4. Eyledi dil cebhesin müjgân nûrıyla şikâf
Hâsılı zahm-ı dilüm Lokmâna olmaz âşinâ
5. Şem’-i ruhsârından ayrılmaz ***Vesîmâ*** dostum
Nârı koyup gayrıya pervâne olmaz âşinâ

-8-

mef’ûlü fâ’ilâtü mefâ’îlü fâ’ilün

1. Yâ Rab derûnumı sadef-i bahr-i hikmet it
Mazmûn-ı nazm-ı şi’rümi der-hakîkat it
2. Yâ Rab sirişk-i murg-ı dil-i gam-siriştümi
Çün jâle-rûy-ı gülşen-i şâdiye zînet it
3. Yâ Rab lisânum ‘ukde-i rumûzât-ı ma’nîde
Müşkil-güşây-ı nâhun-ı dest-i sehâvet it
4. Yâ Rab bu Kevser içre mey-i feyz ile beni
Ser-mest-i câm-ı cür’a-keş-i bezm-i vahdet it
5. Yâ Rab füzûn idüp sûy-ı tahkîke sa’yümi
Râh-ı safâyı Ka’be-i vasla hidâyet it
6. Yâ Rab ***Vesîmi*** gülşen-i na’t-ı habîbinün
Midhat-serây-ı bülbül-i sâhib-i sa’âdet it

-9-

fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün

1. Dökdi gamze kanumı müjgân-ı cânân bî-haber
Berk-i âteş-bâr oldı sîne dil cân bî-haber

2. Milket-i hüsnün şehâ basdı celâlî-veş hatun
Şehr içinde yüze çıkdı fitne sultân bî-haber
3. Câm-ı la’l-i nâbınun keyfiyyetin ‘uşşâka sor
Sorma zevk-i şerbeti zühhâd-ı nâdân bî-haber
4. ‘Âşıkın sır-ı nihânın hîç bilür mi zâhidân
Çâh-ı dehr-i gussaya düşmiş o hayrân bî-haber
5. Kasd-ı cân itdi ***Vesîmâ*** yine ol çeşm-i nigâr
Dökdi gamze kanumı müjgân-ı cânân bî-haber

-10-

fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilâtün fâ’ilün

1. Bezm-i meyde zâhid-i mestânedür eglencemüz
   Sîm-tem sâkî ile mey-hânedür eglencemüz
2. Ger behişt-i câvidân olsa ‘aceb mi bezm-i mey
   Anda zîrâ kûşe-i peymânedür eglencemüz
3. Gâhi lutf eyler gehî eyler gussa çeşm-i nigâr
   Yine baksak gamze-i cânânadur eglencemüz
4. Eglenür fikr-i ser-i zülf-i nigâr ile gönül
   Sanmasun üftâdeler bî-gânedür eglencemüz
5. Gevher-i nazmı ***Vesîmâ*** n’ola itlât eylesem
   Mahzen-i ma’nâ ile genc-hânedür eglencemüz

Sonuç

Bu çalışmada XVIII. yüzyıl şairlerinden Vesîm ve Dîvân’ı üzerinde durulmuştur. Kaynaklarda “Vesîm” mahlasını kullanan *Abbas Vesîm, Ahmed Vesîm* ve *Müderris-zâde Ahmed Vesîm Efendi* olmak üzere 3 şair hakkında bilgiler bulunmaktadır. Tarihi bilgiler ve eserinden yola çıkarak incelediğimiz Vesîm’in bu üç şairden farklı biri olduğu anlaşılmaktadır. Asıl adı Râmiz olan Vesîm ile ilgili kaynaklarda şu an için herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Dîvân’daki tarih manzumelerine göre şairin XVIII. yüzyıl, Lale Devri şairlerinden olduğunu söyleyebiliriz. Dîvân’ın sonundaki istinsah kaydına göre şairin asıl adı ve kadılık yaptığı bilgisine ulaşılmaktadır. Râmiz Vesîm’in şu an için bildiğimiz tek eseri Dîvân’ıdır. Dîvân, İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Kütüphanesi NEKTY 00483 numarada kayıtlı mecmuasının 89b-112b varakları arsındadır. Mürettep olan Dîvân’da 12 kaside, 23 kıt’a, 1 mısra, 3 küçük/kısa mesnevi ve 54 gazel olmak üzere toplamda 93 manzume bulunmaktadır. Kasidelerin çoğu methiye türündedir. Bunların yanında münacat, na’t ve ıydiyye türünde de kasideler bulunmaktadır. Beyitleri açışından baktığımızda kasidelerin çoğu kaside-i beççedir. Vesîm Dîvân’ında 23 kıt’a, 1 mısra yer almaktadır. Kıt’alardan ilki kasideler arasında yer alırken son kıt’a Dîvân’ın sonundadır. 21 kıt’a ve 1 mısra ise tarih düşürme manzumeleridir. Tarih düşürme manzumelerinin muhtevalarına baktığımızda bunların *“vefat, doğum, hat, sünnet düğünü, sakal, makam tebriki, fetih ve mimarî yapılar”* için yazıldığını görürüz. Dîvân’ın gazeliyât bölümünde ise çoğunluğu âşıkâne ve rindâne duygularla terennüm edilen 54 gazel bulunmaktadır. Yayıma hazırladığımız kitap çalışmasının ve bu yazının Vesîm ve Dîvân’ı ile ilgili yapılacak yeni inceleme ve çalışmalara kapı aralayacağını ummaktayız.

Kaynakça

Kesik, B. (2020). Vesîm Müderris-zâde Ahmed Vesîm Efendi. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/vesim-muderriszade-ahmed-vesim. Erişim Tarihi: 25.01.2026.

Tuğluk, İ. H. (2007). *Abbas Vesîm Efendi; Hayatı, Eserleri, Edebî Kişiliği, Divanı’nın Tenkitli Metni ve İncelemesi.* Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi.

Tuğluk, İbrahim Halil (2020a). *Vesîm Abbas*. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/vesim-abbas. Erişim Tarihi: 25.01.2026.

Tuğluk, İ. H. (2010). *Ahmed Vesîm Dîvânı (İnceleme-Metin)*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.

Tuğluk, İ. H. (2020b). Vesîm Ahmed. https://teis.yesevi.edu.tr/madde-detay/vesim-ahmed. Erişim Tarihi: 25.01.2026.

Hilmi Yavuz'un *Ah Kadınlar* adlı deneme kitabında kadına bakış

Farız Yıldırım[*]

Giriş

Bir yazı türü olarak deneme, yazarın herhangi bir konudaki özgün görüş ve düşüncelerini ispat kaygısı gütmeksizin yansıttığı belagat biçimlerini ifade eder. Serbest düşünce ve söyleme olanak tanıyan deneme türü, farklı edebî yahut edebiyat dışı türlerde temayüz etmiş yazarlar için alternatif bir yazı mecrasıdır. Tefekkürü önceleyen öğretici yanı, eleştirel tavrı gibi kimi özellikleri yazı karakterini tartışmalı kılsa da belirli bir söylem karakteristiği ve belagat biçimi taşıması, edebî tür kategorisinde değerlendirilmesini sağlamıştır.

Türk edebiyatında tür bilinciyle ilk örneklerini 1940'lardan itibaren gördüğümüz (Balcı, 2020: 170) Batılı tarzdaki deneme türü, aynı zamanda insan düşüncesiyle mütenasip şekilde geniş bir konu çeşitliliğine sahiptir. Bilimsel bir yazı disiplininden uzaklaşmak yahut edebî eseri zaafiyete uğratacak derecede fikir ve düşünceyi önceleme kaygısı güttüklerinde yazarlar çoğunlukla denemeye yönelmiştir. Denemenin okuyucu için cazibe teşkil eden yönü ise daha çok öğretici ve bakış açısı kazandıran sanatsal üslubunda belirginleşir.

Edebî tür sayıldığı hâlde standart özellikler göstermeyen denemenin en belirgin vasfı şahsi görüş ve düşüncelere verdiği öncelik ile bunu bütünleyen ben merkezli anlatımdır. *"Deneme her türlü gerçekliği, en dışsal gerçekliği bile, içsel değer perspektifi içinde ele alan bir yazı türüdür"* (Sümer, 2010: 17). Bu aynı zamanda belirli bir yazı disiplini ve tür karakteristiği gösterememesindeki en önemli ayrıntıdır. Düşünceye verdiği önem de ben'e verdiği öncelik gibi denemenin sınırlarını olabildiğine genişletmek suretiyle hem belirleyen hem belirsizleştiren bir özellik arz eder. Bilgilendirici yönüyle bilime, eleştirel yönüyle eleştiriye, düşünsel yönüyle felsefeye yaklaşan denemenin tüm bunları aşan edebî bir üslubu da vardır. Bu yönüyle düşüncenin şiirini söyleyen (Erdem, 2020: 278) edebî bir tür sayılabilecek olan denemede yazarın birincil amacı, öğretmekten ziyade anlatmaktır.

Denemenin düşünce ve söylem bazında tanıdığı geniş salahiyet ve imkânlar, bilimsel ve edebî türlerin kısıtlayıcı ve sınırlandırıcı tavrı karşısında yazarlar için alternatif ve cazip bir yazı türü olmasını sağlamıştır. Söz gelimi yazar; bilimsel nitelikli bir yazıda, bir felsefe yahut eleştiri metninde ya da hikâye, roman, şiir gibi edebî türlerde tür karakteristiğiyle uyuşmayacak nitelikte ve yoğunlukta şeyler söyleme gereği duyduğunda denemeye yönelir. Deneme bu yönüyle ikincil/ tali bir yazı olma hüviyeti taşısa da yazarların asıl uğraşlarının teorik zeminini inşa etmesi dolayısıyla da önem arz eder.

Denemenin konu ve söylem bağlamındaki geniş ve sürekli genişleyen ufku, eleştiri ve inceleme noktasında zaafiyet yaratır. Denemelerin konu yönünden sınıflandırılması ile ben'in

[*] Dr. Öğr. Üyesi, Bingöl Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, farizyildirim@hotmail.com, ORCİD: https://orcid.org/0000-0002-6194-1862

denemedeki merkezi hüviyetinden hareketle bu söylem biçiminin niteliklerinin tespit ve tenkidi, bu noktada en elverişli yöntem gibi durmaktadır. Hilmi Yavuz'un *Ah Kadınlar* adlı kitabındaki denemeler de bu perspektifle incelenecektir.

Daha çok şair, felsefeci, akademisyen yönleriyle bilinen Hilmi Yavuz'un önemli bir vasfı da denemeci kimliğidir. Birçok deneme kitabı bulunan Yavuz'un denemeciliği şairliğinin gölgesinde kalmış, araştırma ve inceleme noktasında da ihmal edilmiştir. Onun kadın konusundaki teffekkürünün mahsulü olan *Ah Kadınlar*, Yavuz'un feminist düşünce ve yerleşik kadın algısına aykırılık teşkil eden kimi düşüncelerini yansıttığı denemelerini ihtiva eder. Kadın düşmanlığı ile suçlandığını iddia eden Yavuz, *Ah Kadınlar*'da topladığı kadın konulu denemeleri ile anlaşılabileceğini düşünmüştür. Kadın sorununu ironik ve mizahi bir yaklaşımla ele alan Yavuz, kadın konusunda ileri sürülmüş başka yaklaşımlardan da istifade ederek dikkat çekici çıkarımlar yapmıştır. Bu çalışma söz konusu eserde, kadın konusunda ileri sürülen görüş ve düşünceleri deneme karateristiği açısından incelemeyi amaçlamıştır.

Ah Kadınlar'daki denemelerin tematik ve düşünsel nitelikleri

Felsefeci, şair ve bilim adamı kimliğiyle ön plana çıkan Hilmi Yavuz için deneme, birçok yazar gibi bu türlerin imkânları dahilinde söyleyemediği şeylerin ifadesine imkân tanıyan tali bir yazı sahasıdır. Deneme türü, cinsel kimliği ve toplumsal konumu dolayısıyla netameli ve tabusal bir alan hâline gelen kadın konusunda Hilmi Yavuz'a özgürce düşünme ve konuşma imkânı vermiştir.

Hilmi Yavuz, *Ah Kadınlar*'da adının da gönderme yaptığı üzere kadın konulu denemelere yer vermiştir. Bununla birlikte bu üst başlık, kadının hangi meseleler bağlamında işlendiğine ilişkin olarak da alt başlıklara ayrılabilir. Eserde deneme hacmiyle mütenasip şekilde iki ile üç kitap yaprağı uzunluğunda, yirmi deneme vardır. Kadının çeşitli yönleriyle tartışıldığı bu denemelerde ön plana çıkan konu başlıkları şöyledir:

Kadın şairler ve üslupları, erkek düşmanlığı, kadın ve entelektüellik, dişil hegemonya, Türk erkeklerinin kadın beğenisi, dinin/İslam'ın aile hukuku, çok eşlilik, dişi kötü ruhlar, edebî metin ile kadın benzerliği, kadın ve iktidar, Türkiye'de feminizm, kadın orkestra şefi, kadının erkekleşme sorunu, kadın ve sadakat, kadın şiddeti, kadın çapkınlığı, şiirlerde geçen kadınlar, kadının şiir yeteneği, kadın ve ölüm.

Denemenin en önemli özelliklerinden biri olan düşünce, Yavuz'un söz konusu kitabında kadın meselesi özelinde karşılık bulmuştur. Bununla birlikte deneme yazarı için önemli olan herkesçe malum olan konu ve meseleler hakkındaki özgün düşünce ve yaklaşımlardır. *Ah Kadınlar*'daki denemelere bakıldığında yazarın, kadın meselesi hakkında kendisine ilişkin kadın düşmanlığı ithamında da belirgin olduğu üzere özgün ve aykırı düşünceler ileri sürdüğü görülür.

Deneme adları da en az muhtevadaki hüküm ve yargılar kadar dikkat çekici ve kışkırtıcıdır. Kitap adı olan *Ah Kadınlar*, çok çağrışımlı bir adlandırma olmakla birlikte kitabın muhtevası yani kontekstle birlikte düşünüldüğünde sitem ve şaşkınlık iması taşıdığı söylenebilir. Erkek bakış açısıyla kadınların duygu ve davranış dünyalarındaki belirsizlik ve karmaşıklığı ifade eden bu ad, uzuvlarının orantısız olduğu tombul bir kadın imajıyla tamamlanmıştır. Kitapta

Türk erkeklerinin mülahham yani etli butlu/ tombul kadın beğenisine de gönderme yapan görsellik aynı zamanda Yavuz'un üslubundaki ince alay ve mizahın da bir örneğidir.

Yazar ön sözde yazmanın kendisi için de cazip olan kadın konusunda Esquire Dergisi'nde yayın yönetmeni olan öğrencisi Emre Aköz'ün önerisi doğrultusunda 1993'ten itibaren başladığını ve denemelerin Aköz'ün yazı başlıklarındaki tercihlerinin de etkisiyle ilgi ve tepki çektiğini, kadın düşmanlığıyla suçlandığını söyler:

"Bazıları, daha çok yazıların başlıklarına bakarak (Emre, çok sivri ve örseleyici başlıklar koyuyordu çünkü…) tavır aldılar ve açıktan açığa olmasa da beni kadın düşmanlığıyla suçladılar."(Yavuz, 1996: 5)

Emre Aköz'ün yayıncı refleks ve önceliğiyle okuyucu ilgisi için sivri başlıklar kullanması, yazarın kadın gibi tabusal bir konuya yoğunlaşması ve muhtevadaki alaycı üslubunun da böylesi bir amaçla tercih edilmiş olma olasılığını yükseltmektedir. Yavuz'un bu minvaldeki tenkitlerine geçmeden Aköz'ün tesirinin olduğu söylenen bazı başlıklardan örnekler vermek yerinde olacaktır:

"Yamyam Kadınlar, Mülahham Kadınlar, Sarışın Kötü Ruh, Kadın Sadakati ve Boynuz Sorunu, Hacamatçıbaşı Kadınlar, Kadından Şair olur mu?"

Başlıkların yazarın dediği gibi sivri ve örseleyici başlıklar olduğu açıktır. Bununla birlikte söylenildiği gibi Yavuz'un muhtevada da başlıklarla mütenasip şekilde sistematik bir kadın eleştirisi ve feminizm karşıtlığı sergilediği görülür. Aslında Yavuz'un birçok konu özelinde gerçekleştirdiği kadın eleştirisi, feminizmin etkisiyle üretilmiş eril hegemonyanın gerçekdışı olduğu iddiası üzerine temellenir. Bu, onun kadın konusundaki en iddialı ve stratejik çıkışıdır. Zira eril hegemonya fikri çürütüldüğünde feminizmin kadın sömürüsü eksenindeki bütün iddiaları da boşa düşmüş olur. Yavuz'un bu konuyu tartıştığı en önemli denemesi Yamyam Kadınlar'dır. Burada Atilla İlhan'ın erkek egemen düzen algısı ve alışkanlığını kırmaya yönelik bir amaçla tercih ettiği yahut ürettiğini söylediği "dazlak kadın, jilet yiyen kız" imge ve temalarının bazı mitik hakikatler içerdiğini iddia eder. O da yamyam kadın imajıdır. Zira kadın cinsel organında erkek organını yutan dişler olduğu miti, yine direkt erkek yiyen kadın miti mevcuttur. Yavuz bu örnekleri aslında büyük bir yanılgıyı dile getirmek için verir. Ona göre Atilla İlhan eril düzen söylemini yıkmaya yönelik bir yaklaşımla bu imgelere başvursa da iddiasında haksızdır. Zira hegamonya erkekte değil, kadındadır. Yavuz, eril dili kabul etmekle birlikte bunun eril iktidarın dil ve söylem düzeyinde kalıp gerçekte vuku bulmuş olanın dişi hegemonya olmasına ve eril dilin bunu yıkmaya yönelik teşebbüs olmasına bağlar. Bu manada mitik yamyam kadın imajı ve algısının hakikat olduğu sonucuna ulaşır:

"Şuraya varıyoruz: Feministlerin erkek-egemen söylem'e yönelttikleri eleştirilerin Gerçekliği göstermediğini düşünüyorum. Erkek-egemen söylem, aslında bir nefis müdafaası, bir kendi savunma'dır. Antropoloji, bize, yaban mitoslardan bu yana Erkek cinselliğinin değil, tam tersine, Kadın cinselliğinn saldırgan, tehditkâr ve yok edici bir biçimde yapılandığını gösteriyor." (s. 25)

Yavuz'un kadın bedenini de yine hegemonya ve iktidarla ilişkilendirdiği görülür. Türk erkekleri ve bazı toplumlardaki mülahham (tombul) kadın beğenisinden hareketle sözü şişmanlık ve zayıflığın sembolik anlamlarına getirerek kültürel olarak şişmanlığın bir üstünlük imlediğini belirtir:

"Tıpkı erkekte olduğu gibi kadında da Şişmanlıkla İktidar arasında bir bağıntı var. Şişmanlığın en azından geçmişte iktidarı imlediği çekinmeden öne sürülebilir" (s. 29).

"..kadın gerdanı onore edilmiş; göğsü, gerdanı, poposu yerinde kadınlar 'hükümet gibi kadın' güzellemesine layık bulunmuştur? Evet hükümet gibi kadın! Şimdi anlaşılıyor mu İktidar'ın nerede olduğu? (s. 31)

Yavuz, eril hegemonyanın aksine dişil hegemonya olduğu iddiasını örneklerle güçlendirmeye çalışmıştır. Kadının erkeğe fiziksel ve manevi şiddeti bunların başında gelir. "Hacamatçıbaşı Kadınlar" denemesinde fiziksel şiddeti işler. S. Spielberg'ün Jurassic Park filminde sevimli dişi dinozorların tek kalan erkek dinozoru parçalayıp öldürmesinden hareketle benzer bir teamülün insan türü arasında da mevcut olduğunu söyler. Buna delil olarak da o dönemki gazetelere konu olan Amerikalı ve Türk bir kadının birlikte yaşadıkları erkeklerin tecavüz gerekçesiyle cinsel organlarını koparmalarını örnek gösterir. Yavuz, yine Esquire Dergisi'ndeki bir habere dayandırarak ABD ve İngiltere'de giderek daha fazla erkeğin eşlerinin şiddetine maruz kaldığını; kadınların eşlerine genellikle sopa, tencere, bıçak, makas, vazo vs. gibi ev eşyası ile saldırdıklarını nakleder. Nihayetinde ise Yavuz'un kadın şiddetini alaycı bir tavırla aşırı sevgiye bağladığı görülür:

"Canım efendim, belki de bu tencere ve tavalarla erkeğe saldırmalar, bu bıçakla üzerine yürümeler, bu sigara söndürmeler, aşırı sevgiden, eskilerin deyişiyle, 'fart-ı muhabbet'ten olamaz mı?" (s. 78)

Yavuz'un kadın şiddeti konusunda üzerinde durduğu konulardan biri de kadının entrika, ihanet gibi yollarla erkeği felakete sürüklemesi, onun trajedisine sebep olmasıdır:

"Hesiodos, bütün kötülüklerin Dünya'ya Pandora'nın kutusundan yayıldığını ve Pandora'nın da Dünya üzerindeki ilk kadın olduğunu söyler; -ya da, öyle söylediği ileri sürülür!" (s. 81)

"Kadınlar ve Ölüm" adlı denemesinde eşleri için felakete dönüşen kadın örnekleri ve buna ilişkin yargılara yer verir. Kadının ve ölümün birlikte neredeyse meşum bir zorunluluk, trajik bir alınyazısı, habis bir karabasan ya da belalı bir açmaz olması fikri üzerinde duran Yavuz, karısı yüzünden katil olup tımarhaneye düşen L. Althusser, intihar eden İtalyan şair C. Pavese ve cinayetle çıldırmanın kıyısında dolaşan Cemil Meriç'i örnek gösterir (s. 98-99). "Okumalık Kadınlar" denemesinde kadın mağduru erkeklere P. Sollers ve J. P. Sartre'ı da eklediği görülür. Söz konusu denemede J. Kristeva, S. de Beauvoir ise birlikte oldukları erkeklere düşmanlık besleyen, yahut onları sömüren ölümcül kadınlar olarak gösterilmiştir (s. 48). Yavuz, aynı denemede Barthes'in kadın ile edebî metin arasında kurduğu benzerlikten hareketle ölümcül kadını bu defa metin üzerinden tarif eder:

"Bazı kadınlarla birlikteyken, onlarla konuşurken haz duyar insan; rahatı kaçmaz. Canı hiç sıkılmaz! İnsana esenlik duygusu bağışlayan lisible kadınlardır bunlar (…) Ya ötekiler? Scriptible kadınlar? Hafazanallah, onlarla bir araya gelindiğinde, Barthes gibi söylersek, sürekli bir 'kayıp duygusu' yaşanır. Scriptible kadınlar, tıpkı scriptible metinler gibi 'rahatımızı kaçırır' ('hatta canımızı sıkar' ve (insanın) 'tarihsel, kültürel ve psikolojik önsürüşlerini; belleğindeki, değerlerindeki ve beğenisindeki tutarlılığı altüst' ederler" (s. 47)

Yavuz'un kadın şiddeti konusunda irdelediği bir konu da ihanet ve aldatmadır. Boynuzun erkek geyiklerin bir hususiyeti olması dolayısıyla aldatma için kullanılan "boynuz" deyiminin kadın ihanetini temsil ettiğini iddia eder. Yavuz, arketip kadar eski olduğunu iddia ettiği

kadın sadakatsizliğiyle ilgili birçok metne gönderme yapar. Tolstoy'un Anna Karenina ile Flaubert'in Madam Bovary romanlarında kocalarını aldatan kadın kahramanlar ve davranışlarını hatırlattıktan sonra boynuzlamanın antropolojisi bağlamında Foucault'un tespitlerinden yararlanır. İhanetin esas itibariyle devlete karşı işlenen bir suç olduğu, aldatmanın ihanet olarak görülmesi ve adlandırılmasının bu manada suçun büyüklüğünü vurgulamak maksatlı olduğunu söyleyen Yavuz, erkeğin mağdur, kadının fail olduğu bu eyleme antik metinlerden de örnekler verir. Binbir Gece Masalları'nda ihanete uğrayan iki kardeş hükümdar, yurtlarını ve evlerini terk ederler. Ama bir gün bir ifritin dahi kaçırdığı kadının ihanetine uğradığını görünce, bütün kadınların böyle olduğuna kanaat getirip evlerine geri dönerler. Bu temanın tekrar ettiği başka metinlerden de örnekler veren Yavuz, aldatmanın kadına özgü olmadığını söyleyip bu minvalde erkeğin ihanetine ilişkin de bir misal getirirse de onu dahi kadının kabahatine bağlamak suretiyle aldatma konusunda esas sorumluluğu kadına yüklediğini göstermiştir.

Yavuz'un ihanet eden kadın imajını destekler nitelikteki konu başlıklarından biri de kadın çapkınlığıdır. Yavuz, çok dil bilen entelektüel bir kadın olan Benli Belkıs'ın farklı kültürlerden erkeklerle düşüp kalkma olayını Nihat Erim'in bir tespitinden yararlanarak tiye alır:

"Nihat Erim onun için, 'yetiştirebildiğimiz tek uluslararası kişilik' derdi." (s. 83)

Yavuz, Belkıs'tan hareketle antik Yunan kültüründe yer etmiş benzer bir tiplemeden, hetaira'dan da söz eder. Bu tipin yerini yakın dönemde soylu kadınların aldığını, Belkıs gibi Melek Celal'in de böyle bir tip olduğu söyleyen Yavuz, bu tiplemelerin kadınların değişik hazların taşıyıcı özneleri olmalarının ve "Ten, zihin ve yürek hazlarını bir tek kadın öznede" (s. 86) gerçekleşmemiş/ toplanmamış olmasına bağlar. Yavuz bu noksanlıkla ise şöyle alay eder: *"Çünkü 'kolejli kadınlar' hem yürümeyi, hem de ciklet çiğnemeyi beceremezler..." (s. 86)*

Hilmi Yavuz'un kadınların zaaf ve noksanlıklarını tartıştığı alanlardan biri de entelektüel faaliyetlerdir. Yazar, düşünsel faaliyetlerin kadına özgü olmadığı, onun alameti farikası olan estetiğini bozduğu iddiasını taşır. "Kadınlar ve Felsefeciler" adlı denemede İrlandalı şair W. B. Yeats'in kadınların yüksek öğrenimle ilgilenmemeleri gerektiği fikrini dile getirir:

"Kadınlar entelektüel etkinliklerden kaçınmalıdır; çünkü böyle bir şey onlara pahalıya malolur, vücutlarındaki endâm ve zerafet yok olur!" (s. 18)

Yavuz, Witgenstain ve Türk edebiyatından Salah Birsel'in de konuya yaklaşımını fikrine destek mahiyetinde sunar.

Yavuz'un bu noktada sahiplendiği iddialardan biri de -söz Suriyeli şair Adonis'e mal edilirse de esasında Yavuz da bu kanaatten pek uzak sayılmaz- kadının doğasının şair olmaya uygun olmadığı fikridir. Buna rağmen şiirle uğraşan az sayıdaki kadının istisnalar hariç yine erkek edasıyla yazdıkları, kadın ruhunun incelikleri ve özgünlüğünü yansıtamadıklarını söyler. "Feminizm, Oryantalizm ve Divan" başlıklı denemesinde Osmanlı'nın ilk kadın yazarı Amasyalı Zeynep Hatun'dan Tanzimat'a kadar ancak on iki kadın yazarın gelebildiğini, çoğunluğunun ilmiye sınıfına mensup ailelerin çocukları olup hiç evlenmeyen bu kadınların Mihri Hanım hariç kadın kimliklerini eserlerine yansıtamadıklarını, genellikle Fitnat Hanım gibi erkeksi bir edayla hareket ettiklerini söyler.

Yavuz, kadınların gizli bir erkek düşmanlığı olduğu iddiasına da yer verir. Bu minvalde İngiliz edebiyatında feminist bir kadının kızı olan M. Shalley'in Dr. *Frankenstein* romanındaki erkek tipinin kimse tarafından fark edilmemiş bir erkek düşmanlığının tezahürü olduğu iddiasını taşır (s. 14). "Hacamatçıbaşı Kadınlar" denemesinde ise erkek cinsel organın kesilmesi üzerinden yine şuuraltı bir erkek düşmanlığından söz eder.

Yavuz, kadının erkeğe yönelmiş husumetinin bir başka örneği olarak dişi kötü ruhları öne sürer. "Sarışın Kötü Ruh" denemesinde halk arasında "al karısı, albastı" olarak bilinen kötü ruhun cinsiyetine dikkat çeker. Yavuz; kaynaklara dayandırarak Kırgız, Kazak hurafeleri arasında albastının sarı ve kara olmak üzere iki türlü olduğu, ciddi ağırbaşlı bir ruh olan karaya karşı sarı albastının hoppa, mekkar (düzenbaz) ve şarlatan olduğu, insanları hile ve aldatmayla ele geçirdiği bilgisini aktarır ki bunu da ölümcül kadın imajı ve iddiasına destek mahiyetinde gündeme getirdiği söylenebilir.

Hilmi Yavuz, dişi hegemonyanın tezahürü olarak görmüş olmalıdır ki kadınlarla ilgili bazı düşünce kalıpları ve yaygın inanışlara da muhalefet eder. Bunların başında boşanma hakkının erkeğe münhasır olma fikri gelir. Dinen erkeğe verilen bu hakkın kültürel olarak kadına da verildiğine ilişkin misaller getirir. Çok eşlilik konusunda ise İslam'ın bu hakkı erkeğe ancak adaletli olma şartıyla tanıdığı, dolayısıyla istisnai olduğunu iddia eder. Bununla birlikte İslam'ın erkeklere kadınlara kötü davranmayı da yasakladığını söyler. Bu minvalde dinin maçoizme cevaz verdiğine ilişkin iddianın da doğru olmadığını belirtir.

Yavuz, Türkiye'deki kadın hareketi ile ilgili de alaycı eleştirilerde bulunur. Feminizm kelimesini ilk kimin kullandığı konusundaki tartışmalarla Memduh Şevket Esendal'ın "Feminist" hikayesinin kurgusunu kullanarak alay eder. Bununla birlikte Yakup Kadri'nin feminizm hakkındaki görüşleri ile Ankara romanındaki Selma karakterinin devlet feminizminin örneği olarak gösterilmesi fikirlerini de tiye aldığı görülür:

"Yakup Kadri bey'in, mekânı Cennet olsun, 'Kadın Dünyası' dergisinin Feminizmine niçin karşı çıktığı şimdi daha iyi anlaşılıyor. O Feminizm'den değil, devlet Feminizmi'nden yanadır ve Yakup Kadri Bey'in sözlüğünde Feminizm'in değilse de 'Devlet Feminizmi'nin bir karşılığı vardır: 'Ankara' romanındaki Selma hanımefendi...

Ha, tabii bu arada Memduh Şevket Esendal beyefendinin Fe-minist' öyküsündeki Salim bey'e de bir hatırlatma yapılması gere-kiyor: Salim Bey, 'Feminizm ne demek?' sorusunu hep yanlış insanlara sormuştur. Sorunun muhatabı, Ankara valisi Nevzat Tandoğan'dır..." (s. 56)

Yavuz, orkestra şefliği gibi bazı mesleklerde kadın temsilcinin olmamasına ilişkin serzenişleri de benzer bir basitlik olarak değerlendirir (s. 62). Bunun yanında ilk kadın başbakan sıfatıyla övünme fikrinin yüzeyselliği bağlamında Tansu Çiller'i de hedefe koyduğunu (s. 49, 57), onun siyaset sahasındaki beceriksizliğine karşın kocasına soyadını vermesi, şal modası başlatması gibi eylemlerini gündeme getirmek suretiyle alay ettiğini görürüz.

Denemelerin bazı yapısal ve söylemsel özellikleri

Hilmi Yavuz'un *Ah Kadınlar*'daki deneme üslubunun en belirgin vasfı ironidir. Onun kadın konusundaki eleştirilerinin en önemli harcı mizah uyandıran kinayeli söyleyişleridir. Çoğu zaman ayırt edilmeyen bu ses tonu ve üslup, kadın konusundaki marjinal çıkışlarını hem yer

yer gizleme hem de eleştirinin dozajını yükseltme işlevi görür. Denemelerinde, feminizme sistematik olarak muhalefet eden Yavuz'un muarızı kadınlara hitaben yaygın şekilde kullandığı "hemşire" (kızkardeş) ifadesinde bu bağlamda ironik bir tavır vardır. Bazı meşhur kadınların dahi mesleki titrlerini görmezden gelen bu yaklaşımda küçümseme edası sezinlenir:

"Öyle anlaşılıyor ki, Feminist hemşirelerimiz, mavi feracenin marifetlerini duymamışlar bile!" (s. 35)

Yavuz, kelime oyunlarıyla da mizah uyandırmaya çalışır:

"..kadınlar Freudun nazarında birer eksik etek affedersin dilim sürçtü eksik erkektir" (s. 79)

Başka bir denemesinde M.Ş.E. kısaltması vasıtasıyla da bir ironi ve mizah teşebbüsünde bulunur. Konu ve anlatımdan hareketle okuyucu, Memduh Şevket Esendal'dan bahsedildiği zannına kapılırken yazar birden bire bu kısaltmayı Mahmut Şevki Eygi şeklinde açıklayarak okuyucuyu şaşırtır. İki ismin konuyla ilintisini de ustalıkla kurgulayan yazar bu ilginç benzerlikten yararlanarak hiciv ve mizah yapar. İnce alaylarda çok usta olan Yavuz'un benzer bir girişimi de kitabın kapağındaki görselliğe yüklenmiştir. Zira kapaktaki tombul ve uzuvları orantısız kadın görseli, yazarın "Mülahham Kadınlar" denemesinde alay ettiği Türk erkeklerinin balık etli/ tombul kadın merak ve beğenisinin mizahi bir örneği olarak tasarlanmıştır. Ayrıca yazarın şişmanlığı da bir iktidar alameti olarak değerlendirmesi, söz konusu görselliği yazarın dişi hegemonya iddiasına bir vurgu olarak değerlendirmeyi de mümkün kılar.

Türk edebiyatının meşhur polemiklerinden biri olan "Abes-Muktebes Tartışması" ve bunun konusunu teşkil eden kafiyeyi kadınla ilişkilendirdiği denemesi, Yavuz'un üslubundaki zeka gerektiren ince alay ve mizahın dikkat çekici örneklerinden birini yansıtır. Yavuz, "Kadınlar ve Felsefeciler" adlı denemesinde söz konusu kafiye tartışmasında olduğu gibi kadının göz için mi yoksa kulak için mi olduğu sorusuna yanıt arar (s. 18). Yavuz, Yeats'in bir şiiri ve Cem Taylan'dan bir alıntıyla esas olanın kadını kulakla dinlemek değil, gözle görmek olduğunu söylerse de bunun dahi yine söz konusu edebî polemikten mülhem abes olduğunu belirterek yine gayriciddi bir tavır takınır.

Hilmi Yavuz, denemelerinde mizah uyandıran ironiyle, gayriciddi görünmek stratejisiyle fikirlerini yumuşatmaya çalışırsa da ironi bazen eleştirinin dozajını da arttıran bir etki yaratır.

"Değişik hazların taşıyıcı özneleri olan kadınlar hep birbirinden farklı kadınlar mı olacak?

Öyle görünüyor. Çünkü 'kolejli kadınlar' hem yürümeyi, hem de ciklet çiğnemeyi beceremezler..." (s. 86).

Siyaset dışı vasıf ve eylemleriyle gündem olma çabalarını tiye aldığı Tansu Çiller hakkındaki denemelerinin de en dikkat çekici yanı ironi ve mizahdır. Denemelerinin başlıklarında Çiller için kullandığı "gül endam" tabiri ve muhtevada sıraladığı iltifatlar ironiktir.

Yavuz, kadınlar ve kadınlık ile ilgili meseleleri irdelerken "Üzerinde konuşulamayanlar hakkında susmak gerekir" sözünü alıntılayıp "Ben de öyle yapıyorum…" (s. 21) demek suretiyle yine ironiye başvurur. Zira denemelerinin de gösterdiği üzere gerçekte hiç susmadığı gibi hassas bir konuda fevri çıkışlar yapmaktan da geri durmamıştır.

Deneme bilgi verici ve açıklayıcı yaklaşımı dolayısıyla bilimsel yazılara yaklaşırsa da ispat yükümlülüğünden muaf olması ve özellikle de ben'in konumu dolayısıyla bu formasyondan uzaklaşır. Bununla birlikte deneme yazarı, fikirlerine örnek ve tanık gösterme gibi yöntemlerle inandırıcılık ve güç kazandırma yetkisine de sahiptir. Hilmi Yavuz, bilim adamı kimliğinin de etkisiyle bu yöntemi çok yoğun şekilde kullanır. Bu tür örneklerde Yavuz'un faydalandığı kaynakları eser künyelerine kadar aktardığı ve iktibasları da tırnakla vurguladığı görülür:

"Nihat Erim onun için, 'yetiştirebildiğimiz tek uluslararası kişilik' derdi." (s. 83)

"Oruç Aruoba, Althusser'in ölümünden sonra, mistik bir bilgelikle yüklü şu sözleri yazar: "Çıldırmış, her aklı başında erkeğin çıldırınca yapması gereken ilk işi yapmış; karısını boğazlamış ve tımarhaneye tıkılmıştı." (Cumhuriyet Gazetesi, 28 Ekim 1986: Filozofun Çıldırması boşuna olmadı') (s. 98-99)

İspattan ziyade okuyucuyu ikna etme yahut etkileme önceliğine dayanan bu yöntem, deneme yazarının araştırma ve geniş kültür birikimin bir semeresi olarak denemelere üslup ve fikir anlamında da çeşitlilik ve zenginlik katar.

Hilmi Yavuz'un deneme üslubunun en belirleyici vasfı eleştiridir. Yoğun şekilde başvurduğu ironi esas itibariyle buna hizmet eder. Denemenin düşünce ağırlıklı bir tür olması, yerleşik bir kabul ve algıya alternatif üretmeyi, dolayısıyla eleştiriyi türün karakteristiği hâline getirir. Yavuz'un eleştirisi kadın konusu ekseninde genel geçer tutum ve kanaatlere yönelmiştir. Kadının cinsel kimliği dolayısıyla hassas bir mesele olması ise eleştirilerinin dikkat çekmesine ve yer yer tepki almasına neden olmuştur:

"Luce Irigaray! Bu cazgır Feminist, bu gayri kaabil-i ıslâh lezbiyen cadı," (s. 46)

"Ha, az daha unutuyordum. İnan ve Türköne, 'kötü ruhlu sarışın ruhlar'rın, sadece 'tüfeklilerden' korktuklarını söylüyorlar..." (s. 44)

"Sarışın kötü ruhlu kadın" imgesinde dişi iktidarının bir parodisi söz konusuysa da onların tüfeklilerden korktuğuna ilişkin ifade, kadınların zor ve şiddetten anladığına yönelik bir ima da taşımıyor değil. Bazen tahkire varacak derecede sert eleştirilerde bulunan yazarın bu konudaki yaklaşımları, denemelerinin tematik teferruatlarıyla ilgili bölümde ele alındığı için tekrar bu konuya girilmeyecektir.

Denemede yazarın takınması gereken şüpheci yaklaşım, hüküm ve yargılar üretmekten kaçınma şeklinde yanlış yorumlansa da bu esasında düşünce üretmek, okurun fikir ve kanaatlerini etkilemek peşinde olan yazarın en tipik davranışlarından biridir. Yargıların meşruiyetini sağlayan, onu denemeye elverişli kılan, bu manada yazarı önyargılı görünmekten muaf tutan şey öznel/ ferdî olmaktır.

Deneme yazarı ile okuyucu arasında, hüküm ve yargıların yazarın şahsi görüş ve düşünceleri olduğuna ilişkin bir ön mutabakat vardır. Bu, denemede ben anlatımla tezahür eder. Himi Yavuz'un *Ah Kadınlar*'daki denemelerinde, denemenin alameti farikası olan ben'in söylem ve düşünce bazlı hakimiyeti söz konusudur:

"Mary Shelly'in anasının Feminizminden etkilenerek bir erkek düşmanlığı, -kuşkusuz bilinçdışı bir erkek düşmanlığı- geliştirmiş olması ve bu düşmanlığı, Dr. Frankenstein'in canavarı tipinde dışavurmuş olması mümkün değil midir? Bence mümkündür! Ve ana'nın Feminizmi ile kızının canavar'ı arasında birebir bir tekabül ilişkisi vardır!" (s. 14)

Yazar, okuyucu için de konu hakkında düşünme ve fikir ileri sürme imkânı veren bir soru sorduktan sonra, şahsi düşüncesini sorudaki yargıyı onayacak şekilde kısa bir bildirimle dile getirmektedir: "Bence mümkündür". Bu cümle, sonraki yargılarda birinci tekil şahıs anlatım/ bildirim olmasa da söz konusu tespitlerin de artık bu şahsi kanaatin açılımı/ devamı olduğunu onaylayan bir giriş cümlesi özelliği taşır. Ben anlatım, Yavuz'un uç söylemlerini meşrulaştıran en önemli vasıftır.

Denemelerin yazara akıcı bir anlatım, okuyucu içinse samimiyet ve içtenlik sağlayan sohbet havası yahut karşısında biri varmış gibi konuşma kurgusu, Yavuz'un denemelerinin de en belirgin özelliklerinden biridir:

> "Peki buradan nereye varıyoruz?
> Şuraya varıyoruz: Feministlerin erkek-egemen söylem'e yönelttikleri eleştirilerin Gerçekliği göstermediğini düşünüyorum." (s. 25)
> "Türkiye'nin hâl-i pür-melâl'ini bundan daha iyi hiçbir şey anlatamaz…
> Ne diyeyim? Ört ki ölem!" (s. 52)
> "Şimdi diyeceksiniz ki, erkekler de eşlerini aldatmıyorlar mı?
> Sadakatsizlik, sadece kadınlara mı mahsus?
> Elbette değil!" (s. 76)

Alıntılarda yazarın vermek istediği mesajı netleştirmek, yargılarını çürütme potansiyeli arz eden çelişkileri gidermek maksatlı olarak soru yöntemine başvurduğu ve muhatap olarak da bu soruları cevapladığı görülmektedir. Soru yöntemi, okuyucuyu imleyen ikinci bir "ben" kurgulamak suretiyle metni bir diyaloğa çevirir ki bu da denemenin samimi sohbet havası yaratan tipik özelliklerinden biridir.

Sonuç

Aldous Huxley'in tabiriyle *"hemen her şey hakkında hemen hemen her şeyi söylemek"* (Dündar, 2020: 476) ilkesine dayanan deneme, söylem biçimi olarak da yazara geniş imkânlar sunar. Bu yönüyle deneme Hilmi Yavuz'a, kadın konusundaki düşüncelerini edebî bir üslupla verebilme imkânı veren emsalsiz bir türdür.

Yavuz'un kadın konulu denemelerinde filozof tavır belirgindir. Bunun yanında edebiyat konuları etrafında da derin bir tefekkür sergiler. Meselelere tanık göstermeler yoğunsa da bunlar, ben'in çıkarım ve kanaatlerine bağlanmak suretiyle ucu açık bırakılır. Bu sayede düşüncenin ferdî yönü belirginleştirilerek deneme için gerekli olan görece tavır sağlanır. Özellikle de kadın konusunda yargılar bu tavrı daha stratejik hâle getirir ki Yavuz'un bu tavrının dahi işe yaramadığı, ön sözde kadın düşmanlığı ile suçlanmasına neden olduğuna ilişkin beyanından anlıyoruz.

Hilmi Yavuz, *Ah Kadınlar*'da kadın ile ilgili hassas ve irdelenmemiş konularda paradoks sayılabilecek kertede aykırı düşünce ve söylemler geliştirmek suretiyle dikkat ve tepki çekmiştir. Eril dili, dişi hegemonyanın bir alameti olarak okuyan yazarın bu manada en dikkat çekici iddialarından biri de kadınların şuur altında var olduğunu iddia ettiği erkek düşmanlığıdır. Kadınının entelektüel konulara ve şiire elverişsizliği ise polemiksel yaklaşımının örnekleri arasında gösterilebilir.

Yavuz'un kadını tek taraflı ve erkek bakış açısıyla yorumladığı fikri, onun kadının cinsel vasıflarını tartışması, erkek için cazip gelen dişi özelliklerinin tamamını değil de ancak bir kısmını taşıyor olmasını kadın için bir noksanlık olarak öne sürme iddiasında belirgindir. Zira bu tür örnekler, kadını sadece cinsel kimliğiyle sınırlandırma ve ona erkek perspektifinden rol biçme girişimi olarak yorumlanmaya açıktır. Kadının göz için mi kulak için mi olduğu şeklindeki ironik mizahi yaklaşım, entelektüel faaliyetlerinin kadın bedenini bozduğu fikri de benzer bir tavrı yansıtır. Bunun yanında aldatma ve şiddet mevzularında, yazarın erkeği aklama ve tenzih etme çabası içinde olduğu da görülür. Yavuz'un taraflı ve subjektif yargıları deneme türünün ben'e tanıdığı ayrıcalık ve yetkiyle meşruiyet kazanırken cinsiyetin kadim ve yaygın şekilde tartışılan bir mesele olması dolayısıyla da düşünce ve yazılarına ilgi ve dikkat çeker. Denilebilir ki Yavuz'un *Ah Kadınlar*'ındaki erkek yanlısı tavrı ve kadına yönelik eleştirileri, muhalif ve muvafık tavır ve davranışlar perspektifinde her zaman için okuyucu çekme potansiyeli taşımaktadır.

Kaynakça

Balcı, Y. (2020). "Günümüz Türk edebiyatında deneme". *Hece Deneme Özel Sayısı*, 24, 166-179.

Dündar, L. B. (2020), "Binbir Gece Denemecisi Salah Birsel", *Hece Deneme Özel Sayısı*, 24, 476-481

Erdem, Ö. (2020). i.y., *Hece Deneme Özel Sayısı*, 24, s. 278.

Sümer, M. A. (2010), *Cemil Meriç'in Denemeleri Üzerine Bir İnceleme,* Yayınlanmamış YL tezi, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Yavuz, H. (1996). *Ah Kadınlar.* Parantez Yayınları.

Calil Memmedguluzade'nin eserlerinde kullanılan ev eşyalarının isimlerini tanımlayan sözcüksel diyalektizmler

Farida Zabit Gizi Heybatova[*]

Giriş

Azerbaycan Türkçesinin söz varlığını zenginleştiren leksik katmanlardan biri de ev yaşamında kullanılan eşyaların adlarını ifade eden sözcüklerdir. Bu tür sözcüklerin yazı dilinde kullanılan biçimlerinin yanı sıra ağızlarda yaşayan farklı varyantları da bulunmaktadır. Bu durum son derece doğaldır. Nitekim her dilin yazı dilinde herkes tarafından bilinen ve yerleşmiş leksik birimler bulunduğu gibi, o dile ait ağızlarda ve belirli coğrafi bölgelerde kullanılan farklı biçimler de vardır. Bu farklılıklar iki şekilde ortaya çıkabilir. Birincisi, aynı ev eşyasının ağızlarda yazı dilinden farklı bir adla karşılanmasıdır. İkincisi ise yalnızca belirli bir yörede veya köyde kullanılan, dolayısıyla yalnızca ilgili ağızda yaşayan; yazı dilinde ise karşılığı bulunmayan bir ev eşyası ya da ona ait kavramın varlığıdır.

Belirtmek gerekir ki yazı dilinde yer almayan, ancak ağızlarda yaşamaya devam eden sözcüklerin büyük bir bölümü halkın ve dilinin daha eski tarihî katmanlarını ve dilsel unsurlarını korumaktadır. Bu yönüyle söz konusu kelimelerin araştırılması ve incelenmesi her zaman önemini koruyan bir konudur. Bu çalışmanın temel amacı, ağızlarda kullanılan ev yaşamına ilişkin adları bir araya getirerek sistematik biçimde sınıflandırmak ve bunların dilbilimsel özelliklerini incelemektir. Bunun yanında, bu tür sözcüklerin edebî eserlerde, özellikle de Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinin dilindeki kullanım biçimlerini ve işlevlerini ortaya koymak da araştırmanın temel amaçları arasındadır. Bilindiği üzere ağızlarda kullanılan birçok sözcük çeşitli nedenlerle zamanla kullanım dışı kalabilmektedir. Ancak bu sözcüklerin edebî eserlerde yer alması onların korunmasını ve gelecek kuşaklara aktarılmasını sağlamaktadır. Bu bakımdan Celil Memmedkuluzade'nin edebî mirası özel bir önem taşımaktadır.

Ana bölüm

Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinin dili, sahip olduğu zengin söz varlığıyla dikkat çekmektedir. Onun edebî mirasında tarımsal yaşam, halkın gündelik hayatı, geçim biçimi ve uğraş alanları önemli bir yer tuttuğundan, bu konulara ilişkin canlı halk konuşmasına ait ifadelerle, özellikle de leksik ağız unsurlarıyla sıkça karşılaşılmaktadır. Bu leksik ağız unsurlarının önemli bir bölümü, günlük yaşamda, ev içinde ya da tarımsal faaliyetlerde kullanılan eşya ve araçların adlarından oluşmaktadır. Bunlar arasında ev eşyaları, çeşitli

[*] Azerbaycan Ulusal Bilimler Akademisi, Nasimi Dilbilim Enstitüsü, Azerbaycan Diyalektolojisi Bölümü Doktora Öğrencisi. faridaheybatova@gmail.com

donanım ve gereç adları, tarımda kullanılan aletlerin adları ile bazı müzik aletlerinin adları da yer almaktadır.

Bu makalenin temel amacı ise Azerbaycan Türkçesi ağızlarında, özellikle de edebî dilde ve Celil Memmedkuluzade'nin edebî eserlerinde kullanılan ev eşyası adlarını sistematik bir biçimde tasnif etmek ve bunları dilbilimsel açıdan incelemektir. Ayrıca belirtmek gerekir ki **"ev eşyaları"** genel bir üst kavramdır. Bu kavram kapsamına giren adlar tematik bakımdan da sınıflandırılabilir. Bunlar arasında mutfak kap-kacak adları, giyim-kuşam adları (bu konuda ayrı bir çalışmamız bulunmaktadır), günlük yaşamda kullanılan diğer eşya ve araç adları gibi gruplar yer almaktadır.

Etnografik kap-kacak adlarını ifade eden leksik ağız unsurları

Bu grupta yer alan sözcükler, günlük yaşamda kullanılan kap-kacak adlarını ifade etmektedir. Daha önce de belirtildiği gibi, ağızlarda kullanılan bu tür sözcüklerin büyük bir kısmı yazı dilindeki biçimleriyle aynıdır. Bununla birlikte bazı durumlarda ya ilgili kavramın daha eski adlandırma biçimi ağızlarda korunmuş ya da yazı dilindeki biçimin ses değişmelerine uğramış ve belirli ağız özelliklerini yansıtan varyantları kullanılmaya devam etmiştir. Bu nedenle kap-kacak adlarını ifade eden leksik ağız unsurlarını kendi içinde de gruplandırmak uygun olacaktır.

a) Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinin dilinde tarihsel olarak yazı dilinde kullanılan, günümüzde ise arkaikleşmiş ve ağız unsuru niteliği kazanmış kap-kacak adları

Bu gruba *sərnic, lüləyin, tabaq, nimçə, sənək* gibi ev eşyalarının adları girmektedir. Söz konusu kelimelerden biri olan **sərnic**, tarihsel süreçte günlük yaşamda yazı dilinin söz varlığı içinde yer almış olmakla birlikte günümüzde arkaikleşme sürecine girmiştir. Buna karşılık, Azerbaycan Türkçesi ağızlarında, özellikle Nahçıvan ağızlarında ve Celil Memmedkuluzade'nin edebî dilinde yaşamaya devam etmektedir. *Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*'nde bu kelimenin Farsça kökenli olduğu belirtilmekte ve "bakırdan, topraktan vb. malzemelerden yapılmış, geniş ağızlı, bir veya iki kulplu kap" şeklinde tanımlanmaktadır *(*Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü, 2006, IV: 92–93) *Nahçıvan Ağızları Sözlüğü*'nde ise şu açıklamaya yer verilmektedir: "**Sərnic** (Camaldın): süt sağmak ve yoğurt çalkalamak için kullanılan iki kulplu toprak ya da bakır kap. *Sərnicdə anam qatıx çalıp*" (Quliyev & Aliyeva, 2017: 236)

Buradan hareketle, günümüzde aynı tür ev eşyalarının farklı malzemelerden üretilmesi nedeniyle **sərnic** kelimesinin yazı dili bakımından eskimiş bir söz niteliği kazandığı söylenebilir. Başka bir ifadeyle bu kelime hem tarihî-etnografik bir leksik unsur hem de bir ağız unsuru olarak değerlendirilebilir. Görüldüğü üzere **sərnic** yalnızca bir ağız kelimesi olmayıp, Azerbaycan Türkçesindeki kullanım geçmişi oldukça eski dönemlere uzanan tarihî bir söz varlığı unsurudur. Öte yandan günümüzde ağızlarda kullanılmaya devam etmesi ve edebî eserlerde yer alması nedeniyle ağız unsuru olarak da nitelendirilmektedir.

Nitekim **sərnic** kelimesi, günümüzde Azerbaycan Türkçesi ağızlarında kullanıldığı bölgeye göre farklı anlamlar kazanabilmektedir. Bu kelime su taşımak veya muhafaza etmek, süt

sağmak amacıyla kullanılan bakır kap, hamur yoğurmaya yarayan bakır leğen ya da su ve sütün miktarını belirlemede kullanılan bir ölçü kabı anlamlarında kullanılmaktadır. Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde ise kelime özellikle son anlamıyla, yani inekten sağılan süt miktarını ifade eden bir ölçü kabı olarak geçmektedir: "*– Əvvələn, bu sözləri sən yavaş danış; çünki o pambıqlar ki, onların bərəkətindən, bax, bu kor inəyimiz gündə bir dolu sərnic süd verir, – o pambıqlar hamısı bizim qonum-qonşunun pambığıdır*" (Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 304).

Bu örnekte görüldüğü üzere yazarın dilinde **sərnic**, ölçü kabını ifade eden bir ağız unsuru olarak kullanılmıştır.

Yazarın eserlerinde geçen **lüləyin** kelimesi de yukarıda ele alınan **sərnic** ile benzer özellikler göstermektedir. Arapça kökenli olan bu kelime, *Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*'nde "bakırdan, topraktan, plastikten vb. malzemelerden yapılan, emzikli ve kulplu özel biçimli su kabı" olarak tanımlanmaktadır [*Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü,* 2006: III, 273]. *Nahçıvan Ağızları Sözlüğü*'nde ise şu açıklama yer almaktadır: "**Lüleyin** (Babek, Culfa, Nahçıvan): bakır su kabı. *Lüleyinnən suyu töx', əllərimi yuyum*" (Quliyev & Aliyeva, 2017: 193)

Bu ağız unsuruna yazarın **Usta Zeynal** adlı hikâyesinde de rastlanmaktadır: "*Saat yarımdan sonra Qurban gəldi; küpəni, ləyəni, parçı və bir lüləyin gətirdi*" [M.C., I, s. 142].

Burada da kelime "su kabı" anlamında kullanılmıştır.

Yazarın dilinde yer alan **tabaq** kelimesi de aynı gruba dâhildir. *Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*'nde bu kelime; "pirinç, buğday vb. ürünleri ayıklamak, çeşitli eşyaları koymak ya da başka amaçlarla kullanılan, geniş tahtadan oyularak yapılmış, sığ ve yuvarlak ya da oval biçimli ahşap kap" şeklinde açıklanmaktadır [ADİL, IV, s. 250]. Nahçıvan ve Ordubad ağızlarında ise bu kelime **tabax** biçiminde kullanılmakta ve "tepsi, sunum tepsisi" anlamını ifade etmektedir (*Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü,* 2006: III, 477 , & Quliyev & Aliyeva, 2017: 256))

Aynı kökten gelen bazı kelimeler Azerbaycan yazı dilinde arkaikleşerek yalnızca ağızlarda veya etnografik söz varlığı içinde yaşamaya devam ederken, diğer Türk dillerinde yazı dilinin canlı unsurları olarak kullanılabilmektedir. Kanaatimizce **tabaq** da bu tür kelimelerden biridir. Nitekim Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde ağız unsuru olarak kullanılan bu kelime, Türkiye Türkçesinde **tabak** biçiminde ve "yemek tabağı" anlamıyla bugün de yazı dilinde aktif olarak kullanılmaktadır. Buna karşılık Türkiye Türkçesi ağızlarında aynı kelime oldukça farklı anlamlar da ifade edebilmektedir [TXADS, V, s. 3798].

Yazarın eserlerinde bu kelime şu şekilde geçmektedir: "*Və onunçun da çox da inad etməmək babətindən dərya kənarında tabağa düzülmüş meyvələrdən iki şahıya iki dənə yaxşı qırmızı alma aldım və ikisini də verdim oğluma*" [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 325].

B. Ahmadov ise kelimenin etimolojisini şu şekilde açıklamaktadır: "Bu kaba **təknə** da denilmektedir. **Tabaq** Arapça kökenli olup **təbəqə** kelimesiyle akrabadır ve 'kap' anlamına gelir. Kaynakların verdiği bilgilere göre geçmişte **boşqab** yerine **tabaq (təbəqe)** kelimesi de kullanılmıştır" (Ahmadov, 2017: 242).

Bütün bu veriler, **tabaq** kelimesinin geçmişte yazı dilinde kullanılmış olmakla birlikte günümüzde daha çok ağızlarda ve edebî eserlerin dilinde yaşayan bir ev eşyası adı hâline geldiğini göstermektedir.

Yazarın eserlerinde **nimçə** kelimesine de rastlanmaktadır. Azerbaycan Türkçesi ağızlarında bu kelime çoğunlukla "tabak" anlamında kullanılmaktadır. Bunun yanı sıra bazı ağızlarda "küçük bakır tepsi" ve "yuvarlak, dairesel kap" anlamlarını da ifade etmektedir. *Nahçıvan Ağızları Sözlüğü*'nde şu açıklama yer almaktadır: "**Nimçə** (Babek, Nahçıvan): tabak. *Xorəyi çəxˈ nimçəyə gəti ortuya*" (Quliyev & Aliyeva, 2017: 211)Celil Memmedkuluzade'nin manzum alegorik oyunu **Çay Dəsgahı**'nda ise **nimçə** ağız unsuru "derin tabak" anlamında kullanılmıştır.

> Yoxdu Çaynik və yoxdu həm Samavar,
> Nə Qaşıq, Nəlbəki, nə Padnos var.
> Amma var İstəkan və çay dəmdə,
> Gər belə evdə olmasam mən də
> Ya gərək çayı nimçəyə tökələr,
> Ya da su parçına töküb içələr.
> [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 362]

B.Ahmadov ise bu kelimenin etimolojisini şu şekilde açıklamaktadır: "Farsça kökenlidir. *Nim* 'yarım' anlamına gelir. **Nimçə** ise 'yarımdan daha küçük' anlamını ifade etmektedir" (Ahmadov, 2017: 195). Görüldüğü üzere bu kelime de yazı dili açısından arkaikleşmiş; buna karşılık ağızlarda "tabak" anlamıyla yaşamaya devam etmiştir.

Bu gruba dâhil edilebilecek diğer bir ağız unsuru ise **sənək (səhəng)** kelimesidir. *Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*'nde bu kelime "su taşımak amacıyla bakırdan ya da topraktan yapılmış, kulplu, geniş gövdeli ve dar boyunlu kap; güğüm" şeklinde tanımlanmaktadır (Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü, 2006: IV, 73)Buna göre **sənək**, geçmişte yazı dilinde kullanılan **səhəng** kelimesinin bir varyantı olarak değerlendirilebilir.

Burada dikkat çekilmesi gereken husus, ister **səhəng**, ister **sənək**, isterse **güyüm** biçimi kullanılsın, bu kavramı karşılayan bütün bu adların günümüzde yazı dili bakımından arkaikleşmiş olması; buna karşılık ağızlarda ve edebî eserlerde yaşamaya devam etmeleridir. Bu nedenle Azerbaycan Türkçesinde yaygın olan **"Su səhəngi suda sınar"** atasözünün [*Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü,* 2006: IV,73], halk arasında **"Su sənəki axırda suda sınar"** [*Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü,* 2006: IV, 84] biçimindeki varyantına da rastlanmaktadır.

Yazarın eserlerinden alınan aşağıdaki örnek bunu açıkça göstermektedir: "*Yuxarı başda qoyulmuşdu bir bükülü yorğan-döşək, bucaqda var idi bir sənək, bir lüleyin və süpürgə*" [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 63].

Bu örnekte yukarıda ele alınan **lüləyin** ağız unsurunun Nahçıvan ağızlarında görülen **lüleyin** varyantı da kullanılmıştır.

Bu kelimeye, Dîvânu Lugâti't-Türk adlı eserde de rastlanmaktadır: "*Sənək – Səhəng. Su içilməyə yarar bardaq və su dəstisi. Ğuzca*" [Kaşğari: III, 307]. Görüldüğü üzere tarih boyunca dilimizde yaygın biçimde kullanılan bazı kelimeler günümüzde yazı dili açısından eskimiş kabul

edilmekte; ancak ağızlarda ve edebî metinlerde kullanılmaya devam ederek varlıklarını korumaktadır.

b) Belirli ses değişmeleriyle kullanılan kap-kacak adları

Bu gruba **bayda**, **çölmək** vb. kelimeler girmektedir.

Bayda. Bu kelime Azerbaycan yazı dilinde **badya** biçiminde kullanılmaktadır. Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde ise içine süt sağmak veya başka sıvılar koymak amacıyla kullanılan, alt kısmı geniş bakır ya da toprak kabı ifade eden **badya** [*Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*, 2006: I, 198] kelimesinin metatez sonucu oluşmuş **bayda** varyantı kullanılmaktadır: "*Bir neçə gün kənddə vaxt keçirdəndən sonra gördüm ki, səhərlər çayın yanına yekə bayda dolusu qaynar süd gələndə 'oğru inəyin südü' deyib danışırlar*" [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 303].

B.Ahmədov bu kelime hakkında şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "Arapça kökenlidir. Görünüşe göre Bedevilerin kullandıkları bir kap olduğu için bu ad verilmiştir. Kelime Azerbaycan Türkçesine Farsça aracılığıyla geçmiştir. Ağızlarda **bayda** biçimi de kullanılmaktadır. Muhtemelen **badə** kelimesiyle de akrabadır" [Ahmadov, 2017: 34].

Bayda kelimesi, *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*'nde de yer almakta [TXADS; I, 579] ve Türkiye Türkçesindeki **badiye** kelimesinin ağızlardaki karşılıklarından biri olarak gösterilmektedir: "*Badiye (badıya, badiya, badya, batıya, bayda, bayde): büyük bakır kap, çorba tası, ağzı dar, dibi geniş yağ kabı, yemek kabı, büyük bakır tencere*" [TXADS; I, 579].

Söz konusu sözlükten, **bayda** kelimesinin Türkiye'nin çeşitli ağızlarında, özellikle de Azerbaycan Türklerinin yoğun olarak yaşadığı Iğdır ve Kars yörelerinde kullanılmaya devam ettiği anlaşılmaktadır. *Azerbaycan Diyalektoloji Sözlüğü*'nde ise bu kelime şu şekilde açıklanmaktadır: "**Bayda** (Ağdam, Şuşa, Tovuz): badya. **Bayda balası** (Ağbaba, Borçalı): küçük badya; süt sağmak için kullanılan küçük bakır kap. **Baydalamaq** (Berde, Gence, Kazah): badya ile ölçmek" [ADDL: 2007, 44].

Bütün bu veriler, yazarın eserlerinde kullanılan bu kelimenin Azerbaycan Türkçesinin çeşitli ağızlarında **bayda // badya** biçiminde paralel olarak yaşadığını göstermektedir. Ayrıca bu örnekte **metatez** olarak adlandırılan ses olayının gerçekleştiği de açıkça görülmektedir. Celil Memmedkuluzade, eserlerinde kişileri doğal biçimde yansıtabilmek için ağızlarda daha yaygın ve canlı olarak kullanılan fonetik varyantı tercih etmiştir. Aksi takdirde tasvir ettiği köy ortamının doğal atmosferi ile etnografik ve ağız özelliklerine dayanan yerel renk önemli ölçüde zayıflamış olacaktı.

Çölmək. Celil Memmedkuluzade'nin edebî eserlerinde çömlekçilik terminolojisine ait ağız unsurları arasında **çölmək** kelimesi özel bir yere sahiptir. *Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*'nde bu kelime "topraktan yapılmış tencere veya kap; güveç" şeklinde tanımlanmaktadır [Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü, 2006: 497]. Ancak daha önce ele alınan örneklerde de belirtildiği gibi, bu kelime aynı zamanda etnografik söz varlığının bir unsuru olarak da değerlendirilebilir.

N.Aliyeva bu konuda şu tespiti yapmaktadır: "Çömlekçilik terminolojisinin temel özelliklerinden biri, bu söz varlığının değişime karşı görece dirençli olmasıdır. Bilindiği üzere

dilin katmanları içinde en muhafazakâr katman morfoloji, değişime en açık katman ise söz varlığıdır. Söz dizimi ise bu iki katman arasında ara bir konumda yer alır. Buna rağmen çömlekçilik terminolojisi belirgin bir koruyuculuk özelliği göstermektedir. Bu söz varlığı içinde arkaizmlere ve tarihî kelimelere rastlamak mümkündür. Çömlekçilikle ilgili birçok kelime yüzyıllar boyunca değişmeden günümüze kadar ulaşmıştır" [Aliyeva:2007, 11].

Bu çerçevede **çölmək** kelimesi de günümüz Azerbaycan yazı dili açısından arkaik kabul edilmekte; buna karşılık ağızlarda ve edebî eserlerde kullanılmaya devam etmektedir. Azerbaycan Türkçesi ağızlarında bu kelimenin **çölməg, çölməx, çölməy** ve **çölmə** biçimlerine rastlanmakta olup genel olarak "yemek pişirmede kullanılan toprak kap" anlamını ifade etmektedir.

Azerbaycan Diyalektoloji Sözlüğü'ne göre kelime Culfa yöresinde **çölmə** biçiminde kullanılmaktadır. Örneğin: *Çölmədə ət bişirəllər.* Gədəbey, Nahçıvan ve Ordubad ağızlarında ise çoğunlukla **çölməx** biçimi görülmektedir: *Çölməxdə biz qərtop bişirərıx* (Ordubad). Göyçay, Lenkeran ve Masallı yörelerinde ise **çölməy** biçiminde kullanılmakta ve aynı anlamı taşımaktadır: *Nənəm çölməydə xörəy pişirmişdi* (Lenkeran).

Celilabad ağzında ise **çölməg** biçimi iki farklı anlamda kullanılmaktadır: "yemek pişirilen toprak kap" ve "saksı". İkinci anlam, diğer bazı ağızlarda da görülmektedir. Örneğin: *Çölməy düşdü yerə tikə-tikə oldu* (Lenkeran) [ADDL: 2007,106]. *Nahçıvan Ağızları Sözlüğü*'nde ise şu açıklamaya yer verilmektedir: "**Çölməx / Çölmə** (çoğu ağızda): piti pişirmek için kullanılan toprak kap. *Çölməxdə pişən pitinin dadı başqa olur*" [(Quliyev & Aliyeva: 2017, 73)

Bu kelime, yazarın eserlerinde de aynı anlamıyla kullanılmaktadır:"*Çölməyin qapağını götürüb, bir qaşıq ətin suyundan götürüb içdi və ağzını marçıldadıb, qaşqabağını turşudub, üzün tutdu Xudayar bəyə*" [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 64].

Türkiye Türkçesinde ise bu kavramı karşılayan temel leksik unsur **çömlek**tir. Bu kelime "arıtılmış çamurun pişirilmesiyle elde edilen toprak kap; küpeye benzeyen ancak ondan daha küçük olan kap" anlamında kullanılmaktadır [Doğan: 1994,237]. Türkiye Türkçesinde ayrıca **çömlekçi** kelimesi de yaygın olarak kullanılmaktadır. Örneğin: *Çömlekçi de başını bu kanuna eğerek içerisinden demiş: bana dahi iş gerek* (Mehmet Emin Yurdakul) [Ayverdi, 2006, 599].

Burada dikkat çekici olan husus, **çömlek** kelimesinin Eski Türkçe metinlerde **çölmek** biçiminde kullanılmış olmasıdır [*Yeni Tarama Sözlüğü*, 1983: 8]. Ayrıca Türkiye Türkçesi ağızlarında **çölmek** varyantı bugün de yaşamaktadır; ancak kelimenin kökeni kesin olarak açıklanamamıştır [Eren, 1999: 100].

XIV yüzyılda yaşamış Arap dil bilgini Ebu Hayyan el-Endelüsî'nin Kıpçak Türkçesinin söz varlığı ve gramerine ilişkin Kitâbü'l-İdrâk li-Lisâni'l-Etrâk adlı eserinde de "güveç" anlamında kullanılan **çəmlək (çömlək)** kelimesine rastlanmaktadır [Hayyan: 1992, 32].

Ebu Hayyan'ın bu sözlüğünde yer alan kelimelerin yaklaşık %80–90'ının günümüz Azerbaycan yazı dilinde yaşamaya devam ettiği dikkate alındığında, Kıpçak Türkçesinin modern Azerbaycan Türkçesinin oluşumunda Oğuz Türkçesi kadar önemli bir rol oynadığı açıkça görülmektedir. Bunun yanında, *Kitâbü'l-İdrâk li-Lisâni'l-Etrâk* ile Nahçıvan ağızlarının karşılaştırılması sonucunda ortaya çıkan tarihî dil verileri ve ortak leksik unsurlar, daha

sonraki dönemlerde Oğuz ve Kıpçak gibi etnik adlarla ayrışan ortak bir dilin tarihsel bütünlüğünü güçlü biçimde ortaya koymaktadır.

Ev eşyalarını ifade eden diğer leksik ağız unsurları

Celil Memmedkuluzade'nin edebî mirasında yalnızca kap-kacak adları değil, halkın gündelik yaşamının farklı alanlarını yansıtan çok sayıda leksik ağız unsuruna da rastlanmaktadır. Yazarın edebî dilinde önemli bir yer tutan ve ev yaşamının çeşitli ihtiyaçlarını, ev içi düzeni ve gündelik yaşama ilişkin unsurları ifade eden bu ağız özellikleri aşağıdaki başlıklar altında sınıflandırılabilir.

Üz yuyan. Yazarın edebî eserlerinde bu ifade, günlük yaşamda kişisel hijyen amacıyla kullanılan bir ev eşyasını, daha açık bir ifadeyle **el-yüz yıkama leğenini** belirtmek için kullanılmıştır. Celil Memmedkuluzade de tasvir ettiği mekânın ayrıntılarını şu sözlerle yansıtmaktadır: "*Küncdə, divardan üz yuyan asılı idi, yanındasa sabunu və üz dəsmalı*" [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 334].

Söz konusu birleşik leksik unsur olan **əlüzyuyan**, yazarın eserinde halk dilinin canlı kullanımına ve dönemin yazı geleneğine uygun olarak birleşik kelime yerine **üz yuyan** biçimindeki söz öbeğiyle kullanılmıştır. Bu tür örnekler, yazı dilinin oluşum sürecinde ağız unsurlarının söz dizimsel yolla birleşik kelimeye dönüşme aşamalarını izlemek bakımından dikkat çekicidir.

Üsküк. Yazarın eserlerinde bu kelime, dikiş sırasında iğnenin parmağa batmasını önlemek amacıyla kullanılan, bir tarafı kapalı metal dikiş gereci anlamında geçmektedir. Aynı zamanda bu leksik unsur, günümüz Azerbaycan yazı dilindeki **oymaq** kelimesinin ağızlardaki karşılığıdır. Nitekim *Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*'nde de **üsküк** mahallî bir kelime olarak kaydedilmiş ve **oymaq** kelimesinin ağızlardaki karşılığı olduğu belirtilmiştir [Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü, 2006: 439].

Celil Memmedkuluzade, kişilerin konuşmalarında bu kelimenin bölgesel niteliğini ve gündelik işlevini şu ifadelerle yansıtmaktadır: "*–A kişi, siz Allah bu nədi? Buna bizdə üsküк deyərlər ki, arvadlar barmaqlarına geyib tikiş tikərlər; yoxsa bizlərdə bunnan araq içməzlər*" (Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 178].

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere yazar yalnızca kelimenin anlamını açıklamakla kalmamakta, aynı zamanda onun halk dilindeki doğal kullanımını da ortaya koymaktadır.

Miz. Bu kelime, Azerbaycan Türkçesinin tarihî söz varlığı ile ağızlarında korunan arkaik ev eşyası adlarının dikkat çekici örneklerinden biridir. Ağızların büyük bölümünde ve klasik yazı dili metinlerinde **miz**, günümüz yazı dilindeki **masa** kavramını karşılamaktadır. Bunun yanı sıra bazı ağızlarda farklı anlamlarda da kullanılmaktadır [ADDL: 2007, 359]. Ancak Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde kelime bunlardan farklı bir anlam ve işlev kazanmıştır. Yazar, tasvir ettiği çevrenin kendine özgü özelliklerini ve kişilerin konuşma üslubunu yansıtmak amacıyla bu kelimeyi şu şekilde kullanmaktadır:

> *Mənsiz olmaz nə toy, nə də bayram,*
> *Sədri-məclisdə mən gərək oturam.*
> *Qalı üstü və miz yerimdi mənim,*

Qabağımda durur gədə-nökərim.
[Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 360]

Görüldüğü üzere **miz** burada yalnızca bir ev eşyasını, yani masayı ifade etmemekte; aynı zamanda kişinin toplum içindeki yüksek konumunu ve otoritesini çağrıştıran sembolik bir anlam da taşımaktadır.

Nazbalış. Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde bu leksik unsur, özenle temizlenmiş yumuşak kuş tüylerinden yapılan baş yastığı anlamında kullanılmaktadır. Yazar, iç mekânın düzenini tasvir ederken bu ev eşyasının adından şu şekilde söz etmektedir: "*Burada üç dənə krovat qoyulmuşdu və hərəsinin üstündə səliqəli yatacaq salınmışdı. Hərəsinin üstündə təmiz nazbalış, təmiz yay yorğanı*" [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 334].

Azerbaycan Diyalektoloji Sözlüğü'nden de anlaşıldığı üzere bu kelime Şamahı, Şeki ve Erivan ağızlarında yaygın olarak kullanılmaktadır. Bunun yanında bazı yöre ağızlarında, özellikle Nahçıvan grubunda (Culfa ve Şerur), **nazbalınc** biçimindeki fonetik varyantına da rastlanmaktadır [ADDL: 2007, 370].

Fanus. Yazarın edebî dilinde bu kelime, günümüz Azerbaycan yazı dilindeki **fənər** kelimesinin arkaik ve ağızlardaki karşılığı olarak kullanılmaktadır. Celil Memmedkuluzade aynı ev eşyasının hem ağızlardaki hem de dönemin yazı dilindeki biçimini aynı bağlam içinde birlikte kullanmaktadır: "*Fanusumu dalanda yandırdılar, verdilər əlimə, yendim həyətə və gördüm ki, övrət evindən bir çarşovlu övrət mənim dalıma düşdü və dalımca çıxdı küçəyə və mən də arxayın fanar əlimdə gedirəm*" [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 315].

Bu örnekte görüldüğü gibi yazar aynı bağlam içerisinde hem **fanus** hem de **fanar** biçimlerine yer vermiştir. Arapça ve Farsça kökenli olan **fanus** kelimesi günümüzde de Azerbaycan Türkçesinin birçok ağzında, rüzgârdan korunması amacıyla cam muhafazaya sahip özel bir fener türünü ifade etmek için kullanılmaktadır.

Gərdən-bənd. Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde geçen ev eşyası adlarından biri de **gərdən-bənd** kelimesidir. Buradaki **gərdən**, Farsça kökenli olup "boyun" anlamına gelen ve günümüzde eskimiş kabul edilen bir kelimedir. Buna bağlı olarak **gərdən-bənd**, yazarın dilinde "gerdanlık, boyun kolyesi" anlamını taşımaktadır. "*Və başladı bir-bir sadalamağa: qızıl üzüklər, daş-qaşlar, qızıl saatlar, bilərziklər, sırğalar, gərdən-bəndlər, mərcanlar, zümrüdlər, mirvarilər, flan və flan*" [Celil Memmedkuluzade, 2004: I, 323].

Bu örnekten de anlaşılacağı üzere söz konusu kelime hem klasik şiirde hem de tarihî yazılı metinlerde kullanılmış ve çeşitli sözlüklerde de yer almıştır. Ancak günümüz Azerbaycan yazı dilinde bu kelimenin yerini büyük ölçüde **boyunbağı** almıştır. Buna karşılık **gərdən-bənd** biçimi Azerbaycan Türkçesinin bazı ağızlarında, özellikle Nahçıvan ağızlarında korunmuştur.

Celil Memmedkuluzade bu kelimeyi herhangi bir açıklama yapmaksızın diğer ziynet eşyalarıyla birlikte kullanarak Azerbaycan Türkçesinin etnografik söz varlığındaki zenginliği de gözler önüne sermektedir. Bu nedenle **gərdən-bənd**, yazı dili açısından arkaikleşmiş; ancak ağızlarda yaşamaya devam eden leksik bir ağız unsuru niteliği kazanmıştır. Bu tür kelimelerin edebî eserlerde kullanılması, yazarın dilinin halk konuşma diliyle ve özellikle de ağızlarla olan güçlü bağını açıkça ortaya koymaktadır.

Sonuç

Araştırma sonucunda aşağıdaki bulgulara ulaşılmıştır.

1. Araştırma, Celil Memmedkuluzade'nin eserlerinde geçen ve ev eşyalarını ifade eden bazı leksik ağız unsurlarının *Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*'nde yer almasına rağmen *Azerbaycan Diyalektoloji Sözlüğü*'ne alınmadığını göstermektedir. Buna karşılık bu kelimelerin büyük bir bölümü *Nahçıvan Ağızları Sözlüğü*'nde kayıtlıdır. Bu durum, söz konusu kelimelere ilişkin ulaştığımız değerlendirmelerin isabetli olduğunu doğrulamaktadır.
2. Celil Memmedkuluzade'nin çocukluk ve gençlik yılları ile öğretmenlik mesleğinin ilk dönemi Nahçıvan ve Batı Azerbaycan çevresiyle yakından ilişkili olduğundan, eserlerinde yer alan ağız unsurlarının, özellikle de ev eşyalarını ifade eden kelimelerin önemli bir kısmı bu bölge ağızlarıyla doğrudan örtüşmektedir. Bu durum, yazarın ağız malzemesini doğrudan doğruya canlı dil gözlemlerine dayandırdığını göstermektedir.
3. Araştırma kapsamında ulaşılan önemli sonuçlardan biri de, leksik ağız unsuru olarak incelenen kelimelerin büyük bölümünün aynı zamanda etnografik söz varlığına ait ağız unsurları olarak da değerlendirilebilmesidir.
4. Celil Memmedkuluzade'nin edebî mirasında yer alan ev yaşamına ilişkin ağız unsurlarının incelenmesi, yazarın halk dilinin zengin imkânlarından ustalıkla yararlanarak hem kişilerin karakterlerini hem de dönemin etnografik görünümünü başarıyla yansıttığını ortaya koymaktadır. Eserlerinde korunan ve kimi zaman çeşitli ses değişmelerine uğrayarak yaşamaya devam eden ev eşyası adları, Azerbaycan Türkçesinin tarihî leksikolojisi ile diyalektolojisinin aydınlatılması bakımından son derece değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Makalede kullanılan kısaltmalar

ADİL – *Azerbaycan Dilinin Açıklamalı Sözlüğü*

ADDL – *Azerbaycan Diyalektoloji Sözlüğü*

NDŞL – *Nahçıvan Ağızları Sözlüğü*

TXADS – *Türkiye'de Halk Ağzından Derleme Sözlüğü*

Kaynakça

Ayverdi, İ. (2006). *Misalli büyük Türkçe sözlük* (Cilt 1, A–G). Kubbealtı Neşriyatı.

Azerbaycan dilinin diyalektoloji sözlüğü. (2007). A. A. Ahundov, Q. Ş. Kazımov ve S. M. Behbudov (Ed.). Şərq-Qərb.

Azerbaycan dilinin açıklamalı sözlüğü (Cilt 1). (2006). A. Orucov, B. Abdullayev ve N. Rahimzadə (Haz.). A. Ahundov (Ed.). Şerq-Qərb.

Azerbaycan dilinin açıklamalı sözlüğü (Cilt 3). (2006). A. Orucov, B. Abdullayev ve N. Rahimzadə (Haz.). A. Ahundov (Ed.). Şerq-Qərb.

Azerbaycan dilinin açıklamalı sözlüğü (Cilt 4). (2006). A. Orucov, B. Abdullayev ve N. Rahimzadə (Haz.). A. Ahundov (Ed.). Şerq-Qərb.

Doğan, D. M. (1994). *Büyük Türkçe sözlük*. Ülke Yayın Haber Tic. Ltd. Şti.

Eren, H. (1999). *Türk dilinin etimolojik sözlüğü*. Bizim Büro Basımevi.

Ebu Hayyan el-Endelüsî. (1992). *Kitâbü'l-İdrâk li-Lisâni'l-Etrâk (Türk dillerini idrak kitabı)* (Z. Bünyadov, Çev.; V. Aslanov, Ed.). Azerneşr.
Ahmadov, B. (2017). *Etimologiya lüğəti: Araşdırmalar və mülahizələr*. Altun Kitab.
Aliyeva, N. S. (2022). *Azerbaycan dilinde çömlekçilik leksikası* (Doktora tezi). Bakı.
Quliyev, A. A., & Aliyeva, N. Y. (2017). *Nahçıvan ağızları sözlüğü*. Acami.
Kaşgari, M. (2024). *Divânü Lugâti't-Türk* (Cilt 3, H. S. Hocayev, Çev.; N. Məmmədli, Haz.; O. Mert, Ed.). Elm.
Memmedkuluzade, C. (2004). *Eserleri* (Cilt 1). Önder.
Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğü (Cilt 1, A–B ekleri). (2019). Ö. A. Aksoy, G. A. Cankoçak ve diğerleri (Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
Türkiye'de halk ağzından derleme sözlüğü (Cilt 5, O–T ekleri). (2019). Ö. A. Aksoy, E. Vardarlı ve diğerleri (Haz.). Türk Dil Kurumu Yayınları.
Yeni tarama sözlüğü. (1983). Türk Dil Kurumu. Ankara Üniversitesi Basımevi.

Bakara Suresinin ilk beş ayeti bağlamında muttakilerin özellikleri

Fatma Karakoç[*]

Giriş

Bakara Suresi, *Kur'ân-ı Kerîm'in* en uzun suresi olarak, içerik ve yapısı bakımından birçok temel inanç konularını, ibadet ve ahlaki kuralları barındırır. Surenin ilk ayetinde, *Kur'an'ın* hidayet kaynağı olduğu bildirilir ve bu hidayetin kimler için geçerli olduğu belirtilmektedir. *"Muttakî"* olarak tanımlanan bireyler yani takva sahibi kimseler, *Kur'ân'ın* rehberliğinde olan ve Allah'ın rızasına ulaşan kimselerdir. Bu sebeple, *Kur'an'ı Kerim'in* ilk hitap ettiği kimselerin özelliklerini bilmek; *Kur'ân'ı Kerim'in* genel mesajını anlamak açısından büyük önem taşır.

Bakara Suresi'nin ilk beş ayeti, *muttakilerin* hem inanç yönünden özelliklerini hem de yaşantılarını tarif ederek örnek bir insan modeli sunar. Gayba iman etmek; namazı dosdoğru kılmak, Allah'ın verdiği rızıktan infak etmek; önceki kitaplara ve ahirete kesin bir teslimiyetle inanmak gibi temel ilkeler, örnek insan modelinin yapısını oluşturur. Birbirleriyle ilişkili; imanla bütünleşmiş, davranışla şekillenmiş; Allah'a karşı sorumluluk bilinciyle derinleşmiş bu ilkeler, *Kur'an'da* en güzel yaşam biçimi olarak sunulur.

Bu çalışmada, Bakara Suresi'nin 1–5. ayetleri bağlamında *muttakilerin* taşıdığı özellikler, Kur'ânî ve tefsiri bilgiler ışığında ele alınacak ve bu özelliklerin hem bireysel hem de toplumsal hayata etkisi değerlendirilecektir.

Bakara Suresi'nin ihtiva ettiği konular ve ilk beş ayetin tefsiri

Bakara Suresi hakkında genel bilgiler

Kur'an'ı Kerim'de ikinci sure olan Bakara, hicretten sonra Medine de ilk nazil olan ve iki yüz seksen altı ayetten oluşan *Kur'an'ın* en uzun surelerindendir. Bununla birlikte bütün *Kur'ân'ın* en son inen "Öyle bir günden sakının ki, o günde Allah'a döndürülürsünüz, herkese kazandığının karşılığı tam olarak verilir ve onlar asla haksızlığa uğratılmazlar!" (Bakara, 2/281) ayeti de bu surede bulunduğuna göre Medine'de ilk nazil olmaya başlayan ve en son tamamlanan sure olarak bildirilmektedir (Ebu Cafer Muhammed Cerir et-Taberi, 1/104).

"Hz. Peygamber (s.a.v.) tarafından Bakara suresine, "*Kur'an'ın çadırı*" anlamına gelen "*Kur'anın otağı*" isminin verildiği bildirilmektedir. Bu sureyi celilede "Bakara" hadisesi zikredilmektedir. "Olay şöyle cereyan etmiştir: İsrailoğullarından birisi bir adam öldürmüş ve cinayeti işleyen kişi bulunamamıştı. Durum Hz. Musa'ya arz edilmiş; o da "Bir bakara" yani "Bir sığır kesin, kestiğiniz bu hayvanın bir parçasıyla ölüye vurun. O ölü dirilip kendisini kimin öldürdüğünü haber verecektir. "demiştir. Ayet-i kerimede olay şöyle açıklanmaktadır: "Musa, kavmine "Allah size bir sığır kesmenizi emrediyor." demiş, onlar da: "Bizimle alay mı ediyorsun?" demişlerdi. Musa da: "Cahillerden olmaktan Allah'a sığınırım" demişti.". "Kesilen

[*] Iğdır Üniversitesi yüksek lisans öğrencisi, fatmakrkc36@gmail.com

sığırın bir parçasıyla ölüye vurun "dedik. İşte Allah, ölüleri böyle diriltir ve düşünesiniz diye delillerini size gösterir. İsrailoğulları bu ayet üzerine Hz. Musa'ya katili bulmak için soru sorsalar da katilin bulunmasını gerçekten istemedikleri için daha da ileri giderek kesilecek sığırın özelliklerini sual etmişler. Hz. Musa da hayvanın özelliklerini bildirdikçe sığırı yüksek fiyata almak durumunda kalmışlar. Sığırdan parça kesip ölen kişiye vurunca, ölünün, onu kimin öldürdüğünü haber verdiği bildirilmiştir (Ebu Cafer Muhammed Cerir et-Taberi, 1/104). Bu olay üzerine sureye Bakara denmiştir. *Kur'an'daki* en uzun sure olması sebebiyle birçok konu ihtiva etmektedir. Bu konuların bazıları şöyledir:

1. İnanç ile ilgili hükümler (Allah'a, meleklere, kitaplara, peygamberlere, ahirete, kaza ve kadere iman.)
2. Takvalı insanlar ve özellikleri
3. Mekke'den ayrılmak zorunda kalan Müslümanların durumu
4. Medine'deki Yahudilerle ilişkiler
5. Kıblenin Kâbe'ye çevrilmesi
6. İslam hukuku (Helal ve haram, namaz, oruç, zekât, hac gibi ibadetler)
7. Muamelat (Aile hukuku, miras, ticaret, evlenme ve boşanma)
8. Kur'an ve Hz. Muhammed'e itaat etme
9. Ahlak konuları (İhlas, adalet, dürüstlük, merhamet)
10. Allah yolunda mücadele vermek (cihat)
11. Ukubat (Suçlar ve Cezalar)
12. Kıssalar, öğüt ve tavsiyeler

Bakara, sadece içerdiği konular yönünden değil, fazileti bakımından da önem arz etmektedir. Hz. Peygamber, bu sure hakkında tavsiyelerde bulunduğu, hadislerde görülmektedir. Fazileti hakkında nakledilen rivayetlerin bazıları şöyledir:

Tirmizi, Ebu Hureyre (radiyallahu anh)'dan Rasûlullah (sallallahu aleyhi ve sellem)'in şöyle buyurduğunu rivayet etmiştir: "Her şeyin bir doruğu vardır. *Kur'an'ın* doruğu ise Bakara suresidir. Onda bir ayet vardır ki o, *Kur'an'ın* efendisidir. O *Ayet el-kürsidir*" (İbn-i Kesir, 1/222). Bakara Suresi'ni, "*Kur'an'ın doruğu*" ifadesiyle sureler arasındaki konumunun değerli ve içinde yer alan *Âyetü'l-Kürsî'yi* (2/255) "*ayetlerin efendisi*" ifadesiyle de muhtevasında Allah'ın zatı, sıfatları ve kudreti hakkında mesajlar içerdiği için, bu öneme sahip olduğuna dikkat çekilmektedir.

"Bakara suresi *Kur'an'ın* zirvesi ve nişanesidir. Onun her ayetiyle birlikte gökten seksen melek inmiştir. *Âyet el-Kürsi,* arşın altından alınıp Bakara suresine katılmıştır. Yasin ise *Kur'an'ın* kalbidir. Her kim Allah rızasını ve ahiret yurdunu dileyerek Yasin'i okursa günahları muhakkak bağışlanır. "Siz, Yasin'i ölüleriniz üzerine okuyun"(Taberi, 1/107). Her ayetinin gökten melekle inmiş olması, bu surenin Allah'ın yardımıyla olduğuna işaret eder. Yine Yasin suresini "*Kur'an'ın Kalbi*" nitelemesi önemli, merkezi bir sure konumunda olduğu belirtilmektedir. Ölmüşlere okunması emri, rahmet olarak günahların affedilmesine vesile olduğu vurgusu bulunmaktadır.

"Ebu Ubeyd, Enes b. Malik (r.a.)'dan şöyle rivayet etmiştir: Allah Rasûlü (s.a.v.) şöyle buyurdu: "Şüphesiz şeytan bir evde Bakara suresinin okunduğunu işittiği vakit oradan çıkar. "Ebu ubeyd, ibn Mes'ud (r.a.)'dan O'nun şöyle dediğini rivayet etmiştir" (İbn-i Kesir, 1/222). Şeytan Bakara suresini işittiği evden mutlaka kaçar rivayetiyle, surenin okunduğu evlerde şeytanın

barınamayacağına ve Bakara Suresi'nin manevi koruyucu özelliğinin olduğuna işaret edilmektedir.

"Resulullah'ın şöyle buyurduğunu işittim: "*Kur'anı* okuyun. Çünkü o kıyamet gününde okuyana şefaatçi olacaktır. Özellikle, iki çiçek olan Bakara ve Al-i İmran suresini okuyun. Çünkü onlar kıyamet gününde adeta iki bulut veya iki gölgelik yahut havada gurup halinde uçan iki bölük kuş gibi gelecekler ve kendilerini okuyanları müdafaa edeceklerdir. (Yani, cehennem ateşine karşı engel meydana getireceklerdir.) Bakara suresini okuyun. Onu almak bereket, bırakmak ise hüsrandır. Onu okumaya, bâtıl ile meşgul olanların (Yani sihirbazların) gücü yetmez." (Taberi, 1/109). *Kur'an'ı Kerim* okumanın faziletine dair bilgiler içeren bu hadis, Bakara ve Al-i İmran surelerine de dikkat çekerek, ebedi olan ahiret hayatının huzuru için de *Kur'an* okumanın gerekli olduğu vurgusu yapılmaktadır.

Bakara Sûresi 1–5. ayetlerin meali

Bismillâhirrahmânirrahîm. "Elif Lâm Mîm.

Bu, kendisinde şüphe olmayan kitaptır. Allah'a karşı gelmekten sakınanlar için yol göstericidir.

Onlar gaybe inanırlar, namazı dosdoğru kılarlar, kendilerine rızık olarak verdiğimizden de Allah yolunda harcarlar.

Onlar sana indirilene de senden önce indirilenlere de inanırlar. Ahirete de kesin olarak inanırlar.

İşte onlar Rab'lerinden (gelen) bir doğru yol üzeredirler ve kurtuluşa erenler de işte onlardır"(*Bakara, 2/1-5).*

Bakara Sûresi 1. ayet: Elif. Lâm. Mîm.

1. Elif Lâm Mîm (Bakara, 2/1). *Kesik harfler* anlamına gelen *Hurûf-ı Mukatta'a, Kur'an-ı Kerîm'de* 29 surenin başında bulunur. Bunlar, (elif), (lâm), (mîm), (sâd), (râ), (kâf), (nûn), (hâ), (tâ), (sîn), (ayn), (kâf), (yâ), (he) olmak üzere 14 tanedir. Harfler kelime olarak gelmeyip ayrık olarak geldiği için mana verilememekte *müteşabih* olarak değerlendirilmektedir. Bu konuda çeşitli tefsirlerde farklı yorumlar yapılmaktadır.

Hurûf-u Mukattaa kavramı ve tefsirlerdeki yaklaşımlar

Elmalılı Hamdi Yazır, *Hak Dini Kur'an Dili* tefsirinde şu görüşlere yer vermiştir:

"Bunların anlamının bilineceğini veya bilinme imkânının olduğunu söyleyenler iki kısma ayrılır:

Birincisi bu isimlerin anlamları bilinmektedir. Bunları sözün başında tek söylemekten maksat, bütün heca harflerini, "*Elif-Be*" ve "*Ebced*" şeklinde ifade ederek, bunlardan oluşacak kelime ve cümlelere dikkat çekmektir ki bu seçme ve uyarının ardından, "*İşte bu kitap*" demek, dilin dayandığı aslı göstererek bir meydan okumada bulunmak ve *Kur'ân'ın* mucizelik yönüne işaret etmek olduğunu belirtmişlerdir. Bu grupta yer alan alimlerin çoğu, bu üç harfin toplamı bu sureye veya *Kur'ân'a* bir ad olmasını da tercih etmişlerdir. İkincisi, kastedilen anlamın üç kelimede değil, bunların işaret ettiği isimlerde yani bunlarla oluşturulacak isimlerde, başka

bir ifadeyle yazıda aramak gerektiğini, bunların işaret ettiği bir anlamının bulunduğunu ve Arap dilinde bunun örneklerinin bulunabileceğini söyleyenler vardır"(Elmalılı M. Hamdi Yazır, 1/176).

Bu görüşler dışında farklı görüşlere yer vermekle beraber Elmalı, şu hususu dile getirmektedir:" Hz. Ebu Bekir'den rivayet edilen, "Allah'ın her kitapta bir sırrı vardır. *Kur'ân'da* sırrı da sûrelerin başıdır." sözü ile Hz. Ali'nin, "Her kitabın bir özeti vardır. Bu kitabın özeti de heca harfleridir." şeklindeki ünlü açıklaması da anlam bakımından öbüründen farklı değildir. Hatta Hz. Ali'den Allah'ın isimlerindendir." sözü de (, ح ˜م ˊ (ع ˜س ˜ق˜" rivayet edilen cümlelerden ayrı bir anlam taşımaz.

Ve hepsini içine aldığı için surelerin başındaki *mukattaa harfleri müteşabihlerdendir. Müteşabihler* denildiği zaman anlamsız tam bir kapalılık iddia edildiğini sanmak büyük bir yanlış olur. *Müteşabihler* anlamsız ve boş söz değil, aksine anlamların çokluğundan dolayı belli bir maksat tayini mümkün görünmeyen ve daha doğrusu ifade ettiği gerçekleri insan zihni yüklenemediği için kapalı görünen bir anlatıştır" (Elmalılı M. Hamdi Yazır, 1/191). Zikredilen görüşlerin dikkate değer olması ve farklı ilimler çerçevesinde yorumlar yapılması, bu konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

Hurûf-ı mukatta'anın anlamlarının açıkça bilinemeyeceğini ancak harfler üzerinden yorumlanabileceğini belirten Elmalı, bu harflerin benzerinin getirilememesini *Kur'an'ın* icazının delili olduğunu bildirmekte ve bu harflerin manalarının bilinemez olduğunu ancak Allah'ın dilediği kadarıyla bilinebilir, demektedir.

Fahreddin er-Razi *Mefâtîhu'l-Gayb'de* bu harflerin manasının bilinebileceği ya da bilinemeyeceği konusunu, farklı mezhep ve kelamcı müfessirlerin görüşlerini ele alarak maddeler halinde belirtmiştir. Manalarının kapalı oluşu hakkındaki görüşlerin delilerinin yanı sıra sorulabilecek sorulara cevaplar niteliğinde maddeler sunmaktadır. *Huruf'u Mukatta'anın* sure başlarında farklı olarak gelmiş olmalarını da surelerin muhtevası ile ilişkili olduğunu vurgulamakta, "En iyi Allah bilir" diyerek kendi görüşünü beyan etmektedir (Fahreddin er-Razi, 1/425).

Zemahşerî, *el-Keşşâf tefsirinde hurûf-ı mukatta'ayı* dil yönünü ile ele alarak, maddeler halinde açıklamalarda bulunmaktadır. Bu harflere tek tek anlamlar yüklemek yerine, *Kur'an'ı Kerim'in* dil açısından mucize oluşunu simgeledikleri görüşündedir. İnsanların konuşma dilinde kullandıkları harflerden oluştuğu halde onun benzerini getiremediklerini anlatmaktadır. Benzerini getirememelerinden dolayı da ilahî bir kelam olduğunu, sure başlarında bulunmaları nedeniyle de Kur'an'ın icazına dikkatleri çektiği görüşündedir. *Huruf'u mukatta'anın* ne anlama geldikleri, Allah tarafından bilinmesinin mümkün olduğunu belirterek, kesin bir anlam vermekten imtina etmeyi benimsemektedir (ez-Zemahşerî, 1/114).

İmam Taberi, *Câmiu'l-Beyân fî Teʾvîli'l-Kur'ân* eserinde konuları, rivayet ağırlıklı bir yöntemi takip ederek açıklamaktadır. *Huruf'u mukatta* ile ilgili sahabe ve tabiinden rivayetleri belirttikten sonra kendi görüşlerini bildirirken ihtiyatlı davrandığı görülmektedir. Kesik harflerin manalarının tam bilinemeyeceği gibi hiçbir anlamı olmadığı manasına da gelmediğini belirtmektedir. Ancak verilecek manaların da kesinlik arz etmediğini söylemekle beraber, "En iyi Allah bilir"(Taberi,1/114) görüşü hakim olduğu görülmektedir.

Huruf'u mukatta üzerinde durulan meseleler; Harflere mana verilip verilemeyeceği, Kur'an'ın icazı ile ilgisi ve benzerlerinin getirilemediği konularıdır.Bu konuda tefsircilerde hakim olan görüş: Kur'an'ı Kerimde sure başlarında bulunan *huruf'u mukatta'aların* anlamının tam olarak bilinemeyeceği, *Kur'an'ın* belagatine, icaz yönüne işaret ettikleri için önemli ve sırlı harfler olduğu yönünde olduğu anlaşılmaktadır.

Bakara Suresi 2. Ayet: "Bu, kendisinde şüphe olmayan kitaptır. Allah'a karşı gelmekten sakınanlar için yol göstericidir"(Bakara, 2/2). Bakara süresi ikinci ayette zikredilen kitap *Kur'an'ı Kerim'dir*. Şüpheye mahal vermeyen bu ayet, gerçekten iman edenler için *Kur'an'ın* hak kitap olduğu, zerre şüpheden uzak Allah'ın vahyi olduğu kesin bir şekilde belirtilmektedir.

"Şüphe (Rayb)" ve "Hidayet (Hüdâ)" kavramları

Elmalılı ayetteki kitap ve şüphe ikilisi hakkında şu ifadelere yer vermektedir:

"Kitaplar içinde gerçek olan, kendisinde şüphe bulunmayan Allah'ın kitabı olduğu bunun kadar kesinlik ve şüphesizlik ile bilinen ve doğru yolu bunun kadar gösteren başka hiçbir kitap yoktur. Bunun ne vahyinin niteliği ve inmesinde bir şüphe vardır, ne de tebliğinde bir töhmet vardır. Ey büyük Peygamber! Hira Mağarası'ndan beri *Cibril-i Emîn'in* getirmekte olduğu o vahiy seslerini sen tam bir müşahede ile dinleyip biliyorsun, senin doğruluğun ve güvenirliğin de denenmiş ve herkesçe bilinir. Sonra bu kitabın mucizelik yönünde de bir şüphe yoktur."(Yazır, 1/185)

Kur'an Yolu tefsirinde ise Bakara suresi ikinci ayette geçen kitap, şüphe ve *hüda* kavramlarının delalet ettiği manaları sırasıyla açıklamaktadır:

"Bakara suresi Medine'de nâzil olduğuna göre daha önce birçok surenin gelmiş olması gerekir. Bu surelerle önemli bir kısmı tamamlanmış bulunan metne "kitap" demek uygun görülmüştür. "Şüphe yok" ifadesi, hem kitabın Allah'tan geldiği, anlatmak istediğini açıkça anlatabildiği hem de onun bir kılavuz, rehber, ışık olmasıyla ilgilidir; her iki konuda da şüpheye yer yoktur. "Rehber" diye çevirdiğimiz *hüdâ, hidâye* ile aynı kökten olup Allah'ın razı olduğu hayat tarzında, iman, ibadet ve ahlâk yolunda ilâhî rehberliği ifade etmektedir. Bu rehberlikten yararlanabilmek için kişide yukarıdaki ayetlerde nitelikleri açıklanan bilincin bulunması gerekir."(Hayreddin Karaman, 2012;70)

Hüda kelimesi doğru yola ileten, yol gösterici, hidayete erdiren anlamlarına da gelmektedir. Bu ayette de takva ehli olanlar için yol gösterici şüphe olunmayan kitap, yani *Kur'an* kastedilmektedir. Razi, Bakara suresi ikinci ayetinde *Kur'an'ı* takva sahibi kimselere hidayet vesilesi, yüz seksen beşinci ayetinde ise bütün insanlık için hidayet kaynağı, olarak açıklamaktadır(Razi, 1/433).

Bu noktada hidayet ve muttaki ilişkisinin daha iyi anlaşılması için "*takva*" ve "*muttaki*" kelimelerinin manalarına değinmek, açıklamak yerinde olacaktır.

Takva kavramı

Takvanın sözlük anlamı

"*Takva*" ve "*ittika*" kelimelerinin kökü "*veka*" fiilinin mastarı olan "*vikaye*" dir. "*Vikaye*", bir hepsini muhafaza etmek, eziyetten korumak, himaye etmek, zarar verecek şeylerden sakınmak ve bir şeyi başka bir şeyle tehlikelere karşı korumaya almak anlamındadır. "İttika", vikayaye girmek yani elem ve zarar verecek şeylerden saklanıp kendini iyice koruma altına almak ve bir şeyden sakınmak anlamındadır. "*İttika*" ve onun ismi olan "*takva*"; sözlük anlamı itibariyle kuvvetli bir himayeye girerek korunmak, sakınmak, kendini muhafaza altına almak, bunun gereği olarak korkmak ve çekinmek demektir"(İsmail Karagöz,1995, 31/4).

Takvanın Kur'an'daki anlamları

"*Takva*" kavramı; *Kur'an'da*, *Kur'an* öncesindeki kullanımından daha özel bir anlam kazanmıştır. Artık *Kur'an'da* "*takva*", herhangi bir tehlikeden değil, Allah'ın azabından ve insanı bu azaba sürükleyecek olan günahlardan korunmaktır. "*Takva*" kavramı, *Kur'an'da* sözlük anlamını yitirmemekle birlikte daha çok manevi alanda, insan davranışı konusunda önemli bir anlam yüklenmiş ve *Kur'an'ın,* en önemli anahtar terimlerinden biri olmuştur. *Kur'an,* baştan sona "*takva*" kavramı ile örülmüş ve türevleri ile birlikte 250 defa kullanılmıştır." (İsmail Karagöz, 3).

Yüce Kur'an'ın Çağdaş Tefsiri kitabında takva hali üç aşamada anlatılmaktadır:

Kur'an'ı Kerim'de "ittika" ve *"takva"* kelimeleri, farklı şekillerde üç temel anlamda kullanılmaktadır. Kullanıldığı anlamlardan ilki, şirkten sakınma manasına gelmektedir. Bir ayette geçen "(Allah) onlar, takva, kelimesine (şirkten kaçınmaya, imanda sebata) bağladı." (Fetih, 48/26) ayetinde *"takva"*, şirkten uzak durma ve tevhid inancına yönelmeyi anlatmaktadır. İkinci anla*m* ise, İslam'ı kabul eden kimse olarak harama ve günaha sevk edecek davranışlardan kaçınmasıdır. *Takva* kelimesi, İslam'ın ilk dönemlerinden itibaren bu anlama gelmektedir. "(O) ülkelerin halkı inanıp (günahlardan) korunsalardı, elbette üzerlerine gökten ve yerden bolluklar, açardık." (Araf, 7/96) ayetinde geçen "*ittika*", bu anlamda kullanılmaktadır. Üçüncü anlam ise, kalben Allah'a yönelme hali olarak saf iman ve huşu manasında gelmektedir. "Ey inananlar Allah'tan, O'na yaraşır biçimde *ittika* edin."(Al-i İmran, 3/102) Bu ayetteki *"ittika"* kavramı tam huşu manasına geldiği ifade edilmektedir(Süleyman Ateş, 1/99).

Takva, "tazim ve saygıdan ileri gelen korkma" manasına gelen takva *Kur'an'da* birçok farklı anlamda gelmiştir. Bunlar iman, tevbe, taat, günahı terk, ihlas anlamları olduğu şu ayetlerde görülmektedir:

Nisa suresi birinci ayetinde *takva* kelimesi, korku anlamında gelmektedir. "Ey insanlar! Sizi bir tek nefisten yaratan ve ondan da eşini yaratan, ikisinden birçok erkek ve kadın üretip yayan rabbinize itaatsizlikten sakının. Adını anarak birbirinizden dilek ve istekte bulunduğunuz Allah'a saygısızlıktan ve akrabalık haklarına riayetsizlikten de sakının. Şüphesiz Allah sizin üzerinizde gözetleyicidir"(Nisa, 4/1) .

Hucurat suresi üçüncü ayette *takva* kelimesi, iman anlamında gelmektedir. "Allah resulünün yanında seslerini alçaltanlar var ya, işte onlar, Allah'ın kalplerini *takva* hususunda sınadığı kimselerdir. Onlar için büyük bağışlanma ve büyük bir ödül vardır"(Hücurat, 3/49).

Araf suresi doksan altıncı ayetinde *takva* kelimesi, tevbe anlamında gelmektedir. "O ülkelerin halkı inansalar ve günahtan sakınsalardı, elbette onların üstüne gökten ve yerden nice bereket kapıları açardık. Fakat yalanladılar; biz de ettikleri yüzünden onları yakalayıverdik"(Araf, 7/96).

Nahl suresi ikinci ayetinde *takva* kelimesi, taat anlamında gelmektedir. "Allah, "Benden başka tanrı olmadığı hususunda insanları uyarın ve bana saygıda kusur etmeyin" hükmünü bildirmeleri için kullarından dilediğine, emri uyarınca vahyi taşıyan melekler indirir"(Nahl, 16/2)

Bakara suresi yüz seksen dokuzuncu ayetinde *takva* kelimesi, günahı terk etmek anlamında gelmektedir. "Sana hilâlleri soruyorlar. De ki: "Onlar insanlar ve hac için vakit ölçüleridir. Erdemlilik asla evlere arkalarından gelip girmeniz değildir; fakat erdemlilik kişinin Allah'a saygılı olmasıdır. Evlere kapılarından gelin; Allah'a saygılı olun ki kurtuluşa eresiniz"(Bakara, 2/189).

Hac suresi otuz ikinci ayetinde *takva* kelimesi, ihlas anlamında gelmektedir. "Evet, bu böyledir. Kim Allah'a ait nişanelere saygılı davranırsa, bu kalplerin *takvalı* olmasındandır"(Hac, 22/32). Bu ayetlerde de görülüyor ki takva, Allah'tan korkmak, iman etmek, günahlardan tevbe etmek, Allah'a itaat etmek ve günahları terk etmektir.

Takva, ittika ve muttaki kavramları

"el-Müttakîn" kapsamlı tekili olan "*muttaki*", Arapça 'da " iki şeyi bir engelle birbirinden ayırma sınırlamasıyla gelen "*ittikā*" " kökünden türemiştir. Bu kök, korunmak, korumak anlamlarını taşır. Nitekim Arapça 'da "ittakâ bi'l-tenir", yani "kalkanıyla kendini korudu" denilirken, burada kalkan kişinin kendisi ile tehlike arasında bir engel olarak kullanılır. Aynı şekilde, muttaki kişi de Allah'ın azabına karşı korunmak için, O'nun emirlerine uymayı ve yasaklarından sakınmayı bir kalkan edinir (Ahmet Mustafa el-Meraği, 1989,85).

Mustafa el-Meraği (ö. 1364/1945), *muttaki* kelimesine "kalkan ile korunan" anlamında farklı bir yaklaşım sergilemektedir. Bu korunmanın ancak Allah'u Teala'nın bizden yapmamızı istediği emirleri yapmak ve azabına sebep olacak şeylerden uzak kalarak gerçekleşebileceğini belirtilmektedir.

"*İttikâ*; *vikâyeyi* (korunma) kabul etmek, başka bir ifadeyle *vikâye* altına girmek demektir. *Vikâye* ise aşırı korumacılık, yani acı ve zarar verecek şeylerden sakınıp kendini iyice korumak demektir. O halde sözlük anlamı olarak *ittikâ* veya onun ismi olan *takva*, sağlam bir himayeye girerek korunmak, özetle kendini iyice sakınıp korumak demek olur. Buna göre *takva*; korkmak, kaçınmak, sakınmak ve çekinmek anlamlarında kullanılır. *Tevakkî* (çekinme) deyiminde yorgunluğa katlanma, itikâda ise sadelik vardır. En kapsamlı en güçlü koruma ise Allah'ın korumasıdır"(Yazır, 1/189).

"*Takva*", itaatten bir haslettir. Onunla azaptan sakınılır. "Muttaki" ise şirkten, haramlardan, yasaklardan ve isyandan sakınan, Allah'ın helal-haram sınırlarına tecavüz etmeyen, farzları

eda eden, Allah ve peygamberine itaat eden, Allah'ın rahmetini uman ve azabından korkup O'na karşı gelmekten sakınan kimsedir"(Karagöz, 5).

Razi bakara ikinci ayette geçen "Allah'a karşı gelmekten sakınanlar" manasına gelen *muttaki* kelimesi hakkında şu değerlendirmelerde bulunmuştur. "Muttaki" kelimesi Arapçadaki, "korunmak, sakınmak" manasındaki *(vikaye)* kökünden türemiştir. Allah tarafından övgü olarak "*muttaki*"*yi* zikretmiştir. Övgüyle anılması gereği, dini sorumluluklarını ve dünya işlerini yerine getirmede bilinçle hareket etmesini belirtmektedir (Razi, 1/501).

İman, *müttaki* kimselerin kalbiyle rabbine yönelişleri bilincidir. *Takva* ise iman bilincinin hayata yansımasının adıdır. Gerçek *müttaki,* dil ile ikrar ettiği imanı, kalbiyle de tasdik edip her durumda davranışlarına yansıtan kişidir. Bu yönden iman, *müttakilerin* davranışlarını *Kur'an* ve Sünnet kapsamında gelişmesini sağlamaktadır. *Kur'an'ı Kerim'de müttakiler* gerçek iman sahipleri ve bunun gereği olan kulluk sorumluluklarını yerine getirenler olarak zikredilir.

Müttakilerin özellikleri

Gayba iman ederler

"*Gayb*", insan gözüyle görülemeyen, ispat edilmesi mümkün olmayan, Allah'ın bildirmesiyle bilinen olguları ve varlıkları içermektedir. Allah'u Teala'nın zatı, melekler, kader, cennet, cehennem, haşir, sırat, mizan, kabir *gaybdendir.* Hz. Peygamber (s.a.v) kendisine sorulan bir soru üzerine *gayba* imanı şöyle tarif etmektedir:

"Ebû Hureyre (r.a) şöyle demiştir: Bir gün Rasûlullah (s.a.v) meydanda oturuyordu. Yanına bir adam geldi ve: Îmân nedir? diye sordu. Rasûlullah," Îmân Allah'a, meleklerine, Allah'a kavuşmaya, peygamberlerine inanman; kezűlik (öldükten sonra) dirilmeye inanmandır, cevâbını verdi"(El-Buhari,1987,43). Hz. Peygamber *gaybı*, İslam inancının temelini oluşturan iman esasları olarak belirtmektedir. Allah'a iman eden, sorumluluk bilinciyle hareket eden muttakiler, vahiy aracılığıyla bildirilen bu esaslara göre yaşam sürmeleri onların en temel vasıflarındandır.

Zemahşeri*, el-Keşşaf'ta*, *gaybın* ne demek olduğunu şu şekilde izah etmektedir;

"*Gaybdan* murat, her şeyden haberdar olan Allah'ın ilmi dışında hiçbir ilmin nüfuz edemediği gizli şeydir. Biz *gayba* dair ancak Allah Teâlâ'nın bize bildirdiği ya da bilmemiz için delillerini gözümüzün önüne [tabiata] dikmiş olduğu şeyleri bilebiliriz. Bu sebeple de herhangi bir kimsenin mutlak manada *gaybı* bildiğini söylemek caiz değildir. Yüce yaratıcının zatı, sıfatları, nübüvvet ve ona ilişkin hususlar, diriliş, mahşer, hesap, vaat, vaîd ve benzeri hususlar *gaybın* kapsamına girer."(Zemahşeri, 1/144).

İbn Cüzey ise ayetteki *gayb* ifadesini tanımlarken *muttaki* kimselerin ahiret, diğer *gaybi* hakikatlere inanan ve yalnızken de herkes içindeyken de imanlarını koruyanlar olarak belirtmektedir (el-Gırnati, 1/228).

Bu yoruma benzer bir açıklamayı da İbni Kesir şöyle aktarmaktadır: "*Gayba* münafıklar gibi değil görülen ve müşahade edilene iman eder gibi iman ederler"(İbn Kesir, 1/250). *Müttakilerin*

gayba olan inancı, sadece dil ile ikrardan ibaret olmayan, kalben tasdiki de içeren iman olarak dikkat çekmektedir.

Elmalılı, *muttakilerdeki gayb* vasfını şu cümlelerle tarif etmektedir;

"...onlar gözle değil kalple iman ederler. Onlar bütün şüphelerden arındıkları gibi iman etmek için önlerine dikilmiş olan putlara, haçlara da bağlanmazlar, gözlerinin önünde bulunan bugünkü ve şu andaki görülen ve hissedilen şeylere saplanıp kalmazlar, his ötesini, kalbi ve kalp ile ilgili şeyleri tanırlar. İşlerin başı görülende değil, ruh, akıl, kalp gibi görülmeden görende, tutulmadan tutanda, zaman ve mekâna bağlı olmayarak maddeleri fırlatıp oynatan, fezaları doldurup boşaltandadır. Onların temiz kalpleri, saf basiret ve ferasetleri, temiz akılları, açık anlayışları, sağlıklı görüşleri, kısaca anlayış yetenekleri, kötülüklerden arınabilecek anlayışlı hisleri, yükseklere koşabilecek azimli vicdanları ve iyi tercihleri vardır. Görülen ve hissedilen şeyleri yarıp kabuklarını soyarlar, içindeki özüne, önündeki ve arkasındaki sırra nüfuz ederler.

Görenle görüleni ayırt ederler. Hissedilenden düşünülene intikal edebilirler. Varlık ve yokluk içinde *gaybdan* varlık âlemine, varlık âleminden de *gayba* gelip giden ve hissedilen olayların satırları altındaki *gayba* ait anlamları sezerler."

Elmalılı bu tarifle muttakileri, *gayba* iman noktasında şüpheden uzak, hakikat ehli kalben arınmış ve güçlü bir iman derinliği vasfı ile öne çıkan kimseler olarak anlatmaktadır.

"İbn Mes'ud (radıyallahu anh): Muhammed'i (sallallahu aleyhi ve sellem) gören kimse için onun durumu (hak olduğu) aşikardı. Kendinden başka hiçbir İlâh bulunmamış Allah'a and olsun ki, hiç kimse *gaybî* bir şeye imandan daha üstün bir imana sahip olmamıştır, dedi. İbn Mes'ud (radıyallahu anh) daha sonra Bakara suresinin "Elif lâm mîm. Bu kitapta hiçbir şüphe yoktur.

Müttakiler için rehberdir. "Onlar ki *gayba* iman ederler" ile başlayan ilk beş âyetini okudu"(İbn Kesir, 1/251). "İbn Mes'ûd'a göre görülene iman daha kolayken, görülmeyene iman ise fazileti yüksek olarak nitelendirilmektedir. *Takva* sahipleri de *gaybe* yani görülmeyene iman ederek bu faziletten nasiplenenler olmaktadırlar. Yüce Allah başka bir ayette takvalı kimseler hakkında şöyle bildirmektedir:

"Yüzlerinizi doğuya ve batıya çevirmeniz erdemlilik değildir. Asıl erdemli kişi Allah'a, âhiret gününe, meleklere, kitaba ve peygamberlere iman eden, namazı kılıp zekâtı verendir. Böyle anlaşma yaptıklarında sayıları tutarlar; Darlıkta, olasılıkta ve savaş zamanında sabrederler. İşte doğru olanlar bunlardır ve işte *takva* sahipleri bunlardır"(Bakara, 2/177). Bakara suresinin üçüncü ayetinde olduğu gibi, aynı suredeki bu ayette de *takva* ehlini *gayba* iman eden, namazı kılıp zekâtı veren ve ahlaki meziyetlere sahip kimseler olarak zikretmektedir.

Bütün bu tanımlamalar gösteriyor ki muttakiler, Allah'ın vahiyle bildirdiği *gaybi* hakikatlerin bilincinde şüpheden uzak, kalben arınmış bir imana sahip özellikte kimselerdir.

Namazı hakkıyla eda ederler

Kur'an'ı Kerimde namaz ile ilgili birçok ifade yer almaktadır. Bunlardan bir tanesi de "namazı ikame ederler." sözüdür. Tefsir kitaplarında "Dosdoğru" kelimesi, "ikame ederler" olarak açıklanmaktadır.

"*İkâme*", "kıyâm" veya "kıvâm" dan Arapça "if'âl" vezninde bir fiil olarak sözlükte "kaldırıp dikmek" "düzeltip doğrultmak", "kıymetlendirmek ve devam eden katılımcılara" veya "dikkat ederek yapmak" anlamlarına gelir. Namazla ilgili olarak bu anlamlarından birinden veya ortak noktalarından beliğ bir istiare yapılmış ve bunun için bir kelimelik (yusallune) "namazı kılarlar" yerine, iki kelimelik (yukimunessalete) "namazı ikame ederler" buyrulmuştur.

Buna göre "namaz kılarlar" demekle, "namazı ikame ederler" demek arasında ne büyük fark vardır" (Yazır, 1/207). Elmalılı bu farkı "Namaz dinin direğidir" hadisiyle ilişkilendirerek dini binaya, namazı o binanın direği ve imanı da binanın temeli olarak zikretmektedir. Böylece binadaki direk binanın dimdik kalabilmesini, dayanıklılığını sağlarken namaz da insandaki dinin inşasını, korunmasını ve devamlılığını sağlayarak, *muttakilik* vasfını oluşturmaktadır (Yazır, 1/207).

"Salâtı ikâme etmenin mânası, rükünlerinin doğru düzgün eda edilmesi; farzlarında, sünnetlerinde ve âdâbında herhangi bir kusur olmasından sakınılmasıdır. *İkâme* kelimesinin bu kullanımı, bir sopayı dik bir şekilde koyan kimse için kullanılan ekâme'l-'ûde ifadesinden gelmektedir. *İkâmenin* mânası, namaza devam etmek, onu muhafaza etmek de olabilir. Bu manada Allah Teâlâ "Onlar ki; berdevamdırlar namazlarına" [Ma'âric 70/23] ve "Onlar ki; namazlarını, üzerine titreyerek eda ederler." [Mü'minûn 23/9] buyurmuştur"(Zemahşeri,1/144). Zemahşeri ise *muttakilerin* özelliği olan "namazı *ikame* ederler" ibaresini tadili erkana riayet ederek devamlı ve önem vererek kılmak olarak nitelendirmektedir.

İmam Kurtubi tefsirinde Hz. Ömer'in valilere yazdığı bir mektuptaki ifadelerine yer vererek namazın devamlı kılınması konusunu şu şekilde belirtmektedir:

"Dosdoğru kılarlar" buyruğunun, devam ettirirler anlamına geldiği de söylenmiştir. Hz. Ömer şu sözleriyle buna işaret etmektedir: "Namazı koruyan ve ona gereken dikkati gösteren dinini korumuş olur. Namazı yitirip kaybeden kişi ondan başkasını daha çok kaybeder" (el- Kurtubi, 1/409).

Fahreddin Razi, ayette geçen "namazı *ikame* ederler" sözünü zahiri namaz kılmakla sınırlandırılamayacağını, namazı eksiksiz hakkını vererek ve kalben de huşu içinde kılmak olarak anlatmaktadır.

Raziye göre *muttakiler* sadece zahiri düzeyde değil, kalben, ahlaken de ibadet bilinci ile kuşanmış özelliktedirler (Razi, 1/516).

Taberi Bakara suresi üçüncü ayetteki "dosdoğru kılarlar" kısmını şu farklı tanımlamalarla yorumlamaktadır:

"Ayette zikredilen ve "Dosdoğru kılarlar" diye tercüme edilen (yukimûne), ifadesinden maksat, "Namazı, bütün erkânıyla, mükemmel bir şekilde kılanlar." demektir. Abdullah b. Abbas "Bu ifadeden maksat, rükuu, secdesi kıraatı ve huşuu tam olarak yerine getirmek ve namazda kişinin kendisini tamamen namaza vermiş olması" demektir." diye izah etmiştir. Burada zikredilen "Namaz"dan maksat, farz namazlardır. Bu kelimenin lügat mânâsı ise "Dua etmek" demektir. Taberi diyor ki: "Kanaatimce namazın. "dua" anlamına gelen (salat), kelimesiyle ifade edilmesinin sebebi, dua edenin, duasıyla rabbinden, dileklerinin karşılanmasını istediği gibi, namaz kılanın da ibadetiyle rabbinden dilediklerini kabul etmesini istemesidir"*(Taberi, 1/113).*

Taberi'nin bildirmesine göre Abdullah b. Abbas'tan aktarılan rivayette, bu durum şu şekilde ifade edilmiştir: "Namazın "*ikame*" edilmesi kişinin rükû, secde, kıraat gibi erkanları eksiksiz yerine getirmesi ve kalben bütünüyle yani huşuyla namaza yönelmesidir. Bu ifade *müttakilerin* ibadet anlayışlarının, şekilcilikten öteye geçen, ihsan bilinciyle derin bir yöneliş olduğunu göstermektedir.

Bütün müfessirlerin yorumlarından hareketle muttakilerin en belirgin özelliklerinden biri de namazı dosdoğru kılmalarıdır. Muttakiler için namaz sadece şekilsel bir ibadet değil, iman bilincinin ibadetlerine ve yaşantısına tezahürüdür. Namazı *ikame* etmeleri *takva* halinin yansıması ve sorumluluk bilincini diri tutmalarıdır. Böylelikle *muttakiler* rablerine kalben bağlı olduğu gibi bu bağlılıklarının getirdiği sorumluluklarını da bilinçli bir şekilde yerine getirme vasfında takvalı kişilerdir.

Allah yolunda infak ederler

İslam dininde ibadetler beden ile yapılan, mal ile yapılan ve hem beden hem de mal ile yapılan olmak üzere üç bölüme ayrılmaktadır. Namaz beden ile yapılan ibadetken infak kapsamındaki zekât ise mali bir ibadettir. Bu manada ayeti kerimede iki ibadet birlikte zikredilerek *muttakilerin* diğer bir özeliğinin de namazdan sonra zekât olduğu vurgulanmaktadır.

"Sözlükte "tükenmek, tamamlanmak, son bulmak" manasındaki *nefk* kökünden türetilen *infâk* "bitirmek, yok etmek; yoksul düşmek" gibi anlamlara gelirse de daha çok "para veya malı elden çıkarmak" manasında kullanılmaktadır. Dinî-ahlâkî bir terim olarak genellikle "Allah'ın hoşnutluğunu elde etme amacıyla kişinin kendi servetinden harcama yapması, muhtaçlara aynî ve nakdî yardımda bulunması" demektir"(İnfak, 2025)

Elmalılı "*Allah yolunda harcama*" olarak geçen *infak* kavramını tanımlarken iki başlıkta ta şöyle açıklamaktadır:

"*İnfak"*, malın elden çıkarılması, harç ve sarf edilmesi demektir. Bunun dinî bakımdan farz, vacip ve mendup kısımları vardır. "*İnfak"* kelimesi gerçek anlamıyla alınınca, rızkın yalnız mala tahsisi gerekirken, mecaz yoluyla maldan başka şeylere genelleştirilmesi gerekmiştir. Açık olan ilk anlamdır, fakat mecaz anlam da muhtemeldir.

İnfakın açık anlamı: Âyetin bu kısmı; zekât ve diğer sadakalar, bağışlar, yardımlar ve vakıf gibi, yoksullara, diğer çeşitli hayırlara, aileye yardım gibi bütün mal ile yapılan yardımları içine alır.

Mecaz anlamı: *İnfak* ilim öğretme ve diğerleri gibi manevi şeyleri de içine alır. Bunların hepsinin başında, İslâm'ın temellerinden biri olan zekât vardır. Bu yüzden birçok tefsirci burada kastedilenin ilk önce ve bizzat zekât olduğunu söylemişlerdir"(Yazır, 1/219)

Bakara suresinin üçüncü ayetinde geçen "Allah yolunda harcarlar (*infak* ederler) ifadesini daha kapsamlı elen alan Razi, infakı üç maddede açıklamaktadır:

"Farz olan *infak* birkaç çeşittir. Birisi, zekattır.

İkincisi, kişinin hem kendisine hem de görmekte zorunda olduğu kimselere yaptığı harcamalardır. Üçüncüsü, Allah yolunda cihat etmek için harcamaktır. Mendûb olan harcamalara gelince buna da infak denir"(Razi, 1/521).

Razi, *infak* kavramını geniş manada değerlendirerek, *infakın takva* ile olan güçlü ilişkisini ortaya çıkarmaktadır. Ayette geçen "onlar" ifadesinin muhatabı *muttakiler* inanç esaslarını benimsemenin bilinciyle Allah tarafından verilen rızıkları emanet bilip ihtiyaç sahipleriyle paylaşan olarak belirtilmektedir. Böylelikle *muttakiler*, farz *infaklar* (zekât) ile bu sorumluluk bilincinin temel düzeyini gösterirken, mendub olan infak ile ihlas boyutunu göstermektedir.

"Bir yoruma göre de kulun varlığı kalbi, bedeni ve malıyladır. Nitekim müminler, kalpleriyle *gayba* iman ettiler, bedenleriyle namaz kıldılar, mallarıyla da Allah yolunda harcama yaptılar. Böylece Allah'a yakın olmanın özelliklerini hak ettiler. Allah'ın hakkını bütün olarak yerine getirmekle de özel kul olmanın değerine layık bir hale geldiler"(el-Kuşeyri, 1/39,40).

Abdulkerîm Kuşeyri, tefsirinde yer verdiği bu yoruma göre *muttakiler*, kalben iman ederek teslimiyeti, bedenleriyle namazı ikame ederek fiilen ibadetleri yerine getiren; mallarıyla Allah yolunda harcama (infak) yaparak ta Allah'a yakın kullar olarak övülen kullar olarak anlatılmaktadır.

Bakara suresi üçüncü ayetinde zikredilen; *gayba* iman, namazı *ikame* ederler ve mallarını *infak* ederler ifadeleri muttakilerin özellikleri olarak belirtilmektedir. *Kur'an* bu tarifiyle iman, ibadet ve ahlaki yönden sorumlu bir insan modeli örneğini sunmaktadır.

Kur'an'a ve önceki peygamberlere gönderilen kitaplara iman ederler

Kur'an'ı Kerim, Bakara suresinin ilk üç ayetinde *muttakilerin* bazı özelliklerinden ve bu özellikteki kimselerin övgüye layık kimseler olduğundan bahsetmektedir. Bu ayetin ilk bölümünde ise Hz. Peygambere indirilen vahye *(Kur'an'a)* bağlılık ve önceki kitaplara da iman kapsamında evrensel bir iman anlayışı vurgusu yapılmaktadır. Bu ayet *muttakilerin* özelliklerinden olan *gayba* iman konusuna bir ekleme niteliğinde olup bütün kitaplara ve peygamberlere iman olarak genel bir imanı tarif etmektedir.

""O *muttakîler* ki hem sana" vahiy ve inzal edilen ve edilmekte olan Kitap ve şeriata, hem de senden önce vahiy ve inzal edilmiş bulunan (*Tevrat, İncil, Zebur* ve sahifeler gibi) kitaplara iman ederler." (Bakara 2:4) Bu iman da Hz. Muhammed'in peygamberliğine ve bütün geçmiş peygamberlerin peygamberliklerine iman etmekle mümkündür. Çünkü habere iman, haberi verene imana bağlı bulunduğu gibi, onlara tüm indirilenlerden birisi de peygamberlikleri davasıdır. Önceki ayetin, bütün Müslüman müminler, bu ayetin de önce ehl-i kitap olup da

sonra Müslüman olan müminler hakkında indiği açıklanır. Ancak bu durum iki ayetin birbirini tamamlayıcı ve açıklayıcı olmasına engel değildir"(Yazır, 1/221,222).

Elmalılı, ayetin nüzulü ile ilgili görüşlerin ortak noktası olan iman üzerinden iki yönlü bir açıklama yapmaktadır. Birincisi Hz. Muhammed'in peygamberliğini kabul etmek, ikincisi ise önceki peygamberleri ve onlara gönderilen kitapları (vahyi) tasdik etmek. Böylelikle muttakiler vahyin sürekliliği, vahyin birbirini tamamlayıcı olduğuna ve bütün peygamberlere gönderilen kitaplara iman eden kimseler olarak belirtilmektedir.

"Allah Teala bu âyet-i kerime ile, dolaylı yolla, ehl-i kitabın, Resulullah'a ve *Kur'an'a* iman etmeyen kâfirlerini kınamaktadır. Çünkü onlar Resulullah'a ve *Kur'an'a* iman etmedikleri halde Resulullah'tan önce indirilen kitaplara iman etmekle kurtulmuş olabileceklerini, kendilerinin hidayette olduklarını ve cennete ancak Yahudi ve Hristiyan olanların girebileceklerini iddia etmişlerdir. Allah Teala, Bakara suresinin başında, onların iddialarını yalanlamış ve kullarına bildirmiştir ki, bu *Kur'an* hem Muhammed'e ve onun getirdiklerine hem de ondan önce gelen Peygamberlerin getirdiklerine iman edenlere rehberdir. Sadece, geçmiş dinlere iman edenlere rehber değildir"(Taberi, 1/114). Taberi'nin belirttiği gibi bazı Yahudi ve Hristiyanların kendi kitaplarına (Tevrat ve İncil) ve peygamberlerine bağlı olup, *Kur'an'ı Kerim'i* ve Hz. Muhammed (s.a.v.) 'i kabul etmeyen inançlarının *Kur'an'ı Kerim'e* göre eksik bir iman oluşu bildirilmektedir. Asıl iman ve kurtuluşun seçici değil bütüncül teslimiyetle olduğu vahiyde belirtilmektedir. Ayette *muttakilerin* seçici değil bütüncül iman anlayışı özelliği öne çıkmaktadır.

Fahreddin Razi, Bakara suresi dördüncü ayeti hükmü yönden tahlil etmektedir. Ona göre "onlar sana indirilene iman ederler" ifadesindeki iman, farz hükmünde bir imandır. Bu iman olmazsa kurtuluşa erilemeyeceği açıkça belirtilmektedir. "Senden önce indirilenlere de inanırlar." ifadesindeki geçmiş peygamberlere gelen ilahî kitaplara icmâlî (genel) bir iman zorunluluğuna değinmektedir. Ancak önceki ilahi kitapların tahrif olan bölümlerine değil, doğru olarak ulaşan bilgilere kastetmektedir (Razi, 1/523). Böyle kapsamlı bir iman sahibi olarak *takva sahipleri (muttakiler)* zikredilmektedir.

Ahirete kesin olarak iman ederler

Bakara suresi dördüncü ayetin son bölümünde ise şüphe barındırması söz konusu bile olamayacak ahirete iman esasına değinilmektedir.

"Ahiret" kelimesi esasen *"âhir"* kelimesinin müennesi (dişisi)'dir. "Son" ve "sonraki" anlamında bir sıfat iken, şeriat dilinde "ahiret yurdu", "ahiret hayatı" ve "ahiret sevinci" tamlamalarının hafifletilmişi olarak isim olmuştur.

Karşıtı olan "Dünya" kelimesi de böyledir. "Ahiret", bazen "dünya", bazen de "ûlâ (ilk hayat)" kelimesinin karşıtı olarak kullanılır. Ahiret yurdu, tam bir hayat, ebedi hayattır. Tam hayatı insanların kimisi yalnız aklî ve ruhani kabul eder, kimisi de duygusal ve bedene ait kabul eder. Fakat gerçeğini henüz bilmediğimiz hayatın bizce kemali (olgunluğu) hem aklî hem de hissî oluşundadır. *Kur'ân'ın* bize bildirdiği ahiret hayatı ise "hayatın en mükemmeli" olduğundan biz ona iman ederiz"(Yazır, 1/225).

Elmalılı tefsirinde ahiret kavramını tanımlayarak dünya kavramıyla zıt kelimeler olduğunu, dil yapısı bakımından "ahir" kelimesinden ayrılarak ebedi hayat anlamında olduğunu belirtmektedir. Ahiret hayatına hem akli hem de bedeni olarak inanılırsa Kur'an'da belirtilen en mükemmel hayat olduğu ve mümin için eksiksiz bir inanç olduğunu açıklamaktadır.

"İkan" yakîn sahibi olmaktır. İkan, istikan, teyakkun, yakîn hepsi bir anlama gelir. "yakîn", gerçeğe uygun ve herhangi bir şüphe ile ortadan kalkmayacak şekilde şek ve şüpheden uzak olan sabit ve kesin bir inanış demektir. Başka bir deyimle "yakîn", şek ve şüphe bulunmayan kesin bilgi, şüphe karışmayan ve bozulma ihtimali olmayan ilimdir. Bununla birlikte yakîn, "kalbin kararı" anlamında da kullanılır" (Yazır, 1/226). Elmalılı aynı ayette ahiret kavramıyla beraber geçen "yakin" kelimesini de açıklayarak şüpheden uzak doğru bilgi olarak belirtmektedir. Bu anlamda *muttaki* tam bir iman olgusuyla tasvir olunmaktadır.

"Burada "Ahirete yakinen iman edenler de onlardır." cümlesinde, önce (vebil ahireti) ifadesinin zikredilmesi ve "yakinen iman ederler" fiilinin "onlar" zamirinin ardından getirilmesi, Ehl-i Kitab 'a ve onların ahiret hayatı konusundaki gerçeğe aykırı inanışlarına bir gönderme olup, bu tür inanç ve sözlerinin yakînî bir inançtan sâdır olmadığı, kesinliğin ancak Hazret-i Muhammed'e ve daha önce indirilenlere iman eden kimsenin inancında bulunduğu vurgusu söz konusudur" (Zemahşeri, 1/152).

Zemahşeri ise Ehli kitabın yanlış inanışlarına ve çelişkili sözlerine değinerek, gerçek iman sahiplerinin yani *muttakilerin,* Hz. Peygambere ve ondan önceki peygamberlere indirilen vahiylere inanmakla beraber, ahiret hakikatine şekilsiz ve kesin bir imanla teslimiyet gösteren vasıflı kimseler olarak tanımlamaktadır.

Hak yol üzerinde olma ve kurtuluş

Hidayet üzere olmak

Bakara suresi ilk dört ayetlerinde *muttakilerin* temel özellikleri olan *gayba* iman, namazı dosdoğru kılmak, infak etmek ve hem Hz. Muhammed (s.a.v.)'e hem de geçmiş peygamberlere indirilen vahiylere inanmak gibi hususlar vurgulanmıştır. Bu ayette ise izledikleri doğru yoldan bahsedilmektedir.

Yani, Ey Muhammed! Böyle kalbe ait olan ve sadece görünene bağlanmayıp, aklın anlayabileceklerine dahi bütün olarak iman ve tasdik ettiği, bedeni ve malî ibadetleri yerine getirmekle, işitme yolundan başka imkân olmayan hususlara da genişçe, detayları ile iman etme yetenek ve üstünlüğünü gösteren o takva sahiplerini işittin ya, işte bunlar, "Kendilerinin Rabbi tarafından, onların tek Rabbi olan Allah Teâlâ tarafından doğru yol üzeredirler." Yani Allah'ın hidayetine aday ve o hidayet üzere yürüyecek olan ve yürümekte bulunanlar, derecelerine göre onlardır.

Hidayet irşadını bunlar dinler ve derece derece fiili hidayete bunlar erer. "Bizi doğru yola ilet." diyecek olanlar veya diyenler bunlardır. Bunun cevabını söz ve fiil olarak alacak ve doğru yolda yürümede başarılı olacak olanlar yine bunlardır"(Yazır, 1/228,229).

Elmalılı ayetin ilk bölümünü hem kalpleriyle iman eden hem de bedeni ve mali ibadetlerle bu inancı hayatlarına tatbik eden bu kimseler, Allah'u Teala'nın lütfuyla istikamet üzere olanlar

değerlendirmesini yapmaktadır. *Takva* sahipleri tam bir inançla doğru yolda olan ve bunun sonucunda Allah'u Teala'nın lütfuna mazhar olarak nitelendirilmektedir.

"Rablerinden bir hidayet ifadesi, onlara bu hidayetin Allah tarafından verildiği, O'nun lütfu ve muvaffakiyeti olduğu, müminlerin bu lütuf ve muvaffakiyet sayesinde hayırlı ameller işlemeye, fazilet basamaklarında yükselmeye nail oldukları anlamına gelmektedir"(Zemahşeri, 1/156). Zemahşeri, "İşte onlar Rab'lerinden (gelen) bir doğru yol üzeredirler. "(Bakara 2:5) ayetini, hidayetin insanın kendi çabasıyla elde edilebilecek bir şey olmadığına; ancak Allah'ın lütfetmesiyle, ihsanı ve yönlendirmesiyle mümkün olabileceğine dikkat çekmektedir. *Muttakiler,* sabırla doğru yolda olmalarıyla bu ilahi yardıma mazhar olan faziletli kimseler olarak tasvir edilmektedir.

Kurtuluşa erenler

"*Müflih"* iflah kökünden "felah bulan, kurtulan" demektir. "*Felah"* aslında "felâhat" gibi "yarmak" anlamıyla ilgili olup, önündeki engeli yarıp, kendini kurtarmak ve istediğine ermek yani zafere kavuşmaktır. Müminler de dünya, tabiat ve şehvet engellerini yarıp, *gaybda* gizlenen isteklerine eren ve ahirette sonsuz kurtuluşa erenler olacaktır"(Yazır, 1/229).

Taberi tefsirinde bu ayetle ilgili şu görüşe yer vermektedir: "Ayette zikredilen "Kurtuluşa erenler de bunlardır." ifadesi Abdullah b. Abbas tarafından şöyle izah edilmiştir: "İşte istediklerine kavuşanlar ve şerrinden korkarak kaçtıkları şeylerden kurtulanlar bunlardır." Yani, işledikleri amelleriyle ve iman etmeleriyle Allah'tan istedikleri sevaplara ve cennetlerde ebedi kalmaya ulaşanlar bunlardır. Ve Allah'ın düşmanları için hazırladığı cezalardan kurtulanlar da bunlardır"(Taberi, 1/115).

İbn'i Kesir muttakilerin özelliklerini, *gaybe* iman, namazı dosdoğru kılmak, Allah'ın (c.c) kendilerine rızık olarak verdiklerinden *infak etmek*, Allah'ın Hz. Peygambere indirdiğine **ve** ondan önceki peygamberlere indirilene iman etmek ve âhiret yurduna kesin bir yakin ile iman etmek gibi vasıflara sahip kimseler. İşte bunlar, Rablerinden gelen bir doğru yol üzeredirler. Yani, bu kişiler Allah'tan gelen bir nur, beyan ve basiret üzere yürümektedirler. Ve kurtuluşa erenler de ancak onlardır. Yani hem dünya hem de ahirette kurtuluşa eren, gerçek felah ve saadete ulaşanlar sadece bu özellikleri taşıyan kimselerdir, olarak anlatmaktadır (İbn Kesir, 1/259). İbn'i Kesir takva ehli kimselerin sahip oldukları bütün özelliklerini açıklayarak, *muttaki* insan modelinin hem dünya hem de ahiret hayatı için gerekliliğine dikkat çekmektedir.

"İbn Ebî Hâtim de Abdullah b. Amr (radıyallahu anh)'dan şöyle nakletmiştir. Rasûlullah (sallallahu aleyhi ve sellem)'e "Ya Rasûlallah! Biz *Kur'ân'dan* bazı yerler okuduğumuzda ümit besliyor, bazı yerler okuduğumuzda ise ümitsizliğe kapılıyoruz." veya buna benzer şeyler söylendi. Rasûlullah (sallallâhu aleyhi ve sellem) "Size cennet halkının ve cehennem halkının kimler olduklarını söyleyeyim mi?" buyurdu. "Söyle ya Rasûlallah!" dediler. Hz. Peygamber (sallallahu aleyhi ve sellem) Bakara sûresini "Elif lâm mîm"den "muflihûn" a kadar okudu ve "İşte bunlar cennet halkıdır" buyurdu. Sahabeler: Biz onlardan olduğumuzu umuyoruz, dediler"(İbn Kesir, 1/260).

Sahabeden aktarılan bu rivayetle de Hz. Muhammed (s.a.v.) cennet ehli olarak nitelendirdiği kimselerin özelliklerini Bakara suresi ilk beş ayetiyle ilişkilendirmektedir. Böylece kurtuluşa erenler yani cennet ehli olarak zikredilenlerin *muttakiler* olduğu anlaşılmaktadır.

Sonuç

Yüce Allah'ın tüm insanlığa Peygamberi aracılığıyla gönderdiği *Kur'an'ı Kerim'in* mesajını doğru bir şekilde anlamak ve yaşamak en önemli sorumluluğumuzdur. İlk mesajı *Kur'an'ı Kerim*, bizlere Bakara sûresi 1-5. ayetlerde *muttakileri* tasvir ederek vermektedir. Bu ayetlerde güçlü bir iman tarifiyle beraber sorumluluklarını yerine getiren bireyler yani takva sahipleri zikredilmektedir.

Muttakiler, görünenin dışında ilahi vahiyle bildirilenlere yani *gayba* iman bilinciyle hareket eden; namazı ikame etmeleriyle Rabbiyle bağını devam ettiren; Allah yolunda infak ederek toplumsal sorumluluğunu yerine getiren*; Kur'an'ı Kerim'e* ve geçmiş kitaplara iman eden; ahiret hayatı hakikati bilinciyle yaşamlarını sürdüren kimselerdir. Bu kapsamlı yaşam biçimi, *Kur'an'ı Kerim'in* tabiriyle insan için en güzel yaşam şeklidir.

Kur'an ahlakına sahip müminlerine bu özellikleri, günümüzde de tüm inananlar için dünya ve ahiret hayatında kurtuluşa erenler kimliğiyle önemini korumaktadır.

Kaynakça

Ateş, S. (1988). *Yüce Kur'an'ın çağdaş tefsiri*. Yeni Ufuklar Neşriyat.

Buhârî, E. A. M. b. İ. (1987). *Sahîh-i Buhârî ve tercemesi (M. Sofuoğlu, Çev.)*. Ötüken Neşriyat.

Diyanet İşleri Başkanlığı. (ts.). İnfak. TDV İslâm ansiklopedisi içinde. Erişim adresi: https://islamansiklopedisi.org.tr/infak

Elmalılı, M. H. Y. (2017). *Hak dini Kur'an dili (H. Döndüren, Sadeleştiren)*. Çelik Yayınevi.

İbn Kesîr, İ. b. Ö. (2022). *İbn Kesîr tefsiri (S. Kocabaş, Çev.)*. Millî Basımevi.

Karagöz, İ. (1995). Kur'an'da takva kavramı ve muttakî insanın özellikleri. *Diyanet İlim Dergisi, 31(4), 3–15.*

Karaman, H., Çağrıcı, M., Dönmez, İ. K., & Gümüş, S. (2012). *Kur'an yolu Türkçe meâl ve tefsir.* Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları.

Kelbî, E. K. M. b. A. el-G. (2023). *et-Teshîl li-ʿulûmi't-tenzîl (F. Özaktan, Çev.)*. Beka Yayınları.

Kurtubî, E. A. M. b. A. (1997). *el-Câmiʿ li-ahkâmi'l-Kur'ân (M. B. Eryarsoy, Çev.)*. Buruc Yayınları.

Kuşeyrî, A. (2012*). Letâifu'l-işârât* (Kuşeyrî tefsiri) (M. Yalar, Çev.). İlk Harf Yayınevi.

Merağî, A. M. el-. (1989). *Tefsîru'l-Merağî* (A. F. Yavuz vd., Çev.). Aydınlar Yayınevi.

Râzî, F. (ts.). *Mefâtîhu'l-ğayb (S. Yıldırım vd., Çev.)*. Huzur Yayınevi.

Taberî, E. C. M. b. C. (1996a). *Câmiʿu'l-beyân ʿan teʾvîli âyi'l-Kurʾân* (K. Aytekin & H. Karakaya, Çev.). Hisar Yayınevi.

Taberî, E. C. M. b. C. (1996b). *Taberî tefsiri (H. Karakaya vd., Çev.)*. Hisar Yayınevi.

Zemahşerî, M. b. Ö. (2017). *el-Keşşâf (M. Coşkun vd., Çev.)*. Mega Basım Yayın.

Artistic and philosophical analysis of the problem of alienation in Safar Alisharlı's novel *Maestro*

Fakhriyya Isayeva Nail[*]

Introduction

The problem of alienation was raised in the works of many writers at the end of the 19th and beginning of the 20th centuries. This problem becomes relevant at turning points in history, when social and psychological ties that have become habitual are severed and an identity crisis occurs. The complexity of the social situation, transformations in the system of social relations that have become habitual, changes in people's views on a person and his role in society, and other factors affected the individual at the beginning of the century, and one of the ways to respond to this impact was alienation - "the cessation of close relations with someone, internal distance" (Swain, Sarbajit, 2007, p. 89). A person distanced himself from other people, isolated himself; this seemed logical to him and provided security, made it possible to exist in changing life conditions. The identity crisis manifested itself in a person's inability to find his place in life, to understand how to communicate with others, to understand who they are, what they should do, why they live, and whether they should socialize. The surrounding reality began to be perceived as hostile, alien, and something from which they had to isolate themselves in order to achieve peace and security. The alienated person developed a sense of emptiness in the world, the meaninglessness of existence, and the impossibility of performing ordinary tasks.The alienation effect, as a phenomenon, in contrast to the presence effect or the reality effect, implies a distancing, separation of the depicted persons, events and conflicts from their objective and real prototypes and sources, as well as the appropriation of the depicted objects and processes with unusual, parareal, mythological and metaphysical qualities. After all, metaphysically, responsibility is not only an inevitable punishment for fears, mistakes and deviations from the laws of light, but also the armoring of talent, talent and love by the efforts of a strict God who does not always forgive everything, but rewards according to merit. Alienation is at the center of research in philosophy, social psychology, and educational psychology, where it is perceived as an abstract philosophical category with various forms of existence. In conflict discourse, it is considered at the level of strategy and tactics. The frame of "alienation" realizes the time and locus slots that mark the beginning and end of the movement of the alienated object towards a new state. Therefore, it can also be called a frame-scenario embodying the idea of the movement of the object in the space of "own" - "other"; as a result, its connection with the object of the relationship is lost, and the former undergoes qualitative changes. The space of "own" is associated with the actual or imaginary "approach" of the object to the egocenter; for comparison: one's own person - close (relative, friend),

[*] Azerbaijan University of Languages (PhD student), Azerbaijan Mingachevir State University (Lecturer), Azerbaijan ORCİD: https://orcid.org/0009-0009-5534-0129 Email: faxriyya.isayeva@mdu.edu.az

stranger - someone outside, spiritually distant. The sphere of "alienation" consists of objects removed from the space of "own", including unknown objects, which are also quasi-nominated in its description, along with the nomination of typical (also mythical) "strangers". The term "alienation" lacks strict literary definitions, so in this case we must make do with borrowings from philosophy and sociology. This is how the Philosophical Encyclopedic Dictionary defines alienation: "*Alienation is an objective social process characterized by the transformation of both human activity and its products into an independent, dominating, and hostile force. Alienation is generated by a corresponding type of social relationship, in which relations between people are replaced by relations between things. The inevitable consequence of this is the fetishization of the objective world. Alienation manifests itself in the dominance of reified labor over living labor, in the transformation of the subject into an object of manipulation, and in the producer's lack of control over the results of labor. Subjectively, alienation manifests itself in feelings of apathy, loneliness, indifference, the atrophy of high social and humanitarian values, and the perception of reality as opposing and counteracting the individual*." (Minakov, 2015, p. 43) In sociology, alienation is understood as "*...the relationship between a social subject and one of its social functions, resulting from the rupture of their original unity, leading to the impoverishment of the subject's nature and the alteration (distortion, degeneration) of the nature of their original unity.*" (Minakov, 2015, p. 44) Early understandings of alienation—in philosophy and literature—were, in one way or another, aligned with the Marxist, purely economic perspective on this problem: after participating in the labor process—that is, precisely in the phase of producing surplus value and losing part of it to the employer, exploiter, or capitalist—a person returned to their "natural state" as a citizen, a family man, a "man created in the image and likeness of God." (Senekal, Burgert, 2008)

Alienation had not yet dominated all spheres of human activity, and beyond the time and space of work, individuals in the era of emerging capitalism behaved like individuals in traditional society, not calculating any of their social or existential actions—friendship, love, devotion, crime, or betrayal—in monetary, economic terms. In all the great humanist literature of the 19th century, there is perhaps not a single work in which all the characters' actions were strictly motivated by the pure, unalloyed movement of capital. The motivations of bankers, swindlers, and misers, as described by, for example, Balzac and Zola (the banker Baron de Nucingen from Balzac's novel "The Splendor and Misery of the Courtesans," and the brothers Aristide and Eugène Rougon from Émile Zola's "The Prey") were, in the words of Friedrich Nietzsche, "human, all too human." In other words, all the literary characters of the above-mentioned writers wanted to get money in one way or another to make some simple human dream come true (Saha, Shankar, 2010, p. 3).

Literature review

Alienation is one of the philosophical and psychological concepts that fiction has always been in the spotlight. It is especially prominently observed as both an individual and a social motif in literary texts created under the influence of transitional periods when socio-political changes occur. Safar Alisharli's novel "Maestro" can also be evaluated as a literary chronicle of the socio-cultural deformations that occurred during such a period - the collapse of the Soviet regime and the first years of independent Azerbaijan. The main character of the work, saxophonist Ismayil, becomes alienated not only from the environment, but also from his

relatives, over time from his art, and ultimately from himself, amid the changes brought about by the new era. In the novel "Maestro", the motif of alienation attracts attention in the social, moral, and artistic context. Safar Alisharli's novel "Maestro" reflects the clash of an artist with a different worldview with social reality, his spiritual loneliness, and his alienation from society in the transitional Azerbaijani society. The main character of the work, Ismail, is a saxophone player, an artist who perceives music as the meaning of his life and a deep spiritual experience. He sees in music not only a melody, but also the opportunity to express the inner world, suffering and joy of a person. However, this position of his does not coincide with the reality of those around him. Society considers his occupation impractical and therefore meaningless. The novel highlights the tragic situation of the artist, caught between his devotion to his art and the pressures of the surrounding world. No matter how hard Ismail tries, he cannot adapt to the rules formed by the system and social relations. His alienation arises not only from his individual thoughts, but also from the attitude of society towards art. In a system where familiarity and flattery are preferred over skill, it is impossible for an artist to reach the place he deserves. The novel also covers the spiritual loneliness brought about by the artist's pursuit of his own choice from a philosophical aspect. Ismail does not want to adapt to this world, because for him art is not a trade, but an expression of the soul. His loneliness stems from both an internal turmoil and the lack of understanding of the social environment. The fact that few people understand his art, the environment is built on material interests, and the emphasis on relationships rather than skills reinforce the contradictions in the novel. Ismayil's alienation from society and people is not accompanied by his cooling off from his art, but, on the contrary, by the strengthening of his attachment to art. The novel "Maestro" masterfully shows the moral crisis of an entire era through the tragedy of the artist, why real changes do not take place, and how misunderstandings take root among people. The work is a powerful literary generalization that presents a picture of a society indifferent to art, thought, and spirituality.

The first general context for evaluating Safar Alisharli's novel "Maestro" is the entire contemporary Azerbaijani prose. Let us admit that Azerbaijani prose, regardless of its age and quantitative texture, has established itself since the second half of the 20th century, is a phenomenon that is represented by famous figures, and has fully reflected ethnic-national thought with an epic code. This prose has reached the world level of functional possibilities of prose thought in the person of I. Huseynov, Anar, Elchin, Y. Samadoglu, M. Suleymanli and others. In this sense, S. Alisharli's novel "Maestro" is represented as a typical phenomenon of prose, at the most complete level of the already existing structure of national epic thought. The artistic quality of the novel, in terms of the extent to which it reflects national reality, puts S. Alisharli as an author's subject on a par with the creators of the prose phenomenon that began in the second half of the 20th century.

“Maestro” also confirmed the new level of our contemporary prose with the fact of its creation. National prose in the form of the Azerbaijani novel was stagnant at the end of the 20th century and the beginning of the new century. The epic code of national thought was expressed more in the genres of journalism. The upheavals, upheavals, evolutions and revolutions that the national existence experienced at the end of the century could not be accepted and perceived

with the same frequency in the system of genres of the national artistic consciousness. This is natural and is connected with the structural specificity of the artistic consciousness. Each genre is a different level of perception of the image of reality. The structural nature of the genres is not the same, but reflects the heterogeneous life relief of reality. From this point of view, the novel, being the largest structural unit of epic thought, is realized as a gigantic event due to the truly gigantic functional "claim" directed to reality. Just as large organisms in nature in terms of physical and spiritual functionality grow and multiply with a heavy rhythm and in a limited number, the novel, as the largest organic genre of prose, has a complex and heavy rhythm of reproduction. The epochal events of the past period became a very unfavorable environment for the "population" of the novel. However, it should not be forgotten that one of the most reliable genre systems for the preservation, transmission and revival of the memory mechanisms of existence is the novel. In this sense, it is necessary to establish such a phenomenon (although it may seem controversial) that the national prose, which found its qualitative determination in the person of the famous writers of Azerbaijani prose of the 20th century, whose names we have mentioned, was able to get out of the dysfunctional state it fell into at the end of the century at the beginning of the new century precisely in the person of S. Alisharli's novel "Maestro". If we approach the information code of existence, we see that the prose information, which had lost its transmission and transportation mechanisms in the last ten years of the 20th century and turned into passive memory, was activated in the novel "Maestro" and fully restored from a functional point of view.

Methods

The study analyzed Safar Alisharli's novel "Maestro" in the context of alienation. Safar Alisharli's novel "Maestro", which belongs to the tradition of social-psychological novels of the 1990s, is one of the interesting examples reflecting the position of the individual in the post-Soviet period against the background of new realities. This work, as well as the author's creative path, seems to be a sign of a new stage in Azerbaijani literature as a whole, the period of independence. In the novel, it is seen that social regulations have collapsed against the background of the turmoil of post-Soviet Azerbaijan. The protagonist of the work, saxophonist Ismayil, is not a "qualified professional" in this system, but an outsider, someone who is unnecessary to society because of his art. The field of art that Ismayil chose, in which he went to Moscow to receive his education and specialized, is not a suitable field for "making a living". Not only is it impossible to earn a lot of money by playing the saxophone, but it becomes impossible to even meet basic needs. Living in minimal living conditions, Ismayil, despite everything, does not want to betray his ideals, the art that he spent years studying and became attached to with love. His idealistic thoughts are inversely proportional to the choices of his circle, relatives and friends who approach life through the prism of materialism. Therefore, to put it in Sartre's famous idea, "others" become "hell" for Ismail, and there is no dialogue between him and the world. As society despises, mocks and laughs at his art and, consequently, at himself, Ismail withdraws into his "scabbard", and his interlocutors increasingly become not living people, but portraits and dreams. The reason for this disconnection is that, as if they had all agreed, everyone emphasizes the uselessness of a field that does not bring money, and despises him for his chosen field of art. Here, social alienation

leads to spiritual alienation. As a result, Ismail himself, struggling in a whirlpool of despair, cannot remain attached to his art with the previous love and passion. But of course, this "coldness" that arises between him and the saxophone is not due to the essence of art, but to his position in society and in its eyes. Safar Alisharli's novel "Maestro" (2001), despite all the author's wishes, is still based on the ideal of Azerbaijan of the 1960s-1980s; in the novel, which is based on the life material of the 1990s, the image of the hero – the intellectual-artist – bears the burden of the historical events not unfolding according to his wishes (in accordance with the Ideal); therefore, the novel's concept presents the reader with the image of an intellectual who is left groaning under the wheels of history rather than the image of Azerbaijan in its current form (Alishanoglu, 2025).

For many years, Ismayil, who believed that music gives strength and nourishment to the soul, cannot find a place for himself in the bureaucratic system that does not value art and artists. Over time, it becomes impossible for a person who questions his choice to remain attached to his previous love for this choice. Ismayil also experiences internal turmoil, questions his life, choices, and himself with his silence. After the head of "MUZUP" rejects his request to get a job, Ismayil agrees to play at a birthday party. Who could be interested in hearing the subtleties in the sound of the saxophone and valuing professional performance here?! Despite this, Ismayil listens intently to every note he plays, deeply feeling every emotion in the composition and enjoying his performance. As in life, he is aware of his loneliness on stage: "*Thus, he played the piece of about seven minutes, sometimes working on it, completely immersed in his usual solitude, without noticing the audience gathering in front of him. When he returned the instrument to its owner and left the stage, whose boundaries and professional dimensions were clearly visible, to sparse, serious applause, and then stood in the courtyard and listened to the sound of the sound flowing incessantly from the windows of this ancient, two-story residence into the darkness of the night, he did not find any flaws. He sat behind the fountain, on a soft bench covered with laurel branches, smoking a cigarette, listening to the music heard through the open windows, and occasionally removing and throwing away the extraneous sounds and notes that reached his ears, like a sieve cleaning rice from rice, but this sanitary operation did not improve the quality of the music being performed either*." (Alisharli, 2004, p. 31) In the novel, these subtle details about music reveal Ismayil's professionalism as well as his love for his art. Society, on the other hand, values professionals only after losing them, crying over them. The novel "Maestro" creates a generalized image of environments that do not value art and artists through the example of Ismayil.

In the novel "Maestro," the musician Ismayil and his much younger brother seem to be people from different worlds, and his lack of being from the same world as everyone else is clearly visible in the background of his relationship with his brother. According to the general idea, if a person is a musician, he earns money by going to weddings and banquets, or occasionally appears on television, and becomes known. Ismayil, on the other hand, is a performer of music and an instrument that no one understands or accepts: "*Then, when the child looked at this dark, angry, disheveled man again, as if waking up from a dream, with a slightly alien look, he could not help but doubt not only that he had once appeared on television screens in a white suit, with a silver saxophone reflecting pieces of light of various colors, but also that he was involved in music and art in general. The child knew only that his brother's path was a painful one, and his own path was completely different.*" (Alisharli, 2004, p. 10) Ismail is an artist who perceives the world through music,

who transforms his pain, passion, joy, and sadness into the language of music and accepts it in that way. It is not only his younger brother who does not understand him, but everyone who thinks that playing the saxophone is an unnecessary job. Thus, Ismail is spiritually lonely, alien to everyone who considers art unnecessary and sometimes mocks it behind his back, sometimes to his face. E.A. Yudich, who studies the concept of loneliness from a philosophical aspect, notes: "*Traditionally, the state of loneliness is associated either with an internal reflective disorder of the personality, or with the rupture or lack of certain social ties, or with both at the same time. In other words, the state of loneliness is, as a rule, taken from two positions: from the position of the inner world of a lonely person and his social environment*." (Yudich, 2011 p. 97) "Maestro" - summarizes those who see the purpose of art not in profit, but in the spiritual pleasure it gives. They are strangers to this world that they do not fully understand, they do not even want to recognize the unwritten rules here. Ismayil, who is right about what is said about the strangeness of artists, is a closed, gloomy person; many issues that seem serious to others are alien to him. For example, he is not worried about his younger brother's grades, nor about his worries and plans for the future.

The reason for Ismail's social alienation is his job - playing the saxophone is a meaningless occupation for others; he has no regular income, no respect. He lives in a dirty dormitory, where cockroaches swarm in the cases where he keeps his musical instrument. When he talks to his brother, it becomes clear that he has been expelled from the schools he has attended many times. Ismail, who later studied music in Russia and works in this field, is even alien to his own artistic world - there, too, he enjoys playing only his own tune: "*He played only his own music, and he has long ceased to care whether anyone understands that music. Once this pain, the pain of building a life on music that your wife who gave birth to you does not understand, had troubled him immensely, but now everything has become clear to him as a natural, real truth: not everything in the world is for everyone*." (Alisharli, 2004, p. 14) Ismail alienates himself from everyone because he puts music at the center of his life, and to drown his spiritual loneliness, he still embraces the saxophone. The more others see him as a "white crow," the more others are gray and colorless for Ismail. He understands that in the world of people who can live without singing and humming, "not everything is for everyone." In the novel, the issue of the artist's alienation from society becomes more pronounced against the background of political changes and social chaos taking place in society. In other words, the reason for social alienation in the novel is not only art, but also the fact that people in general do not try to understand each other, and everyone considers their position to be too right to be discussed.

Ismail has not been to his father's house for years, and over time he has become so distant from his relatives that he does not know how to go to the village, how to face his family: he is angry both with them and with himself. A child who came from the village to the city to "become a man" has become completely alienated from the place he came from, from the inhabitants of that place, years later, as a person with a completely different mindset and worldview. This alienation is not caused by distance, but by a difference in thinking. Ismail does not want to explain his love for his profession and justify himself. The worst thing is that the path he has chosen does not bring him happiness, his love for music does not help him earn well or have prosperity. Even though he studied at the conservatory in Russia and returned, the head of "MUZUP" did not hire him, saying, "*We did not send you to study so that we could hire you*." They

did not hire him, explaining that they did not need a saxophone player. The trombone player advises Ismail: "- *You are neither Khrennikov's grandson nor Parker. Go to him, fall at his feet, beg - he loves such things. Whatever job he takes: courier, tool carrier, poster sticker, shoe polisher - it doesn't matter, as long as you can get into the basement. Otherwise you will be destroyed. You are a wretch!*" (Alisharli, 2004, p.27)

In a society where art and artists, science and scientists are not valued, it is impossible to talk about spiritual values and high morality. Could the "art" created by the chief who deprives people of their lawful rights because he has a small amount of authority, and the "artists" who are ready to fall at his feet and beg, be a dogma for Ismayil?! He becomes alienated not only from the environment, people, but even from his own art. But this alienation is not from the true essence of his art, saxophone playing, or a serious understanding of music, but from the behavior expected of music and musicians. Thus, Ismayil, who becomes more and more isolated, realizes that he does not need a circle that does not understand him, does not hear him, and that his life is more peaceful without people who do not have to explain his choices.

S. Alisharli's character experiences alienation. He feels the absurdity of his existence, feels lonely, distances himself from others and is unable to understand or empathize with them. For musicians, alienation is destructive and affects not only their personalities, but also their professional competence. The writer touches on the problem of the origins of alienation in the novel. He demonstrates that truly significant factors can push a musician to the perception of alienation by others and subsequent degradation: financial difficulties, hard work, constant observation of human suffering, emotional and physical fatigue. Therefore, in his works, doctor-characters play a special role and are associated with the author's thoughts about the essence of this profession, the role of a doctor in society and the fate of a modern doctor. Of course, alienation cannot be combined with many qualities of a musician, and the manifestation of alienation in the personality of a musician could not but negatively affect his professional activity.

The novel's artistic poetics also supports the motif of alienation with symbolic details that acquire a socio-psychological meaning. The novel, in which the turmoil caused by reality and the classical moral position of the artist are reflected in each other, attracts attention with its philosophical depth and gravity. Naturalistic images such as the messy dormitory where Ismayil lives, dirty cases, cockroaches, etc. are not only in terms of creating a picture of poverty, but also metaphorical elements that visualize the isolation of art and the artist, their struggle alone, squeezed out of the environment. The late Azer Abdulla, who wrote his impressions about the novel, emphasizes the juxtaposition of music with emotions, considering it a special ability: "*It is a grave and great crime to accept Ismayili - Safar Alisharli, who called music pain, who said that time is not a sax, but sax is the God of time, and sax is for wounded people (if it does not come from anyone) as an ordinary person! It is one talent to hear music and be able to distinguish its subtle shades, and another talent to draw their artistic image through analogy, metaphor and word combinations!*" (Abdulla, 2020)

In the novel, it is said that the false notes in the hero's language resemble tulle curtains swinging in an open window. Here, the sense of music is presented not as an ordinary hearing ability, but as a spiritual experience connected to the deep layers of life, pain, memory and

emotions. Ismayil's expression "music like a toothache" is presented as an emotion similar to physical pain, in the sense of not hearing the sound with the ear, but feeling it with one's whole being, living it with the soul. By emphasizing the necessity of the orchestra where the solo is not enough, he shows the helplessness of human loneliness in music - one voice is not enough, emotions must be complemented by many voices and instruments. Chopin's explanation of "touching the heart" with weightless fingers shows that music should be played not only with technique, but also with the soul - music here is the performance of emotions and spirituality in poetic language. Also, in these sentences, as on stage, in life, the loneliness of a person is reflected, and when alone, also the spiritual powerlessness.

Discussion

After seventy years of living under the oppression of Soviet ideology, Azerbaijan has entered a completely new - independent era. Innovations, reforms and changes, as in all areas, have manifested themselves in literature. The period of independence saw the beginning of a renewal in the Azerbaijani novel in terms of ideas and content. Our contemporary novel is, on the one hand, a literature created by previous generations, which is reflected from the perspective of the new generation of authors, and on the other hand, a literature created by previous generations trying to keep up with the times.

The period of independence brought with it the advantages of renewal, as well as difficulties and contradictions. The country's nearly thirty years of war, the occupation of our lands, the suffering of nearly a million refugees and displaced persons, and our losses, along with the freedom of thought and speech that we had longed for for seventy years, on the one hand, reflected in novels in the form of light and hope, on the other hand, it was reflected in the confusion and pain of a citizen who could not adapt to a new structure, a life that had almost completely transformed. The struggle that began at the end of the last century massively politicized the citizens of the entire country. People joined the national liberation movement in droves with the fire of freedom they had dreamed of for years, believing that independence would bring the prosperity that communism could not provide. However, the state that gained independence, like a newborn baby, had to start everything from scratch at the same time as it had to fight the enemy. The period as a whole fell into a whirlpool of contradictions where darkness, joy, and tears were mixed together. At such a time, literature, especially novels, reflected the visible and invisible conflicts of the era and man. Safar Alisharli's novel "Maestro" (2004) reflects the events of the transition period, the pain and contradictions of the path to independence. Usually, people wish for a change in structures with the hope that radical changes will occur. They think that in the future everything will be better, jobs will be opened up to professionals, not to flatterers and those who can bribe, and positions will be filled not by those who have a lot of money, but by those who deserve that position with their skills. The contradiction in the novel also arises from the disappointment of hopes that do not come true.

One of the most important contexts for evaluating the novel in question is the work's relationship to reality as a textual sign. All the novel's content uniqueness, layers of artistic functionality, and mechanisms of poetic expression are the most sensitive levels of its relationship to reality. S. Alişarlı created the most remarkable prose sign of the transitional

period in which we live. The novel "Maestro" was able to say the most perfect word about the contemporary national time, in which we are wandering, in whose meanders we cannot understand the tendencies and directions of its progress, and whose arrhythmia we cannot tolerate. The novel reflects reality with its overall theme and content. In terms of the contextual structure of the textual sign, its relationship to reality encompasses three mutually presupposing levels:

1) The context of the novel, which implies the universal level of the reflection of reality

The structure of reality, which has found its reflection in the novel "Maestro", is not limited to Azerbaijan. The system of images in which reality is reflected presents the existence of Azerbaijan in a universal context. The hero of the work (Ismail) and the poetic space in which he exists are at the level of the most complete example of the national example of the universal hero typology in terms of their artistic structure. In other words, the novel is far from being a local-level sign of prose, even in the current conditions when it has not been translated into other languages. The national features of Ismail's typology of images have a mature poetic potential for it to become the subject of the artistic thought of the world reader.

2) The context of the novel, which implies the level of national truths of the reflection of reality

"Maestro" reflects the events that we all experienced at the end of the 20th and the beginning of the 21st centuries. When we say that these events are marked as "national truths", we mean, first of all, the level of nationality of the events, their direct connection with our national destiny, regardless of the extent to which we participate in them physically and morally. The author's attitude to reality is characterized by the absence of individual-psychological ambition, political bias, or its reduction to zero, which is his greatest achievement, deprives criticism of the possibility of a biased approach to it (of course, we are not talking about pseudo-criticism in any way). From this point of view, in the novel "Maestro" there is a clearly visible event of reality, marked with precise graphemes at the schematic level. In this way, he fully respected the rights of virginity and inviolability of national time. However, there is a magnificent artistic level built on top of this entire photographic-mechanical scheme of reality, and it is at this level that S. Alisharli's prose, his entire artistic claim to reality and the possibilities to realize it are realized.

3) The context of the novel's depiction of reality, which implies the level of artistic truths

The evaluation of the context in which this level is realized implies special attention and sensitivity towards it. Because the author, as a creative subject, reveals his artistic potential precisely in this context. S. Alisharli's failure to distort the structure of the universal phenomena of national reality has led him to this level. From here, the phenomenon called artistry begins, and how long the author can keep his reader in this space reveals the level of his ability to be a creator of artistry. Observations show that the entire success of the novel lies precisely in the fulfillment of his claim to artistry.

S. Alisharli was able to symbolize the Azerbaijani reality in a very subtle way in the novel and give it a ritual character. From this point of view, we are faced with the approbation of the universal model of thought, the confrontation of Good and Evil, in the context of national artistic consciousness. The heroes of the novel, with all their individuality coming from reality,

are at the same time simple functionaries of the eternal laws of life. Here, both Good and Evil are in their place, or rather, in their eternal activity. All the events that took place in our national life at the end of the 20th - beginning of the 21st centuries are placed in the context of the universalism of ethnic-human functionality and their dynamics of action are determined. Of course, all this cannot be seen without approaching the text in a structural-semiotic context. Such an approach allows us to bring to the level of analysis the levels of the author's thought construction that are not visible in the initial layer of signs of the text. The semiotic nature of archetypal images, which form the basis of the architectural structure of the text and "feed" the logic of movement of its "visible" images to the reader, can be revealed only after placing them on the level of scientific modeling of sign systems. Approaching from this level, it is also possible to clarify the structural nature of the artistic information that the author of "Maestro" received with inspiration. The author of "Maestro" was able to be rooted in divine-cosmogonic information, and through the alienation of the image, he communicated with the divine potential of ethnic-artistic thought. Therefore, his images simultaneously imply both visible and invisible levels of reality in their poetic structure. S. Alisharli used the possibilities of typification of our national existence to the fullest in the novel. In any case, there is no meaningful element in the environment of Azerbaijan at that time at the end of the second millennium and the beginning of the third millennium that we would not encounter in the novel with its manifestation of typification. The whole point of the matter is that the author's level of novel creation lies in how he is able to create these images and at what level he is able to present them.

Conclusion

In Safar Alisharli's novel "Maestro," the difficulties of the transition to independence in the 1990s, the struggle to build a new society against the backdrop of the collapse of the old socio-political system, and the moral and spiritual transformations of the main character are described. Safar Alisharli's novel "Maestro" is interesting in terms of its artistic depiction and literary solution of the last period of the Soviet era and the path from that period to independence. In our opinion, it is no coincidence that the writer chose the image of the musician, saxophone master Ismail, as the main character of his work. The image of a musician rooted in emotion and soul could better express the boredom, boredom, and misunderstanding of a spiritual person in the world of plans, frames, and slogans. Ismail, who broke away from his own world, separated from classical oriental music and folk music and adopted classical music, is actually searching for himself. However, Ismail is no longer Eastern, nor Western, neither classical nor modern. He is simply an Artist who interprets music as he hears it. His loneliness comes from his uniqueness, and he becomes whole in this loneliness: "He only played his own music, and he had long ceased to care whether anyone would understand that music." Ismail no longer wants to be understood in this world, he is now a resident of another world - the world of art. Ismail, who lives with music at every moment of his life, sees music in the fingers of a worker, and first of all hears the musicality of Nailen's voice. One of the main merits of the work is that the writer is able to make the reader feel the world he has created through language effects. As you read the novel, you seem to fall into a gray world. Ismail's loneliness and uniqueness are felt more against the background of

those who "can live" in this grayness. The image of a lonely artist who is not understood by his environment has always been on the agenda in literature. However, the mastery of the writer who created the hero of "Maestro" is that he was able to deviate from the format that has become a mold in creating this image. In other images of this kind, internal rebellion, the desire for self-affirmation, and sadness arising from not being understood are accompanied by verbal and non-verbal means, and an internal monologue. Ismayil's artistic rebellion is silent, his protest is expressed by his acceptance of this misunderstanding as an inevitable, hopeless concept, his coldness, and his paleness. The simple form of expression of the novel "Maestro" does not harm its poetic capacity.

Safar Alisharli's novel language is able to delicately present the lifestyle of his heroes, the empty clamor caused by spiritual poverty, the inner rebellion and disappointment hidden by external silence, and the silent cry of broken hopes. The text also reflects detailed information about music as it is appropriate, and even if the reader does not hear the music, he feels it. There is hardly any other Azerbaijani novel in which music is so dominant, reaching the subtleties of art.

References

Abdulla, A. (2020). Forgive, Maestro. *Literature Newspaper*, May 16, 4-5.

Alisharlı, S. (2004). *Maestro.* Baku.

Alishanoglu, T. (2025). *Those who drink the air of independence*. Baku, Savad.

Minakov I. (2015). The theme of alienation in Russian literature of the 20th century. *Humanitarian development of a musician in modern society: Proc. report of the VII scientific-practical conf*. Ekaterinburg: UGK, 43–50.

Senekal, Burgert Adriaan. (2008). *Alienation as a Fictional Construct in Four Contemporary British Novels: A Literary Theoretical Study*.

Saha, Dr. Amit Shankar. (2010). *The Spiritual Sense of Alienation in Diasporic Life: Reading Anita Desai, Bharati Mukherjee, Sunetra Gupta and Jhumpa Lahiri*, 1-10.

Swain, S.P. & Das Sarbajit. (2007). The Alienated Self: Searching for Space in Morrison's The Bluest Eye and Sula In Rajeshwar Mittapalli and Claudio Gorlier, (Eds). *Modern American Literature*, 89-97.

Yudich E.A. (2011). The Problem of Loneliness in the Context of Philosophy. *Bulletin of Tomsk Polytechnic University*, Vol. 318, 97-102.

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde farklı anlamları ile görülen "yoksa" sözü

Fikriye Gündüz[*]

Giriş

Yabancı dil olarak Türkçe öğretenler, öğrenicilerin zaman zaman bazı sözcükleri sıklıkla sorduğunu, bazı sözcükleri tümce içerisinde yanlış anlamda kullandığını, bu anlamda bahse konu sözcüklerin farklı anlamları olduğunu gözlemleyebilmektedir. Yoksa sözü de bu kapsamda değerlendirilebilecek bir sözdür. Alan yazınında bağlaç (Korkmaz, 2009: 1102 ve Banguoğlu, 2004: 393) ve edat (Ediskun, 2010: 300 ve Karaağaç, 2012: 437) olarak çeşitli işlevleri ile incelenen yoksa, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde dil bilgisel bir kategori olarak nasıl değerlendirileceğinden ziyade yabancı öğreniciler tarafından iletişim ortamında nasıl kullanılabileceği bağlamında ele alınır. Çünkü yabancı öğreniciler için sözcüğün kategorisinden ziyade kullanımı önemlidir. Yoksa farklı anlamları olan bir söz olduğu için bağlam içerisinde farklı şekillerde görülebilir, bu durum da sözün başka bir dile örneğin İngilizceye çevrildiğinde farklı görünümlerin oluşmasına sebep olabilir. Tablo 1 bu bağlamda incelenebilir:

Tablo 1 Yoksa sözünün farklı anlamlarının çevirileri

Türkçe	**İngilizce**
Terli terli su içme yoksa hasta olursun.	Don't drink water when you're sweaty, or you'll get sick.
Sinemaya mı yoksa tiyatroya mı gitsek?	Should we go to the cinema or the theater?
Sınav 5 dakika sonra başlayacak. Emre sınıfta değil. Yoksa sınava yetişemeyecek mi?	The exam starts in 5 minutes. Emre isn't in class. Will he miss the exam?
İşin yoksa bu akşam buluşabiliriz.	If you're free, we can meet this evening.

Tablo 1'den hareketle yabancı dil olarak Türkçe öğrenenler için "yoksa" farklı anlamlarıyla bilinmesi ve bağlam içerisinde doğru kullanılması gereken bir söz olarak değerlendirilebilir. Çalışma bu amaçla ele alınmış olup çalışmada şu sorulara cevap aranmıştır:

1. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan ders kitaplarında yoksa sözü hangi seviyelerde ele alınmaktadır?
2. Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan ders kitaplarında yoksa sözü hangi anlamları ile örneklendirilmektedir?

[*] Öğr. Gör. Dr., Jandarma ve Sahil Güvenlik Akademisi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Türkçe Bölümü, fikriye_1988@hotmail.com, ORCİD: https://orcid.org/0000-0002-4530-0600,

Kuramsal Çerçeve

Yabancı dil öğretiminde çok anlamlı sözcükler

Yabancı dil öğreniminde sözcük öğrenimi önemli olup hedef dilde öğrenicinin kendini kolayca ifade etmesine ve iletişim ortamında duygu ve düşüncelerini rahatça ifade etmesine yardımcı olur. Nitekim Wilkins'in (1972: 111-112) de belirttiği gibi dil bilgisi olmadan çok az şey aktarılabilir ancak sözcük bilgisi olmadan hiçbir şey aktarılamaz. Bu amaçla öğrenicilere sınıf içerisinde öğreticiler tarafından ve derslerde kullanılan kitaplarla öğrenicilerin seviyesine uygun olarak sözcük öğretimi okuma, dinleme, yazma, konuşma olmak üzere dört temel beceri dikkate alınarak verilmeye çalışılır. Öğreniciler bu sözcükleri bağlam içerisinde kullanarak pekiştirir. Bu nedenle Wardana (2023), sözcük seçimi becerisinin önemini vurgulayarak öğrencilerin uygun sözcükleri seçme becerisi ile iletişimdeki akıcılıkları arasında güçlü bir ilişki olduğunu belirtmektedir.

Sözcük dağarcığı gelişiminin ikinci dil gelişiminin merkezinde yer aldığı söylenebilir (David vd. 2009). Çünkü sözcükleri doğru bağlamda kullanma yabancı dil öğrenenlerin dili öğrenme ve ustalaşma sürecini göstermektedir. Bu süreç sadece dil kurallarının öğrenilmesini değil aynı zamanda dil kullanımının sosyokültürel faktörlerini de içerir (Zhuo, 2025). Dolayısıyla sözcüklerin öğrenilmesi doğru bağlam ve üslup ile doğru bir şekilde kullanımı da gerektirir.

Her dilde olduğu gibi Türkçede de çok anlamlı sözcükler bulunmaktadır. Vardar (2002) çok anlamlılığı *bir gösterenin birçok gösterilen belirtme özelliği; bir birimin birçok anlam içerme durumu* olarak açıklamaktadır. Korkmaz (2010: 61) ise çok anlamlılıkta sözcüğün asıl anlam ile ilişkisini kaybetmeden yeni anlam kazanması noktasının önemli olduğuna değinir.

Ana dili konuşucuları için bahse konu çeşitteki sözcüklerin anlamlandırılması bir sorun oluşturmaz. Fakat yabancı öğreniciler için hedef dildeki bu sözcükleri anlamlandırmak iletişim ortamında önemlidir. Birden fazla anlamı olan sözcükler ise öğreniciler tarafından öğrenme sürecinde öğrenicilerin dikkatlerini çeker, bu anlamlar öğrenicileri kimi zaman zorlar. Aslında çok anlamlı sözcükler sadece öğrenicileri değil öğreticileri de zorlayabilir. Nitekim Jashari (2026) öğreticilerin iki özdeş sözcük biçiminin neden ilgisiz anlamlara sahip olabileceğini veya bazı durumlarda tek bir biçimin neden birden fazla ancak anlamsal olarak bağlantılı anlama sahip olabileceğini açıklamakta sıklıkla zorlandıklarını aktarmaktadır.

Öğreniciler çok anlamlı sözcükleri anlamlandırmada çeşitli yollar kullanabilir. Bu yollardan biri de çevirilerdir. Nitekim Stern (1992), çevirinin bir şekilde yabancı dil öğretimi ve öğrenimi süreçlerinde merkezî bir rol oynayabileceğini savunmaktadır.

Çeviri konusuna çok anlamlılık bağlamında bakıldığında Richards ve Rodgers'ın (2001) da belirttiği gibi bir sözcük biçiminin birden fazla anlamına atıfta bulunmak için kullanılması ve bunların ele alınması sözlükbilim ve çeviri çalışmaları gibi alanlar için büyük bir zorluk teşkil eder. Çünkü birden fazla anlamı olan bu tür sözcükler, her zaman yanlış yorumlanma riskini taşır, bu durum belirsizliğe yol açabilir. Richards ve Rodgers'ın (2001) belirttiği belirsizlik durumu; sözcük bağlam içerisinde kullanıldığında ortadan kalkabilir bu nedenle yabancı öğreniciler için sözcüğün farklı anlamlarını ezberlemekten ziyade bağlam içerisinde kullanımını görmesi gerekir. Nitekim Malangwa (2018: 28) da çalışmasında çok anlamlı sözcüklerin bağlam içerisinde kullanılması gerektiğini, çevirinin kullanılmasını böylece çok

anlamlılıkların anlamsal ilişkilerinin görülebileceğini belirterek çok anlamlılık konusunun öğrenicilerin her dilde olduğunu bilmesi gerektiğini aktarmaktadır. Dolayısıyla çok anlamlılık konusuna yabancı dil öğretiminde yer verilmesi gerektiği anlaşılmaktadır. Derslerde çok anlamlı sözcüklerin gösterilmesi tek başına da yeterli olmayacaktır. Alan yazınında bu duruma değinen Morimoto ve Lowen (2007: 362) çalışmalarında çok anlamlı sözcüklerin gerçek ve mecazi anlamlarına ilişkin bilgilerinin tam olarak içselleştirilmesi ve yeniden yapılandırılmasını sağlamak için tek seferlik derslerin yeterli olmayabileceğini aktarmaktadır.

Yabancı dil öğretiminde çok anlamlı sözcüklerin öğretiminin gerekli olduğu düşünülse de Thornbury'nin (2002: 53) de belirttiği gibi genellikle ihmal edilen bir alan olarak görülebilir.

Yoksa

Güncel Türkçe Sözlük'te (2026) "yoksa" sözü bağlaç olarak değerlendirilmiş anlamsal ilişkileri *aksi takdirde, sayılan ihtimallerin dışında ihtimal, endişe, merak, umut gibi güçlü duyguları anlatmak* amacıyla kullanıldığı ifade edilmiştir. Tanımdan da görülebileceği gibi sözün farklı anlamlarının olduğu anlaşılmaktadır.

Alan yazını incelendiğinde araştırmacıların yoksa sözüne çeşitli şekillerde yer verdikleri anlaşılmaktadır. Örneğin Banguoğlu'nun (2004: 393) "yoksa" sözünü şart bağlamları olarak incelediği görülmektedir. Çalışmada şart bağlamlarının iki unsurdan birinin öbürü için varlık şartı olduğunu göstermek amacıyla kullanıldığı belirtilmektedir. Ayrıca Banguoğlu (2004: 478) şart kipinin birkaç donmuş ad, zarf ve bağlam bıraktığını belirterek yoksa sözünü de örnek olarak vermektedir.

Korkmaz (2009: 1102) *değilse, meğerse, nasılsa, nedense, neyse, oysa, öyleyse, şimdiyse, varsa, yoksa* gibi türlerin şart ekiyle kurulmuş gibi görünse de aslında birleşik sözcük durumunda olduğunu ifade etmektedir. Dolayısıyla Banguoğlu'nun (2004) ve Korkmaz'ın (2009) yoksa sözünü şart anlamı ile incelediği görülmektedir.

Gencan (2001: 508) yoksa sözünü kendinden sonra gelen bağımsız önermelere dikkat çeken ve onları berkitip öncüllere bağlamaya yarayan bir söz olarak ele alır ve söz tümceden çıkarıldığında tümcede önemli bir eksiklik olmadığını belirtmektedir. Bu bilgiden hareketle Gencan'ın (2001) yoksa sözünün tümce içerisindeki konumu ve görevi bağlamında ele aldığı görülmektedir.

Bozkurt (2017: 77) ise ek eylemin -sa/se ekiyle şart bildirdiğini aktarır ancak örnek olarak yoksa sözüne yer verilmez.

Kornflit (1997: 125) yoksa için özel bir açıklama yapmazken şu örnek ile anlamı sezdirir:

1. *(ben) ev -de yok -sa -m*

   I home -Loc. Neg.Exist. -Cond -l.sg.

   "*If I am not at home*" ("*If I don't exist at home*")

Bozkurt (2017) ve Kornflit'in (1997) açıklamaları incelendiğinde sözün ek eylem olarak kullanılma durumunun örneklendirildiği anlaşılmaktadır.

Yabancı dil olarak Türkçe öğretimi üzerine hazırlanan kitaplarda yoksa sözüne dair yapılan açıklamalar ve kullanımlar incelendiğinde yabancı öğrenicilere ana dili öğretiminden farklı yönlere değinildiği görülmektedir. Örneğin Ersen-Rasch ve Onası (2015: 140) çalışmasında "hiç yoksa" yapısını ele alarak bu yapının "en azından" anlamına geldiğini belirterek şu cümleyi örnek olarak verir:

2. *Arkadaşlarınla iletişim kurmak için hiç yoksa Facebook'a katıl. (Hiçbir şey yapamıyorsan bari Facebook'a katıl).*

Yine aynı çalışmada Ersen-Rasch ve Onası (2015: 132) "biri olmazsa öbürü olur" anlamında yoksa sözünün kullanılabileceğini aktararak "Bugün yoksa yarın gelirim." cümlesiyle bu anlamı gösterir. Ersen-Rasch ve Onası'nın (2015) açıklamalarından tercih anlamına dikkat çekildiği ve hiç yoksa kalıbı ile en azından anlamının verildiği görülmektedir.

Aydemir (2016: 224) A1-A2-B1 Dil Bilgisi kitabında yoksa sözcüğünün yokluk+şart anlamına geldiğini "Kurşun kalemin yoksa bende var, hemen vereyim." tümcesiyle; acaba, şüphe anlamının "Yoksa konsere kimse gitmedi mi!" tümcesiyle; aksi takdirde, aksi hâlde, tehdit anlamını ise "Tedavini boş verme yoksa hiç iyi şeyler olmaz." tümcesiyle örneklendirerek yoksa sözünün üç anlamsal ilişki kurduğunu aktarır.

Hengirmen (2015: 183) yoksa sözünün karşıtlık anlamı verdiğini belirtir ve şu örneği verir: "İnsan sağlığına dikkat etmeli yoksa sonunda çok pişman olur." Hengirmen çalışmasında sözcüğün "aksi hâlde" anlamına geldiğini de aktarır. Aynı çalışmada Hengirmen (2015: 244) dilek koşul başlığı altında *yoksam, yoksan* gibi kişilere göre sözü çekimler. Örnek olarak "Yarın evde yoksanız biz size sonra geliriz" tümcesiyle bu anlamın verildiğini gösterir.

Benhür (2012: 358) yoksa sözünün merakla birlikte kaygı anlatan cümlelerin başında kullanıldığını aktararak örnek olarak "Saat kaç oldu hâla gelmedi. Yoksa başına bir şey mi geldi?" tümcesini verir. Aynı çalışmada yoksa sözünün bir istek ya da gereklilik anlatan cümlelerden sonra istek ya da gerekliliğin yapılmaması durumu ile ilgili tehdit ya da olası tehlikeyi anlatmak için kullanıldığını da belirtilerek bu anlam için cümlenin başında kullanıldığı örneklendirilir: "Paranı dikkatli kullan. Yoksa benden beş kuruş alamazsın."

Göksel ve Kerslake (2005: 269) yoksa sözünün çıkarımsal bir bağlaç olduğunu evet/hayır ile cevap verilebilecek sorularda kullanıldığını, konuşmacının durumun beklediğinden farklı olabileceğini aniden fark ettiği durumlarda kullanıldığını aktarır:

3. *Yoksa çocuklara daha yemek vermedin mi?*

Aynı çalışmada Göksel ve Kerslake (2005: 440) *yoksa, aksi takdirde* gibi sözlerin hem bağlaç hem de söylem bağlayıcı olarak işlev görebildiğini ve söylem bağlayıcı olarak bile birden fazla rol üstlenebileceğini belirtir: "Herhalde evde oturmaktan çok sıkıldı. **Yoksa** bu soğukta sokağa çıkmazdı."

Ayrıca "yoksa"nın alternatif sorularda kullanılabileceğini de belirtir: *Cemal okula **git-ti mi**, (yoksa) **git-me-di mi**?* (Göksel ve Kerslake, 2005: 254). Ki'den bahsederken yokluk anlamı ile yoksa sözünü kullandığı da görülebilir: "Parası yoksa, [**ki öyle** olduğunu tahmin ediyorum,] şirketi kurtaramaz." tümcesinde bu durum görülmektedir.

Ketrez (2012: 72) "var" ve "yok" adlarının zaman ve görünüş eki alabildiğini belirterek şu örneği verir:

4. *Zamanınız yoksa daha sonra konuşalım.*

Ketrez (2012: 240) aynı çalışmada yoksa sözünün sorularda kullanılabilecek bir zarf olduğunu aktararak genellikle ani bir farkındalık ve sürpriz karşısında verilen bir tepkiyi ifade eden evet-hayır sorularında kullanıldığını belirtir:

5. ***Yoksa** İstanbul'dan taşınıyor musunuz?*

6. ***Yoksa** sana yalan mı söylüyormuş?*

Aynı çalışmada "Çeşitli Bağlaçlar" başlığı altında söze yer vererek "aksi takdirde" anlamında da kullanıldığını belirten Ketrez (2012: 253) şu örnekleri gösterir:

7. *Niçin öyle bakıyorsun? Yoksa bana inanmıyor musun?*

8. *Saat birde evden çıkmamız lazım. Yoksa geç kalırız.*

9. *Bir an önce Türkçe öğrenin. Yoksa Türkiye'de iş bulamazsınız.*

Mardin (1976) sözün anlamını sözlük kısmında "or else", "if not" olarak verir, okuma metinlerinde yer yer sözün kullanımına rastlanılır: "Yalnız gidiş mi, yoksa gidiş-dönüş mü?"

Bu bilgiler ışığında yabancı öğrenicilere yönelik hazırlanan kitaplarda sözün hangi anlamsal ilişkiler bağlamında ele alındığı, nasıl kullanılabileceğinin örneklendirildiği, çoğunlukla çevirilerle anlamın sezdirilmeye çalışıldığı saptanmaktadır.

Yoksa sözüyle ilgili alan yazınındaki bütün bu bilgilerden hareketle sözün çeşitli anlam ilişkileri kurduğu ancak kurduğu anlamsal ilişkilerin ele alınıp bütüncül bir bakış açısıyla sözün incelendiği çalışmaların sınırlı olduğu anlaşılmaktadır.

Yöntem

Çalışma nitel olarak desenlenmiş olup yoksa sözü içerik analiziyle incelenmiş, sözün anlamsal ilişkileri tespit edilmiştir. İçerik analizi, benzer ögelerin belirli tema ve kavramlar altında toplanarak ögelerin okuyucunun anlayabileceği bir şekilde düzenlenmesiyle yapılmaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2011).

Çalışmanın inceleme nesnesi Yeni Hitit, Yedi İklim ve Yeni İstanbul öğretim setlerinin A1, A2, B1, B2 ve C1 seviyelerindeki ders kitaplarıdır.

Tek yazarlı çalışmalarda güvenirliği sağlamanın yollarından biri ilk kodlamanın üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra ikinci kodlamanın yapılmasıdır. Böylece araştırmacı, ilk kodlamayı unutarak çalışmaya yabancılaşır ve ikinci kodlamayı ilk kez yapıyormuş gibi tekrar yaparak kodlama hatalarının önüne geçilir (Creswell, 2013; Silverman 2005). Çalışmada güvenirliği sağlamak adına araştırmacı 1 ay sonra topladığı verileri tekrar incelemiş, ilk ve ikinci kodlamalar karşılaştırılmış ve farklılık gösteren üç anlamsal ilişki kodu kontrol edilerek düzeltilmiştir.

İnceleme

Çalışmada Yeni Hitit Yabancılar için Türkçe, Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler için Türkçe ve Yedi İklim Türkçe ders kitapları A1, A2, B1, B2, C1 seviyelerinde okuma, dinleme, yazma, konuşma, dil bilgisi etkinlikleri bağlamında incelenmiştir. İncelenen ders kitaplarında yoksa sözü taranarak Tablo 2 elde edilmiştir. Kitaplarda sözün geçtiği tümceler değiştirilmeden alınmıştır:

Tablo 2. *Yoksa Sözünün Ders Kitaplarındaki Durumu*

Seviye	**Yeni Hitit**	**Yeni İstanbul**	**Yedi İklim**
A1	-	Sizin ülkenizde büyük aile mi yoksa küçük aile mi daha yaygın? Sizin ülkenizde genellikle bir ailenin kaç çocuğu var? (Bölükbaş & Yılmaz, 2020a: 84)	-
A2	Sağlığınıza dikkat edin yoksa hasta olacaksınız. (Uzun & Dağ Tarcan, 2019: 95) Yemeklerimden yemiyor musun? Yoksa güzel yapmamış mıyım? (Uzun & Dağ Tarcan, 2019: 97) Sizce güzel kız kiminle evlendi? Zengin biriyle mi yoksa fakir bir adamla mı? (Uzun & Dağ Tarcan, 2019: 98) Beş yıldızlı bir otelde lüks bir tatil mi yoksa küçük şirin bir pansiyonda sakin bir tatil mi bilmiyorum. (Uzun & Dağ Tarcan, 2019: 130)	Ahmet Bey ile görüşmek istiyorum. Kendisi ofisten ayrıldı mı yoksa hâlâ çalışmakta mı? (Bölükbaş & Yılmaz, 2020b: 86) Peki, neden buradasınız? Sadece kilo vermek mi istiyorsunuz yoksa sağlıklı beslenmek mi istiyorsunuz? (Bölükbaş & Yılmaz, 2020b: 116) Can hadi artık kalkıyorsun. Derse geç kalacaksın yoksa. (Bölükbaş & Yılmaz, 2020b: 118) Vallahi Alice hiçbir şey kolay değil. Sadece çok çalışacaksın. Yoksa etkili bir şekilde dil öğrenemezsin. (Bölükbaş & Yılmaz, 2020b: 119)	Muratcığım, biz burada daha fazla kalmayalım yoksa elimiz kolumuz tatlıyla dolacak Ateş, vd. 2021: 83) Bilmez olur muyum? Unuttun mu yoksa ilkokul önlüğümü annen dikti. (Ateş vd. 2021: 106) Kediler mi, yoksa atlar mı daha hızlı koşar baba? (Ateş vd., 2021: 129)
B1	Bu raporu yarına kadar bitirmeli miyim? Yoksa daha fazla vaktim var mı? (Uzun, 2017: 8) Çalışırken düzenli ve disiplinli olmalıyız yoksa başarısız oluruz. (Uzun, 2017: 8) İyi ki kendi şehrimde bir üniversite kazandım. Yoksa ailemden ayrılmam lazımdı. (Uzun, 2017: 11)	Sence ısınmak için merkezî sistem mi yoksa kombi mi tercih etmeliyim? (Bölükbaş Kaya & Yılmaz, 2020: 8) Gamze Hanım yalnız mı yoksa ailenizle ya da bir arkadaşınızla mı yaşayacaksınız? (Bölükbaş Kaya & Yılmaz, 2020: 9) Bu işi başkasının yapmasına izin veremem. Yoksa işimi kaybederim. (Bölükbaş Kaya & Yılmaz, 2020: 29)	Eğer paran yoksa ……. (Barın vd, 2017: 59) Ortopedik engelliler özelikle merdivenlerde, kaldırımlarda rampa yoksa sorun yaşarlar. (Barın vd, 2017: 104) Kulin, neden yanıma gelmiyorsun? Bunu

Seviye	Yeni Hitit	Yeni İstanbul	Yedi İklim
	Sessiz olun yoksa sizi dışarı çıkarmak zorunda kalacağım. (Uzun, 2017: 15) Onunla konuşurken çok dikkat etmelisin. Yoksa yanlış bir şey söyleyip onu kızdırabilirsin. (Uzun, 2017: 38) Paran yoksa borç vereyim. (Uzun, 2017: 59) Yüzün bembeyaz yoksa hasta mısın? (Uzun, 2017: 63) Bu sanat şehre karşı vahşi bir saldırı mı yoksa şehri güzelleştiriyor mu? tartışmaları hala sürüp gidiyor. (Uzun, 2017: 72) **Dinleme:** Siz ilgilenir misiniz yoksa onlara ben mi haber vereyim? (Dilçin, tb: 7) Bu arada sohbetlerinizin bir yerinde sevdiğiniz pastayı belirtin yoksa kötü bir sürprizle karşılaşabilirsiniz. (Dilçin, tb: 28) Çevremdekilerden de çekinirim açıkçası… Yoksa benimle deli diye dalga geçerler. (Dilçin, tb: 30)	Bakıcımız istifa etti çünkü o da şu anda hamile. Acaba biz şimdi ne yapsak? Annemi çağırsak mı? Ya da yeni bir bakıcı bulsak mı? Yoksa kızımızı kreşe mi göndersek? İşten bir süre izin alıp kızımızla kendim mi ilgilensek? (Bölükbaş Kaya & Yılmaz, 2020: 93) Bu söylediklerimi not alsanız iyi olur. Yoksa unutabilirsiniz. (Bölükbaş Kaya & Yılmaz, 2020: 126) Dışarıda durma, hemen içeri gir. Yoksa yağmurda ıslanacaksınız. (Bölükbaş Kaya & Yılmaz, 2020: 126) Acele etsen iyi olur. Yoksa otobüsü kaçıracaksın. (Bölükbaş Kaya & Yılmaz, 2020: 126) Korku filmlerini sevmiyorum yoksa seninle izlerdim. (Bölükbaş Kaya & Yılmaz, 2020: 127)	sen yazmadın mı yoksa? (Barın vd, 2017: 161) **Dinleme:** Bilim kurgu filmi mi yoksa? Bak hoşlanmıyorum öyle bilim kurgu filmlerinden, gerçeküstü olaylardan filan? (Barın vd, 2018a: 14) Acaba reis onu neden çağırıyordu? Diri diri yakmayı mı yoksa ona "Hoş geldin yabancı" mı demeyi düşünüyordu? (Barın vd, 2018a: 15)
B2	Balık aşkı yaşayanlar gerçekten karşılarındaki kişiye mi aşık yoksa kendi beklentilerine mi aşık? (Uzun, 2018: 23) Saçları sonradan mı dökülmüştür yoksa kalıtsal mıdır bilinmez ama dolar milyarderlerinin çoğu keldir. (Uzun, 2018: 60) Tavuk mu yumurtadan çıkar yoksa yumurta mı tavuktan? (Uzun, 2018: 62)	Örneğin kaç kere akşam yemeğine çıkacaksınız? Arkadaşlarınızla mı buluşacaksınız yoksa iş görüşmeleri mi yapacaksınız? (Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020a: 12) Otelde kalmak mı daha hesaplı yoksa ev mi kiralamalıyım? (Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020a: 17) Umarım takımdaki oyuncular bu maçta çok iyi oynarlar. Yoksa kupayı kazanamazlar.	Ne oldu, hasta mısın yoksa? (Barın vd, 2018c: 14) Her sabah spor yap….. yoksa kendine gelemezmiş. (Barın vd, 2018c: 51) Sana böyle bir beden gücünün mü yoksa Pisagor'daki zekâ gücünün mü verilmesini istersin? (Barın vd, 2018c: 74)

Seviye	Yeni Hitit	Yeni İstanbul	Yedi İklim
	Gülmeyi unutacak kadar mı meşgulüz yoksa hayatı fazla mı ciddiye alıyoruz? (Uzun, 2018: 80) Peki, insanlar sıkıntı ve yalnızlıktan mı TV'ye yöneliyor yoksa TV seyretmek mi insanları sıkıntı ve yalnızlığa itiyor. (Uzun, 2018: 116) Sorunuz yoksa haftaya aynı saatte buluşmak üzere toplantıyı bitirebiliriz. (Uzun, 2018: 127) Sizin arkamdan geldiğinizi görmedim yoksa kapıyı suratınıza kapatır mıydım? (Uzun, 2018: 135) Sizce evrende yaşanabilir bir başka gezegen var mı? Yoksa sonsuz boşlukta Dünya canlılarının yaşayabileceği tek gezegen mi? (Uzun, 2018: 141) Uzay diye tanımlanan evrenin başka gezegenlerinde yaşayan canlılar var mıdır? Yoksa bunlar sadece insanlarının hayal ürünü müdür? (Uzun, 2018: 141) Bilmeden konuşmamak gerek diye düşünüyorum. Bir konuda bilginiz yoksa susmak en doğrusudur. (Uzun, 2018: 149) **Dinleme** Nobel'in yarattığı yankı ve edebiyat dünyasındaki etkisi çok büyük. Parasal yanımı yoksa saygınlığı mı bu durumu sağlıyor? (Uzun, 2018: 9) Akşamın bir saatinde yorgun gövdemizi yaslayıp mırıl mırıl	(Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020a: 21)	**Dinleme:** Gençlerin ilk önce girişimci olarak mı yoksa profesyonel olarak mı çalışacaklarına karar vermeleri lazımdır. (Barın vd., 2018b: 5)

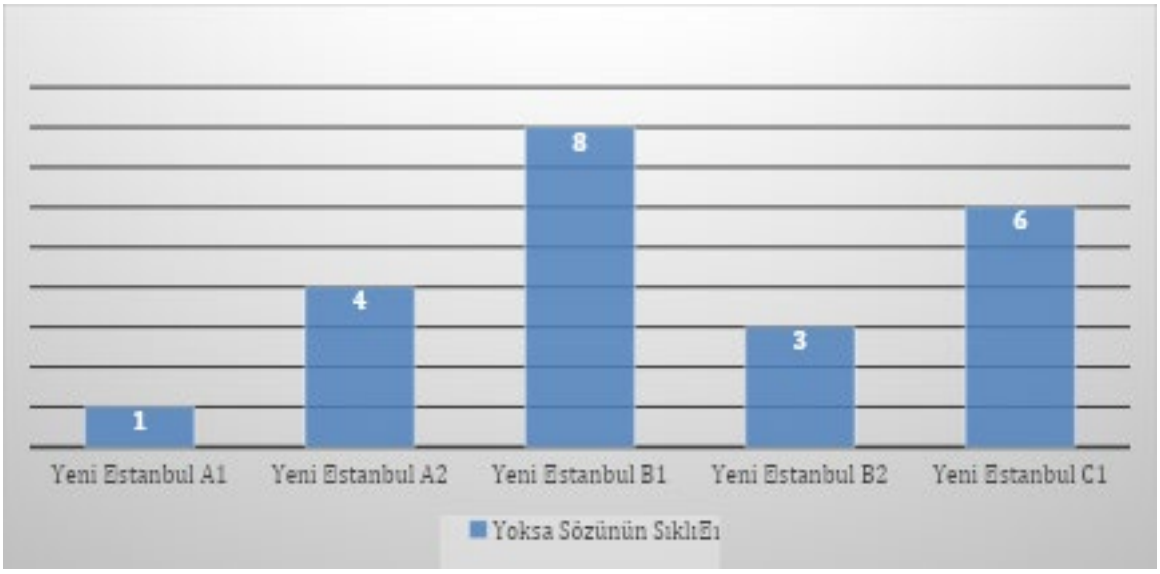
Seviye	Yeni Hitit	Yeni İstanbul	Yedi İklim
	konuşabileceğimiz, omzumuza dolanan bir kolun, başımızı yaslayabileceğimiz bir omzun, belimizi kavrayan bir elin uzun yollara dayanıklı aşkların sahibi karşımıza çıktığında tanıyabiliyor muyuz onu? Değerini biliyor, biricikliğini, benzersizliğini anlayabiliyor muyuz? Yoksa hayatı sonsuz, fırsatları sayısız sanıp kendimize hep ileride bir gün karşılaşacağımızı sandığımız bir başkasına, bir yenisine ertelerken hayat yanımızdan geçip gidiyor mu? (Uzun, 2018: 23) Benim de söyleyeceklerim var veya sana inanmıyorum. Kişiler kendilerini güvende hissetmek için genelde masa, kürsü gibi bir yerin arkasında olmak istiyor. Eğer bu yoksa savunma güdülerini bacak bacak üzerine atarak ya da kolları kavuşturarak gösteriyor. (Uzun, 2018: 70)		
C1	Oysa paranız yoksa işinizi kaybetmek, hasta olduğunuzda istediğiniz yerde, istediğiniz gibi tedavi olamamak, dostlarınızla yalnızca yoksulluğu paylaştığınız için dostluklarınızı sürdürememek en büyük mutsuzluklarınız olacaktır. (Uzun, 2018: 159) Eğer şarkı sözleri varsa hemen parçaları	Niye uyanmıştım, bu sayıklama neden saatin bire beş kalayı gösterdiğini rüyamda mı görmüştüm? Yoksa uyku ile uyanıklık arasında mı içime doğdu? (Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020b: 8) Yoksa raporu zamanında bitiremeyecek miyim? Müdür çok kızacak. (Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020b: 38) Benimle konuşmaktan sıkılıyor musunuz yoksa? (Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020b: 41)	Spor müsabakalarında kazanmak mı önemlidir yoksa müsabakaya katılmak mı? (Barın vd., 2018d: 19) Umarım bu son motor da arızalanmaz. Yoksa sonsuza kadar burada kalacağız. (Barın vd., 2018d: 138)

Seviye	Yeni Hitit	Yeni İstanbul	Yedi İklim
	ezberlemeye çalışır, yoksa sık sık stop play düğmelerine basarak sözleri yazmaya çalışırdık. (Uzun, 2018: 93) Senin bildiğin dizilerin hiçbiriyle ilgili de fazla bilgim yok. Sen ne seyrediyorsun ki televizyonda? Film seyretmeyi çok severim mesela ama işim yoksa ve kafam rahatsa. Hele evde kimse yoksa, değmeyin keyfime. (Uzun, 2018: 121) Birisiyle bir el Go oynamak, onunla bir yıl yaşamaya eşdeğerdir der Koreliler. Karşınızdakinin karakterinin saldırgan mı, ihtiyatlı mı yoksa umursamaz mı olduğunu onunla Go oynayarak kolaylıkla anlayabilirsiniz. (Uzun, 2018: 133) Bilim alanları oluşturmak, yeni teoriler ortaya atmaktır. Tıp alanında yaşanan gelişmelerdir. Yoksa maddeyi kımıldatmak gibi şeyler söz konusu değil. Peki Geller etkisi ne diyeceksiniz? Seyircilerin gözü önünde yapılan gösterilerde onlarca kişi kaşığını nasıl büküldüğüne tanık olmuştur. Geller etkisi adını zaten bu alanda şovlar yapan kişiden almıştır. (Uzun, 2018: 136) Sayın Göktan size konuşma hakkı vereceğiz ama şimdi reklamları geçmemiz gerekiyor.	İstediğin kadar yemek yemeyeceğini söyle. Yemek zorundasın. Yoksa hasta olursun. (Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020b: 61) Fakat başka bir geliriniz yoksa zamanla sabit gideriniz artacaktır ve paraya dokunmadan on sene beklemeniz mümkün olacaktır. (Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020b: 82) Çok para harcar mısınız? Yoksa eliniz sıkı mıdır? (Bölükbaş, Yılmaz & Keskin, 2020b: 92)	**Dinleme:** Ya şu itmeyi kullanıyor tabii yoksa iki metre adam, öyle atar mı kendini! (Barın, 2022d: 6) Çok sevindim Fatih. Seninle karşılaşmam çok iyi oldu. Yoksa bu sempozyumdan haberim olmayacaktı (Barın vd., 2022d: 25).

Seviye	Yeni Hitit	Yeni İstanbul	Yedi İklim
	Sayın seyirciler, telekinezinin illüzyon mu yoksa beyin gücü mü olduğunu tartışmaya belgeler ve görüntüler eşliğinde devam edeceğiz. (Uzun, 2018: 136)		

Elde edilen verilere bakıldığında yoksa sözünün öğretim setlerindeki sıklığının değiştiği ve farklı seviyelerde ele alındığı görülmektedir.

Şekil 1'de Yeni İstanbul ders kitaplarında yoksa sözünün kullanım sıklığı yer almaktadır:



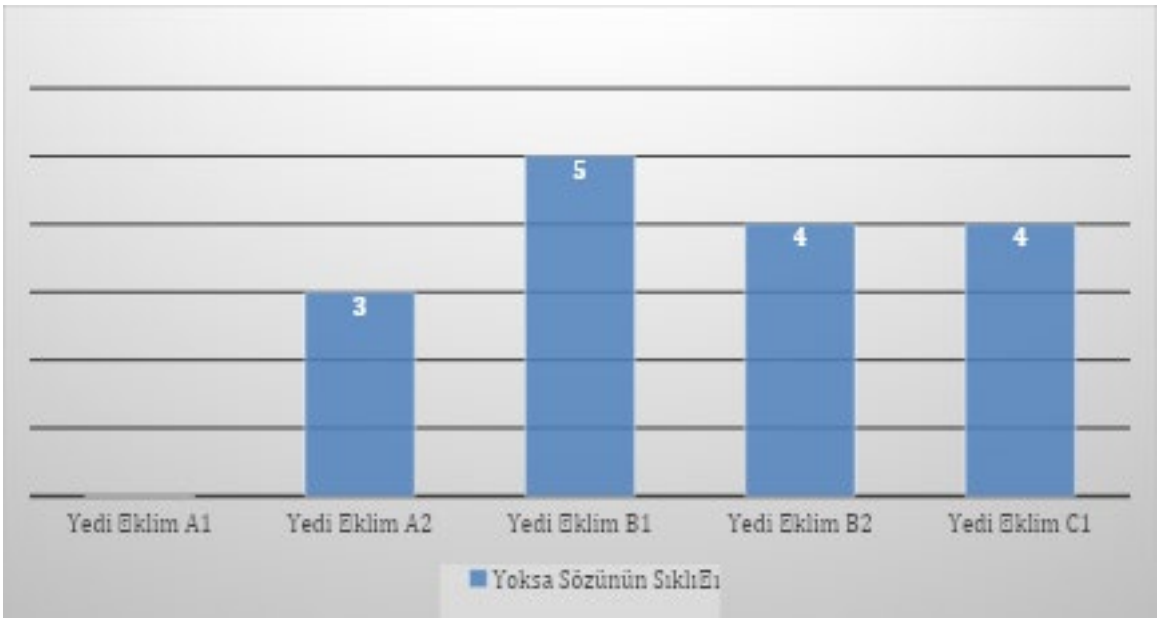
Şekil 1 Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler için Türkçe

Şekil 1 incelendiğinde yoksa sözüne en az A1, en çok B1 seviyesinde rastlanıldığı anlaşılmaktadır. Yeni Hitit öğretim setindeki durum ise Şekil 2 ile verilmiştir:

Şekil 2. Yeni Hitit Yabancılar için Türkçe

Yeni Hitit Türkçe öğretim setinde A1 ve A2 seviyesi ile B2 ve C1 seviyeleri aynı kitapta yer almaktadır. Kitaplarda yoksa sözünün durumu incelendiğinde en az A1-A2 kitabında en çok ise B2-C1 kitabında söze rastlanıldığı görülmektedir.

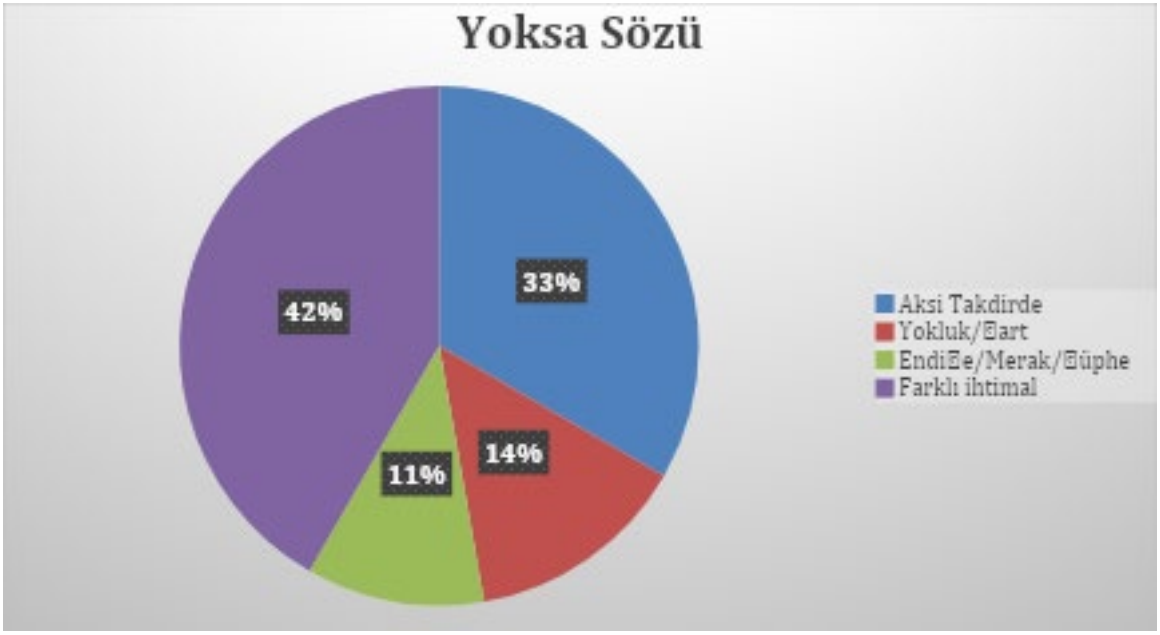
Çalışmada incelenen son materyal olan Yedi İklim Türkçe öğretim setinde yoksa sözünün sıklığı Şekil 3 ile aşağıda yer almaktadır:



Şekil 3. Yedi İklim Türkçe

Yedi İklim Türkçe ders kitaplarına bakıldığında A1 seviyesinde söze rastlanılmadığı görülmektedir. En çok kullanımın ise B1 seviyesinde olduğu anlaşılmaktadır.

Ders kitaplarında yoksa sözünün bağlam içerisinde kurduğu anlamsal ilişkilerin de farklı sıklıklarda olduğu tespit edilmiştir. Bu nedenle incelemede sözün anlamsal ilişkileri de incelenmiştir. Bu bağlamda Şekil 4 elde edilmiştir:



Şekil 4. Yoksa Sözünün Anlamsal İlişkileri

Şekil 4'e göre yoksa sözü en çok farklı ihtimal anlamında kullanılmış olup bu anlamını aksi takdirde anlamı takip etmiştir. Sözün en az kullanıldığı anlamı ise endişe, merak ve şüphe olarak saptanmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Çok anlamlı sözcükler yabancı dil öğrenenleri zorlayan konulardan biri olarak değerlendirilebilir. Sözcüğün ilk anlamını öğrenen öğreniciler sözcüğün bu anlamını tüm bağlamlarda anlamlandırmaya çalışabilir bu durum da iletişim ortamına yansıyabilir.

Yoksa sözü de çok anlamlı bir söz olarak değerlendirilebilir. Çünkü incelemede de görüldüğü gibi sözün bağlam içerisinde farklı anlamlara gelebildiği anlaşılmaktadır. Araştırma bu amaçla yapılmış olup araştırma sorularından ilki olan "Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan ders kitaplarında yoksa sözü hangi seviyede ele alınmaktadır?" incelendiğinde öğretim setlerinde yoksa sözünün durumu şu şekilde tespit edilmiştir:

a. Yeni İstanbul Uluslararası Öğrenciler için Türkçe ders kitabında en fazla B1 kitabında, en az A1 kitabında tespit edilmiştir.

b. Yeni Hitit Yabancılar için Türkçe öğretim setinde yoksa sözüne en az A1-A2 düzeyinde en çok B2-C1 düzeyinde rastlanılmıştır.

c. Yedi İklim Türkçe öğretim setinde yoksa sözüne A1 seviyesinde rastlanmamış, en çok B1 kitabında rastlanmıştır.

Öğretim setleri incelendiğinde temel seviyeler olan A1 ve A2 seviyelerinde yoksa sözüne az rastlanılmıştır. Bu durumun sebebi yoksa sözünde yer alan şart ekiyle ilgili olmalıdır. Şart eki orta seviyelerden itibaren öğretildiği için temel seviyede öğretim setlerinde pek fazla kullanılmamaktadır. Orta ve ileri seviyede sözcük dağarcığının da artmasıyla şart kipi de öğretildiği için yoksa sözü öğretim setlerinde daha sık görülmeye başlamıştır. Sözcüğün bu

bağlamda farklı anlamları ile A1 seviyesinde öğretilmesi öğrenicilerde öğrenme yükü oluşturabilir. Öğretim setlerinde yoksa sözünün A1 seviyesinde verilmemesi bu açıdan değerlendirilmelidir.

"Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılan ders kitaplarında yoksa sözü hangi anlamları ile örneklendirilmektedir?" sorusu ele alındığında öğretim setlerindeki durum şu şekilde özetlenebilir:

a. Yeni İstanbul öğretim setinde %45 farklı ihtimal, %41 aksi takdirde, %9 endişe, şüphe, merak; %5 yokluk/şart ifade ettiği saptanmıştır.

b. Yeni Hitit öğretim setinde yoksa sözünün %46 farklı ihtimal, %15 yokluk-şart, %31 aksi takdirde, %8 merak-şüphe anlamı ile kullanıldığı tespit edilmiştir.

c. Yedi İklim Türkçe setinde ise %33 farklı ihtimal, %29 aksi takdirde, %21 yokluk-şart, %17 merak-şüphe anlamının olduğu görülmüştür.

Anlamsal ilişkiler bağlamında yoksa sözüne bakıldığında en çok farklı ihtimal anlamını belirtmek için kullanıldığı tespit edilmiştir. En az kullanıma bakıldığında Yeni Hitit ve Yedi İklim öğretim setlerinde merak/şüphe anlamının görüldüğü anlaşılmıştır. Yeni İstanbul öğretim setinde ise yokluk/şart anlamının en az kullanıldığı saptanmıştır. Dolayısıyla sık kullanımda bir ortaklık olduğu ancak diğer anlamların kullanım sıklığının öğretim setindeki bağlama göre değiştiği söylenebilir.

Kitaplarda yoksa sözünün anlamsal ilişkilerine toplu olarak bakıldığında %42 ile farklı ihtimalleri ifade etmek için kullanıldığı, %33 aksi takdirde, %14 ile yokluk/şart anlamında, %11 ise endişe/merak/şüphe anlamıyla yer aldığı tespit edilmiştir. Bu sonuçtan hareketle öğretim setlerinde daha çok farklı ihtimal anlamının öne çıktığı görülmüştür. Dolayısıyla öğrenicilerin yoksa sözünün daha çok farklı ihtimal anlamını öğrendiği söylenebilir. Bu durumun sebebinin seçenek ifade eden sorularda farklı ihtimalleri ifade etmek için yoksa sözüne ihtiyaç duyulması olduğu düşünülmüştür. Bu veriden hareketle öğrenicilerin yoksa sözünü bu anlamı ile daha hızlı öğrendiği ve bu anlamı ile kullanmaya meyilli olduğu söylenebilir.

Öğretim setlerinde sözün genellikle sezdirme yoluyla öğretilmeye çalışıldığı yoksa sözünün farklı anlamsal ilişkilerinin tümceler üzerinden verildiği de yine çalışmada tespit edilen diğer bir durum olarak söylenebilir.

Elde edilen bütün veriler birlikte değerlendirildiğinde öğretim setlerinde yoksa sözü ve anlamsal ilişkileri farklı seviyelerde ele alındığı için öğreniciler kullanılan kitaba göre söze farklı seviyede maruz kalacak, ilk öğreneceği ve sıklıkla rastladığı anlamı da farklı olacaktır. Öğrenicilerin sözün farklı anlamlarını yüksek seviyelerde bir bütün olarak görmesi sözü doğru bağlamlarda kullanmalarına katkı sağlayabilir. Ancak inceleme sonuçlarına göre sözün bir bütün olarak ele alındığı bir ders kitabı bulunmamakla beraber Gazi TÖMER Dil Bilgisi kitabında konuya bütün olarak rastlanıldığı tespit edilmektedir. Öğrenicilerin sınıf içinde ders kitaplarını daha çok gördüğü ve kullandığı düşünüldüğünde ders kitaplarına da sözün farklı anlamlarıyla ilgili kısa bir not düşülmesinin öğrenim sürecine katkı sağlayabileceği düşünülebilir.

Çalışmadan hareketle öğretim seti yazarlarına "yoksa" örneğinde olduğu gibi farklı anlamları olan sözcüklerin tespit edilmesi, bu sözcüklere ders kitaplarında yer verilmesi önerilebilir. Araştırmacılara farklı anlamları olan sözcüklerin öğretimine yönelik uygulamalı çalışmalar yapmaları; öğreticilere öğrenicilerin çok anlamlı sözcüklere yönelik bilinç geliştirmesi amacıyla derslerde çok anlamlılığa yer vermeleri, çok anlamlı sözcüklerin daha kolay öğretilebilmesi amacıyla sınıf içi çalışmalar hazırlamaları tavsiye edilebilir. Yapılacak bu çalışmaların alan yazınına katkı sağlayabileceği öngörülebilir.

Kaynakça

Aksan, D. (2009). *Her yönüyle dil ana çizgileriyle dilbilim 3. Cilt.* TDK Yayınları.

Ateş, Ş, Balcı, M.; Özdemir, C, Barın, E., Çobanoğlu, Ş. (2021). *Yedi iklim Türkçe A2 düzeyi.* Ankara: Taze Kitap.

Ateş, Ş, Balcı, M.; Özdemir, C, Barın, E., Çobanoğlu, Ş. (2022a). *Yedi iklim Türkçe A1 düzeyi.* Ankara: Taze Kitap.

Ateş, Ş., Balcı, M., Özdemir, C., Barın, E., Çobanoğlu, Ş. (Ed.) (2022b). *Yedi iklim Türkçe, A1 dinleme metinleri*. Özyurt Matbaacılık.

Ateş, Ş., Balcı, M., Özdemir, C., Barın, E., Çobanoğlu, Ş. (Ed.) (2022c). *Yedi iklim Türkçe, A2 dinleme metinleri.* Özyurt Matbaacılık.

Aydemir, Y. (Y. K.) (2016). *Yabancılar için Türkçe dil bilgisi (A1-A2-B1).* Başak Matbaacılık.

Banguoğlu, T. (2004). *Türkçenin grameri.* TDK Yayınevi.

Barın, E., Çobanoğlu, Ş., Ateş, Ş., Balcı, M., Özdemir, C. (Ed.) (2018a). *Yedi iklim Türkçe, B1 Dinleme Metinleri.* Başak Matbaacılık.

Barın, E., Çobanoğlu, Ş., Ateş, Ş., Balcı, M., Özdemir, C. (Ed.) (2018b). *Yedi iklim Türkçe, B2 Dinleme Metinleri*. Başak Matbaacılık.

Barın, E., Çobanoğlu, Ş., Ateş, Ş., Balcı, M., Özdemir, C. (Ed.) (2022d). *Yedi iklim Türkçe, C1 Dinleme Metinleri.* Özyurt Matbaacılık.

Barın, E.; Çobanoğlu, Ş., Ateş, Ş., Balcı, M., Özdemir, C. (2017). *Yedi iklim Türkçe B1* seviyesi Ankara: Taze Kitap.

Barın, E.; Çobanoğlu, Ş., Ateş, Ş., Balcı, M., Özdemir, C. (2018c). *Yedi iklim Türkçe B2* seviyesi. Ankara: Taze Kitap.

Barın, E.; Çobanoğlu, Ş., Ateş, Ş., Balcı, M., Özdemir, C. (2018d). *Yedi iklim Türkçe C1* seviyesi. Ankara: Taze Kitap.

Bozkurt, F. (2017). *Türkiye Türkçesi (Dilbilgisi-anlatım).* Eğitim Yayınevi.

Bölükbaş Kaya, F., Yılmaz, M, Y., Keskin, F. (2020). *Yeni İstanbul uluslararası öğrenciler için Türkçe ders kitabı B1.* Kültür Sanat Basımevi.

Bölükbaş, F. ve Yılmaz, M, Y. (2020a). *Yeni İstanbul uluslararası öğrenciler için Türkçe ders kitabı A1*. Kültür Sanat Basımevi.

Bölükbaş, F. ve Yılmaz, M, Y. (2020b). *Yeni İstanbul uluslararası öğrenciler için Türkçe ders kitabı A2*. Kültür Sanat Basımevi.

Bölükbaş, F., Yılmaz, M, Y., Keskin, F. (2020a). *Yeni İstanbul uluslararası öğrenciler için Türkçe ders kitabı B2.* Kültür Sanat Basımevi.

Bölükbaş, F., Yılmaz, M, Y., Keskin, F. (2020b). *Yeni İstanbul uluslararası öğrenciler için Türkçe ders kitabı C1.* Kültür Sanat Basımevi.

Creswell, J.W. (2013). *Nitel araştırma yöntemleri*. (M. Bütün ve S. B. Demir Çev.) Ankara: Siyasal Kitabevi.

David, A., Myles,F., Rogers, V. and Rule, S. (2009). Lexical development in instructed L2 learners of French: is there a relationship with morphosyntactic development? In H. Daller, D. Malvern, P. Meara, J. Milton, B. Richards, and J. Treffers-Daller (Eds.),

Vocabulary studies in first and second language acquisition: The interface between theory and application, (147–163). Palgrave.
Dilçin, Ş. (Tb.) (Y.). *Yeni Hitit yabancılar için Türkçe dinleme kayıtları b1*. Ankara Üniversitesi Basımevi.
Ediskun, H. (2010). *Türk dilbilgisi*. Remzi Kitabevi.
Ergin, M. (2005). *Türk dil bilgisi.* Bayrak Basım Yayın Tanıtım.
Ersen-Rasch, M. I. ve Onası, E. (2015). *Yabancı dil olarak Türkçe dilbilgisi.* Papatya Yayıncılık.
Gencan, T. N. (2001). *Dilbilgisi.* Ayraç Yayınevi.
Göksel, A. ve Kerslake, C. (2005). *Turkısh: A comprehensive grammar.* Routledge.
Güncel Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu (2026). https://sozluk.gov.tr/ Erişim Tarihi: 08.05.2026.
Hengirmen, M. (2015). *Türkçe dilbilgisi.* Engin Yayınevi.
Jashari, A. (2024). The importance of teaching paradigmatic lexical relations to EFL students: How to teach homonymy. *International Journal of Teaching, Learning and Education (IJTLE)*, 3(5), 65-69.
Karaağaç, G. (2012). *Türkçenin dilbilgisi.* Akçağ.
Ketrez, F. N. (2012). *A student grammar of Turkish.* Cambridge University Press.
Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi şekil bilgisi.* TDK Yayınları.
Korkmaz, Z. (2010). *Gramer terimleri sözlüğü*. TDK Yayınları.
Kornfilt, J. (1997). *Turkish.* Routledge
Kurt, C. ve Dilçin, Ş. (Tb.) (Y.). *Yeni Hitit Yabancılar için Türkçe dinleme kayıtları A1-A2.* Ankara Üniversitesi Basımevi.
Malangwa, P. S. (2018). Challenges of teaching Kiswahili polysems and homonyms through translation in foreign language classes. *Journal of the University of Namibia Language Centre*, 3 (1): 10-22.
Mardin, Y. (1976). *Colloquial Turkish.* Haşet Kitabevi.
Morimoto, S., and Loewen, S. (2007). A comparison of the effects of image-schema-based instruction and translation-based instruction on the acquisition of L2 polysemous words. *Language Teaching Research*, *11*(3), 347-372.
Richards, C. J. and Rodgers, S. T. (2001). *Approaches and methods in language teaching*. Cambridge: Cambridge University Press.
Silverman, D. (2005). Doing qualitative research: A practical handbook. London: Sage Publications.
Stern, H. H. (1992). Issues and options in language teaching. Oxford: OUP.
Thornbury, S. (2002). *How to Teach Vocabulary*.Malaysia: Pearson Longman.
Uzun,N.E (2017). *Yeni Hitit yabancılar için Türkçe b1* Ankara Üniversitesi Basımevi.
Uzun,N.E ve Dağ Tarcan, Ö. (2019) *Yeni Hitit yabancılar için Türkçe A1-A2* Ankara Üniversitesi Basımevi.
Uzun,N.E. (2018). *Yeni Hitit yabancılar için Türkçe B2-C1.* Ankara Üniversitesi Basımevi.
Vardar, B. (2002). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. Multilingual.
Wardana, I. K. (2023). The impact of vocabulary selection ability on EFL students' communication skills. Erudita: *Journal of English Language Teaching*, 3(1), 93-105, https://doi.org/10.28918/erudita.v3i1.6980
Wilkins, D. A. (1972). *Linguistics in language teaching.* London: Edward Arnold.
Yıldırım, A. & Şimşek, H. (2011). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri.* Seçkin Yayınevi.
Zhuo, H. (2025). *The Relationship between Language Input Frequency and Learning Effectiveness in Second Language Acquisition.* In 2024 International Conference on Advanced Management, Finance and Social Sciences (ICAMFSS 2024), (pp. 216-220).

Artvin-Yusufeli kültüründe bıçak, ona bağlı inanış ve uygulamalar

Hale Aykut[*]

Giriş

Bir Karadeniz ili Artvin'in Doğu Anadolu'ya açılan kapısı: Yusufeli

Yusufeli, Artvin ilinin güney kesiminde yer alan, engebeli ve dağlık bir arazi yapısına sahip bir ilçedir. İlçenin doğal görünümünü yüksek dağlar, derin vadiler ve akarsular şekillendirir. Çoruh Nehri ve ona bağlanan kollar, bölgenin yer şekillerinin oluşumunda önemli rol oynamıştır. Yükseltinin fazla olması nedeniyle iklim ve bitki örtüsü kısa mesafelerde değişiklik göstermektedir. Engebeli ve sarp bir araziye sahip olan Yusufeli'nin coğrafi tanımı Mehmet Tıraş tarafından şöyle yapılmaktadır: "Yusufeli hem Karadeniz hem Doğu Anadolu Bölgesi'nin coğrafi şartlarını, iklim koşullarını, gelenek ve göreneklerini barındıran bir ilçedir...Yusufeli, Çoruh Nehri Havzasının, Orta Çoruh kesiminde kurulmuş olup, kuzeyden Altıparmak Dağları, güneyden ise, Mescit Dağları'nın doğu uzantılarıyla sınırlandırılmıştır" (Tıraş, 1994:1).

Artvin'in yüz ölçümü bakımından en büyük ilçesi Yusufeli'dir. "İlçenin yüzölçümü 2327 km² olup, Artvin ili toplam arazisinin (7436km) % 31,3'nü oluşturmaktadır. Artvin il merkezinin güneybatısında yer alan Yusufeli ilçesi, kuzeyba tıdan Rize ilinin Ardeşen ve Fındıklı ilçeleriyle, kuzeyden Artvin Merkez, Arhavi ve Murgul ilçeleriyle, doğudan Erzurum ilinin Uzundere, Oltu ve Olur ilçeleriyle, batı ve güneybatıdan da Erzurum iline bağlı İspir ilçesi ile komşudur. Yusufeli ilçesinde bir ilçe merkezi ve bir belde olmak üzere iki kentsel idari alan ve 61 köy idari alanı bulunmaktadır" (Koday & Erhan, 2010: 237).

Şekil 1.1 Artvin ili haritası (URL 1)

[*] Artvin Çoruh Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı Tezli Yüksek Lisans Öğrencisi haleaykut69@gmail.com ORCID: 0009-0007-8969-0798

Yusufeli nüfusu 2025 yılına göre 17.564.Bu nüfus, 8.823 erkek ve 8.741 kadından oluşmaktadır. Yüzde olarak ise: %50,23 erkek, %49,77 kadındır (URL 2).

Yusufeli ilçesi 1879 yılında kurulmuş ve uzun yıllar Kiskim adıyla anılmıştır. Tarih boyunca bölge farklı kaynaklarda farklı isimlerle yer almış, Osmanlı döneminde ise Livane adıyla bilinmiştir. Daha sonra Kiskim ve Peterek sancaklarının kurulmasıyla Kiskim adı yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştır. Ancak Ankara'nın Keskin ilçesiyle isim benzerliğinden kaynaklanan karışıklıkları önlemek amacıyla ilçeye yeni bir ad verilmesi kararlaştırılmıştır. Dönemin kaymakamı Necati Bey'in önerisi üzerine, veliaht Yusuf İzzeddin Efendi'nin adına atfen Yusuf İli adı kabul edilmiş ve 1912 yılında resmî olarak kullanılmaya başlanmıştır. 1928'de Harf İnkılabı sonrasında ise ilçe adı günümüzdeki şekli olan Yusufeli olarak yazılmaya başlanmıştır (URL 3).

Yusufeli'nde bulunan arkeolojik kalıntılar, bölgenin çok eski dönemlerden beri insanlar tarafından yerleşim yeri olarak kullanıldığını göstermektedir. Geçmişinin Bakır Devri'ne kadar uzanması, ilçenin köklü bir tarihî mirasa sahip olduğunu ve Anadolu'nun önemli yerleşim alanlarından biri olarak uzun bir kültürel gelişim süreci yaşadığını ortaya koymaktadır. Bu durum, Yusufeli'nin tarih ve arkeoloji açısından önemli bir değer taşıdığını göstermektedir. "Yusufeli'nin geçmişinin Bakır Devri'ne kadar uzandığı, bölgede bulunan arkeolojik kalıntılardan anlaşılmakta olup, bu durum ilçenin Anadolu'nun en eski yerleşim alanlarından biri olduğunu göstermektedir" (Torun, 2021:62).

Ermeni, Kıpçak, Gürcü gibi birçok ırktan milleti bir arada bulunduran Yusufeli'nin yeme içme, gelenek, görenek kültürü oldukça zengindir. Hem Karadeniz hem Doğu Anadolu kültüründe bünyesinde barındıran Yusufeli'nin kadim bir geçmişi vardır."Yusufeli Bölgesi Doğu Karadeniz ve Doğu Anadolu Bölgelerinin kesişiminde olduğundan dolayı her iki bölgenin kültürel izlerini de taşımaktadır. Bu sayede Yusufeli'ne özgü bir kültür oluşmuştur"(Pelit, 2025: 10)

Amaç ve yöntem

Bu çalışmada Artvin ili Yusufeli ilçesine bağlı köylerde bıçakçılık geleneği, bıçak ile ilgili inanış ve ritüellerin tespiti amaçlanmıştır. Çalışma nitel araştırma yöntemiyle yapılmıştır. Veriler Yusufeli merkez ve köylerde yapılan saha çalışmalarında elde edilmiştir. Toplam 12 köyde saha çalışması yapılmıştır. Bu kapsamda bıçak ile ilgili ritüelleri uygulama konusunda öne çıkan ve yaşadığı yerde kaynak kişi olarak önerilen kişilerle görüşme yapılmıştır. Kaynak kişilerle mülakat yapılmış, izinleriyle ses kaydı, video ve fotoğraf çekilmiştir. Sahadan edinilen bilgiler, ilgili literatür odağında içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir.

Kültürel bir ürün olarak bıçak

Bıçak kavramı kullanım alanları, üretim Süreci ve folklorik yaratımlar bakımından önemlidir. Bıçağın birçok tanımı vardır. Türk Dil Kurumu tarafından "Bıçak; bir sap ve çelik bölümden oluşan kesici araç" (TDK, 1998: 284) olarak tanımlanır. Karşılaştırmalı Türk Lehçeleri Sözlüğü'nde, bıçak çeşitli sözcüklerle ifade edilmektedir. Azerbaycan Türkçesi'nde "bıçag", Başkurt Türkçesinde "bısak", Kazak Türkçesinde "pışak", Kırgız Türkçesinde "bıçak", Özbek

Türkçesinde "piçàk", Tatar Türkçesinde "pıçak", Türkmen Türkçesinde "pıçak", Uygur Türkçesinde "piçak" kelimeleri ile kullanılmaktadır (Ercilasun vd. 1992: 66-67)

İnsanoğlunun var oluşundan itibaren türlü değişim ve gelişim gösteren bıçak, avcılık ve toplayıcılık döneminde önceleri toplayıcılıkla yaşamına devam eden insanoğlunun kaynakların tükenmesiyle avlanmaya geçişine zemin hazırlamıştır. Avcılığa geçen ilkel insan, avlanan hayvanın yaralanmasında, kesilmesinde, parçalanmasında bıçak gibi aletler kullanılmış, çakmak taşının yontulmaya başlanmasıyla bıçak türevi kesici aletler keskinlik kazanmıştır. Bıçak geçmişten günümüze pek çok aşamadan geçmiştir.

"Bilinen ilk bıçakların çakmak taşından ya da volkanik bir cam olan "obsidyen" taşından üretildiği bilinmektedir"(Parlak, 2021:145). "Zaman içerisinde keşfedilen bronz, demir gibi elementlerin bıçaklar daha sağlamlaştırılmıştır. Daha sonraki dönemlerde bıçakların rahat kavranması adına ağacın çeşitli kısımlarından sap yapıldığı görülmekle birlikte Orta Çağ Avrupa'sında kemik veya fildişi gibi materyallerle sapları süslenmiştir"(Yılmaz, 2024: 422).

Bıçağın kullanım alanları

Bıçak daha çok günümüzde mutfakta kullanılan bir alettir. Paleolitik Çağdan beri hayatın her alanında olan bıçak savaşlarda düşmanı yaralamak öldürmek, mutfakta yeme- içmede yiyecekleri, sebze meyveleri, eti kesmek için kullanılır. Bunun yanı sıra bazı ritüel ve uygulamalarda da bıçaktan yardım alınır. Bıçağın günümüzde kullanım alanına göre birçok şekli ve ismi vardır. "Bıçağın, ilk olarak avcılıkta, tarımda veya mutfakta insan hayatını kolaylaştırıcı bir araç olarak kullanıldığı bilinmektedir. Tarihte kullanılan ilk bıçaklarla günümüzde kullanılan bıçakların yapılışı ve kullanım alanlarının farklı olması olağandır. Ancak bıçakçılık, araç gereç konumundaki görevinden sıyrılarak günümüze kadar almış olduğu yolda bir sanata dönüşmüştür." (Parlak, 2021: 161)

Bıçağın yapımında kullanılan araç ve gereçler

Bir bıçak yapımında 46 çeşit araç ve gereç kullanılmaktadır. Bu araç ve gereçlerin hepsinin bıçak üzerinde farklı bir işlev ve fonksiyonu bulunur. O araç ve gereçler arka tel, bileğ taşı, boya, büyük çelik makası, büyük matkap, büyük mengene, büyük testere, cerbiye, çaput teker, çark, çelik makası, damga zımbası, delik zımbası, engez, elek, havan, havya demiri, hızar, iç çekme testeresi, karga burnu, keçe teker, kemaniye, kertme makası, keski, kıskaç maşa, küçük matkap, küçük mengene, meşin körük, ocak, oluk zımbası, ön tel, örs, pul kesme makinesi, rende, sarı levha, sarı pul, sava, sırındıraç, tırnak zımbası (tırnak kalemi, hul), törpü, üç köşeli iye, vernik, yonacak, zımpara kâğıdı, zımpara taşı, zımpara tekeridir. (Kaya, 2002: 36-41).Bıçak yapımında kullanılan bu araçlar genel olarak kesme, şekillendirme, delme, ısıtma, montaj, bileme ve parlatma işlemlerinde görev alır.

Bıçağın çeşitleri

Bıçaklar genellikle sapına ve yapımında kullanılan maddeye göre değişik isimler almaktadırlar. Bıçak türleri genel mahiyette günlük kullanım bıçakları (mutfak, çoban, av bıçakları), süs ve hediyelik bıçaklar, erkeklik ve statü göstergesi olarak bulundurulan bıçaklar olarak sıralanabilir. Başlıcaları şunlardır:

Mutfak Bıçağı: Bu bıçaklar genellikle ahşap saplı olur ve kullanılacağı yere göre ağız yapısı ve büyüklük küçüklüğü değişir. Örneğin mutfakta kullanılan bazı bıçak isimleri kıyma bıçağı, ekmek bıçağı, meyve bıçağı, döner bıçağı, hamur bıçağı, satırdır.

Avcı Bıçağı: Bu bıçak avcıların ve çobanların kullandığı bıçaktır. Keskin olması en önemli özelliğidir. Doğada avlanan hayvanın öldürülmesinde, yaralanmasında ya da kesilmesinde kullanılır. Bu bıçaklara örnek olarak da kama ve hançer verilebilir.

Çakı: Cepte taşınan genellikle boyutu küçük, açılıp kapanabilen bıçaklardır.

Kamp Bıçağı: Kamp tutkunlarının gözdesi olan bu bıçak genellikle kolay taşınabilir ve keskin olma özelliklerine sahiptir.

Bıçakçılık mesleği

Ergenekon Destanı'nda demir dağı eritmek için çok sayıda körük kullanılması, Türklerin tarih boyunca demircilik sanatına önem verdiğini ve bu alanda köklü bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. "Ergenekon destanında demirden dağın eritilmesi, bu dağı eritmek için yetmiş büyük körüğün kurulması, Türkler arasında demircilik sanatının ne derece eski olduğuna işaret eder"(Kaya, 2002:9).

Türklerde kılıç ve bıçakçılık geleneği çok eski dönemlere dayanmaktadır. Kılıç kelimesinin Türkçenin en eski dönemlerinden beri kullanılması ve Orhun Kitabeleri ile Divanü Lügati't Türk gibi önemli kaynaklarda yer alması, demir işçiliği ve silah yapımının Türk kültüründe önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca destanlarda demircilik ve demirin işlenmesine ilişkin unsurların bulunması, bu zanaatın yalnızca ekonomik veya askerî bir faaliyet olmadığını, aynı zamanda kültürel ve sembolik bir değer taşıdığını ortaya koymaktadır. Destanların geçmiş toplumların yaşam biçimleri ve inançları hakkında bilgi vermesi nedeniyle, Türklerin demircilik geleneğinin tarihsel köklerini anlamada önemli kaynaklar olduğu söylenebilir. "Divanü Lügati't Türk'te geçen "temürcülük" sözcüğü eritilen demir anlamına gelmektedir. Destanlar, ulusların yazı öncesi çağlarda oluşmuş, gelişmiş yapıtlarıdır. O çağlarda, hem yaratılış ve dönüşümlerde, tanrılara ve çeşitli olağanüstü varlıklara, hem de toplumun geçmişine değgin bilgiler verirlerdi" (Boratav, 2022: 41).

"Türklerde kılıç ve bıçakçılık geleneği çok eskilere dayanır ve Türkçe'nin en eski sözlüğü olan Divanü Lügati't Türk'te kılıç üzerine yapılan yeminden bahsedilmektedir"(URL4).Demirciliğin ve bıçakçılığın piri olarak Hz. Dâvûd kabul edilir. Rivayete göre Hz. Dâvûd, demiri eliyle işleyebilecek bir güce sahiptir ancak bir olay sonucunda bunun gerçek bir keramet olmadığını anlar. Bu durum üzerine demir işçiliğini kolaylaştırmak için demirci kıskacını icat eder. Kıskacın ise ön ayaklarını çapraz tutan bir köpekten ilham alınarak yapıldığı anlatılmaktadır (Davulcu, 2017: 27).

Bıçak ile ilgili atasözleri

Bıçağın günlük hayatın her alanında fazlaca kullanılması atasözlerinde bıçağa sıkça rastlamamızı sağlamıştır. Bıçak halkın gündelik yaşamında önemli bir yere sahip olması ve keskinlik, güç, tehlike ve ayrılık gibi kavramları güçlü bir biçimde sembolize etmektedir. Bu özellikler, atasözlerinin vermek istediği temayı somut ve etkili şekilde aktarmasını sağlamıştır.

-İyileşmez dil yarası, iyileşir bıçak yarası. (Yusufeli'nde en çok kullanılan.)

-İyiliğe iyilik olsaydı koca öküze bıçak olmazdı. (Yusufeli'nde en çok kullanılan.)

-Bıçakçının bıçağı olmaz. (Yusufeli'nde en çok kullanılan.)

-Bıçak yarası geçer, dil yarası geçmez. (Yusufeli'nde en çok kullanılan.)

-Altın eli bıçak kesmez.

-Bıçağı kestiren kendi suyu, insanı sevdiren kendi huyu.

- Hesapsız kasap, ya bıçak kırar ya masat.

- Kardeş kardeşi bıçaklamış , dönmüş yine kucaklamış.

-Kesmez bıçak ele, iş bilmeyen avrat dile. (Aksoy, 1970: 12-169)

Bıçak ile ilgili deyimler

Deyimlerde bıçak sıkça kullanımıştır. Bunun nedeni ise Halkbilimi açısından bıçağın günlük yaşamda çok önemli bir nesne olmasından kaynaklanmaktadır. Halk kültüründe bir eşyanın sembolik değeri ne kadar yüksekse, dildeki kullanım sıklığı da genellikle o kadar artar.

-Bıçak kadar boyu var (Yusufeli'nde en çok kullanılan.)
-Bıçak altına yatmak
-Bıçak atmak
-Bıçak bıçağa gelmek
-Bıçak çekmek
-Bıçak gibi kesmek
-Bıçak gibi saplanmak
-Bıçak kemiğe dayanmak
-Bıçak vurmak
-Bıçak yemek
-(birinin) ağzını bıçak açmamak
-Kanlı bıçaklı olmak (URL 5).

Bıçak ile ilgili maniler

Bıçak manilerde de kendine yer bulmuştur. Manilerde bıçağın kullanılmasının nedeni, bıçağın halk kültüründe güçlü sembolik anlamlar taşıması ve günlük yaşamın ayrılmaz bir parçası olmasıdır.

Ayvayı bıçakladım
Mendili saçakladım
Verin benim yavrumu
Yorganı kucakladım

Ayva bıçak istemez
Mendil saçak istemez
Yollayın benim yavrumu
Yorgan döşek istemez [K.K. 1].

Bıçak ile ilgili çocuk oyunu : Çi Çi Çivana

Bıçak kesici delini bir alet olmasına karşın çocuk oyunlarında da kendine yer bulmuştur.

Çi çi çivana
Arpa, buğday bi yana
Sari guşun saçağı
İsmail'in biçağı

Garga çali daşurdi
Nene gugul büşürdi
Oni da garga gaçurdi
Pıırrrrrrrr…
[K.K. 2]

Yusufeli'nde "bıçak"

Bıçak, Yusufeli kültüründe yalnızca günlük ihtiyaçları karşılayan bir araç değil, aynı zamanda bölgenin önemli el sanatlarından biri ve kültürel mirasının bir parçasıdır. Yusufeli tarımla ve hayvancılıkla geçimini sağlayan bir ilçedir. Eski zamanlarda teknolojinin bugünkü imkanları bulunmadığı için traktör ve makinalı tarım yapılmamaktadır. Geleneksel tarımla uğraşan Yusufeli halkı için tarımda orak, tırpan, tırmık, dirgen, kazma, kürek gibi geleneksel araç ve yöntemler kullanılmaktadır. Hayvancılıkla uğraşan kesim için hayvanın bağlanması için zincir, otlarının önüne getirilmesi için tırmık ve dirgen, altının temizlenmesi için kürek olması gerekir. Ulaşım ve taşıma aracı olarak kullanılan eşeğin semerinin üzerinde demir parçaları bulunur. Ulaşımın at ve eşeklerle sağlandığı dönemlerde şehire, nahiyeye, kasabaya gitmek belki de günler süreceği için birçok köyde demircilik mesleği gelişmiştir. Köylerde ihtiyaç doğrultusunda bakkallar, berberler, kahvehaneler, sobacılar, demirciler ve akabinde bıçakçılar bulunmaktadır. Saha çalışmasında yaklaşık 60-70 yıl önce bazı köylerde 16 adet bıçakçının bulunduğu tespit edilmiştir. İnsanlar buralardan alışveriş yaparak vakit tasarrufu sağlamaktadır.

Yusufeli'nde üç nesildir bıçakçılık geleneğini devam ettiren bıçakçı: Muzaffer Tunç [K.K. 3]

Şekil 3.1 Bıçak Ustası Muzaffer Tunç, (Kişisel Arşiv, 2026)

Çalışmanın bu bölümünde Muzaffer Tunç ile yapılan görüşmelerden edinilen bilgiler ve görseller eşliğinde "Yusufeli Bıçakçılık Geleneği" çözümlenecektir. 1985 Yusufeli doğumlu

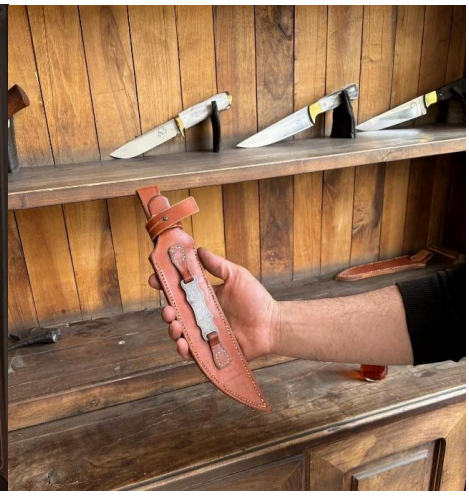
Muzaffer Tunç dedesinden öğrendiği bıçakçılık mesleğini devam ettirmektedir. İlk ve ortaöğrenimini Yusufeli Boyacı köyünde tamamlayan Tunç, bu mesleği 6 yaşından beri dedesinden öğrendiği geleneksel şekilde devam ettirmektedir. Yusufeli merkezde "Tunç Bıçakçılık" isimli dükkanını aktif olarak 15 yıldır işleten Tunç bıçakçılıktaki becerisiyle Yusufeli bıçağını dünyaya tanıtmaktadır. Sosyal medyada el ustalığıyla tasarladığı bıçakları paylaşan Tunç, pazarlama da sosyal medyadan da faydalanmaktadır. Bıçaklarını genellikle kullananların diğer insanlara önerisi üzerine pazarladığını belirten Tunç'un tamamen el emeğine dayalı ürettiği bıçaklar oldukça rağbet görmektedir (bkz. Şekil 3.2, Şekil 3.3).

Şekil 3.2 Tasarım bıçaklara örnek (Kişisel Arşiv, 2026).

Şekil 3.3 Tasarım bıçaklara örnek (Kişisel Arşiv, 2026).

Yukarıda fotoğrafı ve özgeçmişi ile birlikte sözü edilen Muzaffer Tunç, UNESCO Somut Olmayan Kültürel Miras Taşıyıcısı Listesine dâhil edilerek T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı tarafından kendilerine Sanatçı Tanıtma Kartı takdim edilmiştir (bkz. Şekil 3.4).

Şekil 3.4 Bıçak Ustası Tescil Kimliği.



Şekil 3.5 Tasarım bıçaklara örnek (Kişisel Arşiv, 2026).

Yusufeli'nde bıçakçılık sanatını icra eden Muzaffer Tunç, somut olmayan kültürel mirasın en önemli taşıyıcılarındandır ve çeşitli tekniklerle bu sanatı yaşatmaya devam etmektedir. "Kın, bıçağın şanındandır. Kını olmayan bıçak her zaman çıplak olarak görülmüştür" (Erdal 2016: 33). Bıçakçılığın yanı sıra el emeğiyle ürettiği bıçak kılıflarını da demiri işler gibi deriyi

işleyerek kendisi imal etmektedir (bkz. Şekil 3.5). Yusufeli'nde amatör şekilde bıçakçılıkla uğraşan ustaların yanı sıra Tunç, yapmış olduğu bıçakların üzerine Yusufeli'nin simgesi olan "dağ keçisi" motifini işlemektedir (bkz. Şekil 3.6). Ürettiği bıçakların birçoğunun sapını boynuzu işleyerek elde etmektedir (bkz. Şekil 3.6). Seri üretimle birlikte artan bıçak üretiminin yanı sıra el sanatına önem veren kitle tarafından koleksiyon amaçlı bıçakların tercih edildiğini belirten Tunç, bıçak yaparken sap kısmında otantik ürünleri kullandığını, boynuzun yanı sıra kök ceviz ve özellikle Çoruh havzasında bulunan yöresel adı "kara çalı" olan bodur bir ağacın kökünü tercih ettiğini belirtmektedir. Yusufeli'nde özellikçe tercih edilen bıçaklardan biri de "kebap bıçağı" ismi verilen ağız kısmı uzun, sapı kısa ve keskin bıçaklardır. Bu bıçakların tercih edilmesinin en önemli nedeni yörede fazlaca tüketilen et kaynaklıdır. "Artvin ve Erzurum merkez ilçelerde, köylerde de cağ bir kültür hâlini almıştır. Adı geçen yerlerde neredeyse her evde cağ kebap pişirmede kullanılan araç-gereçler bulunmaktadır. Geçmişte talep üzerine demirci ustalarına özel olarak yaptırılan araç-gereçler günümüzde cağ kebap seti adıyla hazır olarak satılmaktadır. Bu setin içinde paslanmaz demir ve çelikten imal edilmiş "göbek şişi, et sıkıştırma aparatları, ayak seti (iki çift), tepsi, bıçak, bileği taşı (masat) ve cağ şişleri" yer almaktadır" (Özdemir, 2024: 25).

Şekil 3.6 Tasarım bıçaklara örnek (Kişisel Arşiv, 2026). **Şekil 3.7** Tasarım bıçaklara örnek (Kişisel Arşiv, 2026).

Yusufeli bıçaklarının tipolojisi

Çevre illerde 'Yusufeli bıçağı' denildiği zaman hayvanın kaval kemiğinden yapılan (dayanıklı olması için), arkası kulaklı ve oluklu bıçakların akıllara geldiğini vurgulayan Tunç, 1938 yılında dedesinin geleneksel yöntemlerle yapmış olduğu bıçağı (bkz. Şekil 3.7) işyerinde bulunan vitrinde sergilemektedir.

Yusufeli'nde bıçak ile ilgili ritüeller ve geçiş dönemleri

Çalışmanın bu bölümünde Yusufeli merkezinde ve birkaç köyünde yapılan alan çalışması sonucunda bıçakla ilgili ritüel ve inanışlar sınıflandırılmıştır.

Doğumda bıçak

Bıçak, Yusufeli'nde çoğu zaman korunma amaçlı taşınırken bu korunma bazı zamanlarda doğaüstü varlıkları da kapsamaktadır. Eski zamanlardan günümüze kadar ergenlik dönemine

girmiş her erkeğin cebinde bıçak bulunmaktadır. Günümüzde bu bıçak cepte taşınmaktan ziyade kolay ulaşılacak yerlerde ya da arabalarda bulundurulmaktadır.

"Yeni doğan bebek gondağa sarılıp beşiğe konulur. Annesiyle birlikte bebek, kırkı çıkana kadar annenin nohusalığı bitene kadar aynı odada kalırlar. Annenin yanına yöresine de bıçak konulur ki kötü cinler bebeğe de anneye de musallat olmasın" [K.K. 4]. Kaynak kişiden edilen bilgiye göre bıçak burada anne ve bebeği kötü ruhlardan, iyelerden korumaktadır. Anne bir süre yalnız bırakılmaz ve bebek 40 gün boyunca dışarı çıkarılmaz. "Yanına Kur'an-ı Kerim, bıçak, balta gibi kesici aletler ve ekmek konur" (Kalafat, 2012: 181-182).

"Çocuk ilk dişi çıktımı diş hediği yaparız. Hediği kaynatırız, çocuğu sininin ortasına oturturuz. Başından bir tabak çerez atarız. Sininin etrafına ayna, bıçak, kitap, Kur'an, silah gibi şeyler dizeriz. Çocuk hangisine doğru giderse o mesleği yapar"[K.K.4]. Hamile kadın rüyasında parmağına yüzük takar, fasulye ya da kiraz topladığını görürse doğacak çocuk kız, bıçak görür ya da armut toplarsa erkek olacaktır. Kaynak kişilerden edinilen bilgilere göre niyet tutularak, hamile kadının haberi olmadan iki minderden birinin altına bıçak, diğerinin altına da makas konulur. Sonra hamile kadın çağrılır ve minderlerden birine oturması söylenir. Bıçağın olduğu minderin üstüne otururşa doğacak çocuğun erkek, diğer mindere otururşa kız olacağına inanılır.

Evlenmede bıçak

Düğün zamanı bıçak, korku salma ve kötü ruhları kovma ve büyü bozma amacıyla ritüellerde kendine yer bulmuştur.

"Duvağı örtarlar ondan sonra bıçağınan üç kere gulhuvallahi ohur.Dilin mi kesem duvağın mi? O da diyer ki duvağımi kes. Üç kere ela üç kere da belina dolerlar bıçağı. Gena ayni. Açer yumerlar bıçağı hamaki. Açerkan dolandurerlar yumer açerlar"[K.K. 5].

Günümüzde unutulmaya yüz tutmuş adet, gelenek ve göreneklerden biri de gelin evden çıkarken Kayınpederi tarafından bıçak elinde duvağı üç kez açıp kapatması, beline kurdeleyi bağlarken üç kere "İhlas Suresi" okunmasıdır. İhlas Suresi Allah'ın birliğini ve tekliğini yani tevhid inancını anlatan dört ayetten oluşan Kur'an-ı Kerim'in 112. Suresidir.

"Eşigin başına çift bıçak saplar gaynata, gelin ordan çıkar. Gelin çıktıktan sonra bıçağı yumarlar." [K.K. 5].

Düğün günü baba evinden ayrılan gelin kapıdan çıkmadan kayınpederi tarafından kapının üst eşiğinin iki tarafına bıçak saplanır. Gelin kapıdan geçtikten sonra bıçaklar kapatılır. Kaynak kişiden edinilen bilgiye göre bu ritüeldeki amaç kötü ruhları kovma, varsa büyüyü bozma, bağlama büyüsüne engel olmadır. Gelin ve damadın odasının kapısına da bıçak saplanır. Bu sayede damadın sözlerinin bıçak gibi keskin olacağına ve sözünün geçeceğine inanılır.

Ölümde bıçak

Ölen kişi yıkanıp çenesi bağlandıktan sonra defnedilene kadar bekletildiği için birçok farklı yörede olduğu gibi Yusufeli'nde de ölen kişinin karın bölgesine şişmemesi için bıçak konulur. "Bu tip işlemler içerisinde tipik ve yaygın olanlar, ölünün gözlerinin kapatılması, çenesinin

bağlanması, başının kıble yönüne çevrilmesi, ayaklarının yan yana getirilmesi, ellerinin yanlara ya da göbek üstüne konulması; üstündekilerin soyulması, "rahat döşeğine" alınması; karnına bıçak, demir, makas, bakır vb. konması; bulunduğu ortamın pencerelerinin açılması ve aydınlatılması, başucunda kuran okunmasıdır." (Örnek, 2002: 294).

Bıçağın geçiş dönemleri dışında bazı ritüellerde de tespiti saptanmıştır.

Kurt ağzı bağlama

Yusufeli'nde yaygın bir inanış da kaybolan inek, koyun, dana, keçi gibi hayvanları kurttan korumak için yapılan bir ritüeldir. Akşam çoban ile ahıra gelmeyen hayvanın kaybolduğunu anlayan sahibi bıçak ile dua okuyarak kurdun ağzını bağlamaktadır. Bu sayede kaybolan hayvanın bulunduğu bölgedeki tüm kurtların ağzının bağlandığına inanılır. Kurtlar dereden geçinceye kadar ağzı bağlı kalır. Kurt açlıktan ölmesin diye dua edilerek kapatılan bıçak gündüz dua edilerek açılır.

"Veşşemsü okuyacaksın nefessüz, sen okuyacaksın bi adamın da elinda bıçak elicah, yumma bıçak. Söz gelimi malın nerda itmiş hocagil, çayırınbaşi.. Oraları diyip nefessüz veşşemsüyi ya da 10 kere gulhuvallahi okuyacaksın. Sen okurken o da bıçaği yumicah." [K.K. 6].

Kaynak kişinin anlattığına göre hayvanın kaybolduğu bölgeyi söyleyerek niyetlenilir. Hiç nefes alıp vermeden Şems Suresi ya da 10 kez İhlas Suresi okunur. Şems Suresinde, nefsi terbiye etmenin ve sorumluluk bilinciyle hareket etmenin önemi vurgulanır. Okunurken kapanabilen bıçak da (çakı) bir taraftan kapatılır. Kaybolan hayvanlar bulunduktan sonra bıçağın ağzı besmele ile açılır.

"Kurtağzı bağlama inanç ve uygulaması bu bölgede de vardır. Ağız Allah'ın kelâmı okunarak evcil hayvanları parçalamaması için bağlanan kurt, hayvanlara ait oldukları çiftliklere dönünce Allah adı ile okunarak kurdun bağlı ağzı açılır" (Artvinli, 2009: 178).

Arı sokması

Kaynak kişilerden edinilen bilgilere göre Yusufeli'nde arı sokmalarında önce bıçakla arının soktuğu yere bastırılır ardından yoğurt sürülür. Halk hekimliği uygulamaları içerisinde değerlendirilebilecek bu yöntemde bıçak, zehrin etkisini azaltan veya vücuttan uzaklaştıran bir araç olarak algılanırken; yoğurt ise serinletici ve rahatlatıcı özelliği nedeniyle kullanılmaktadır. [K.K. 5, K.K. 6,].

İlk gök gürültüsü

Kaynak kişilerden edinilen bilgilere göre yılın ilk gök gürültüsünde taşa yaslanılır ve bıçakla dişlere vurulur. Bu sayede yıl boyu sağlıklı geçeceğine inanılır[K.K. 1, K.K. 5].Halk inanışları açısından taş; sağlamlık, dayanıklılık ve sürekliliğin sembolü olarak görülürken, bıçak ise demirden yapılmış olması nedeniyle koruyucu ve güç verici nitelikler taşıyan bir nesne olarak kabul edilmektedir. Taşa yaslanma eylemi taşın sağlamlığının kişiye geçmesini, bıçağın dişlere vurulması ise dişlerin bıçak kadar sağlam ve güçlü olmasını temsil etmektedir.

Elden bıçak alınmaması

Yusufeli'nde sabun ve bıçak elden verilmemektedir. Yere konulur yerden alınır. Elden alındığında anlaşmazlık çıkacağına inanılır [K.K. 5, K.K. 6,].Bu nesneler yere bırakılır ve karşıdaki kişi yerden alır. Elden verilmesi durumunda kişiler arasında anlaşmazlık, küslük veya geçimsizlik yaşanacağına inanılır. Halk inanışlarında bıçak, kesme ve ayırma işlevi nedeniyle ilişkilerin bozulmasını ve bağların kopmasını sembolize etmektedir.

Sonuç ve öneriler

Bu çalışma, Artvin ilinin Yusufeli ilçesinde bıçağın yalnızca gündelik yaşamda kullanılan bir araç olmadığını, aynı zamanda halk kültürünün, inanç sisteminin ve ritüellerinin önemli bir unsuru olduğunu ortaya koymuştur. Saha araştırmaları ve kaynak kişilerden elde edilen veriler, bıçağın Yusufeli kültüründe farklı anlamlar taşıdığını göstermektedir. Araştırma sonucunda bıçağın, doğumdan ölüme kadar insan hayatının çeşitli geçiş dönemlerinde önemli işlevler üstlendiği tespit edilmiştir. Doğumla ilgili uygulamalarda lohusa kadın ve bebeği kötü ruhlardan koruyan bir unsur olarak görülen bıçak, evlilik ritüellerinde büyüyü bozma, nazarı uzaklaştırma ve yeni kurulan yuvayı koruma amacıyla kullanılmaktadır. Ölüm sonrasında ise ölünün karnına bıçak konulması uygulamasıyla karşılaşılmıştır. Bu durum, bıçağın yalnızca maddi değil, manevi ve sembolik bir koruma aracı olarak da algılandığını göstermektedir. Yusufeli halk inanışlarında bıçağın özellikle demirden yapılmış olması önem taşımaktadır. Türk halk kültüründe demirin kötü varlıkları uzaklaştırıcı gücüne yönelik yaygın inanışların Yusufeli'nde de canlılığını koruduğu görülmektedir. Lohusa ve bebeğin yanına bıçak bırakılması, kurt ağzı bağlama ritüelinde çakının kullanılması, ilk gök gürültüsünde bıçakla dişlere vurulması ve gelin çıkarma törenlerinde bıçaktan yararlanılması bu düşüncenin somut örnekleri arasındadır. Araştırma kapsamında tespit edilen bir diğer önemli husus, bıçağın halk hekimliği uygulamalarında da yer almasıdır. Arı sokmalarında bıçağın sokulan bölgeye bastırılması gibi uygulamalar, halkın yüzyıllar boyunca edindiği tecrübelerin ve geleneksel tedavi yöntemlerinin günümüze yansıması olarak değerlendirilebilir. Bunun yanında bıçağın atasözleri, deyimler, maniler ve çocuk oyunlarında sıkça yer alması, onun sözlü kültür ürünlerinde güçlü bir sembol olarak yaşadığını göstermektedir.

Çalışmada ayrıca Yusufeli'nde geleneksel bıçakçılık sanatının hâlen yaşatıldığı belirlenmiştir. Üç kuşaktır bıçakçılık yapan Muzaffer Tunç'un temsil ettiği gelenek, bölgenin somut olmayan kültürel mirasının önemli bir parçasıdır. Yusufeli bıçaklarının kendine özgü tipolojik özellikleri, kullanılan malzemeler, üretim teknikleri ve üzerlerine işlenen motifler, bu zanaatın sıradan değil kültürel bir kimlik taşıdığını göstermektedir.

Ancak saha araştırmaları, geleneksel bıçakçılığın çeşitli sorunlarla karşı karşıya olduğunu da ortaya koymuştur. Seri üretim ürünlerin yaygınlaşması, genç kuşakların mesleğe ilgi göstermemesi, çırak yetiştirme sisteminin zayıflaması ve ekonomik zorluklar bu sanatın geleceğini tehdit etmektedir. Bu nedenle geleneksel bıçakçılığın korunması ve gelecek kuşaklara aktarılması için çeşitli önlemlerin alınması gerekmektedir.

Bu doğrultuda önerim;

Yusufeli bıçaklarının coğrafi işaret veya benzeri tescil süreçleriyle koruma altına alınması,

Geleneksel bıçak ustalarına ekonomik destek ve vergi kolaylıkları sağlanması,

Halk eğitim merkezleri, meslek liseleri ve üniversitelerde geleneksel bıçakçılık üzerine uygulamalı eğitim programları açılması,

Bıçakçılık geleneğinin dijital ortamda tanıtılması ve belgelenmesi,

Yusufeli bıçaklarının kültür turizmi kapsamında değerlendirilmesi,

Geleneksel ustaların bilgi ve tecrübelerinin kayıt altına alınarak arşivlenmesi,

Somut olmayan kültürel miras çalışmaları kapsamında bıçakçılık geleneğinin daha geniş ölçekte desteklenmesi

Önem arz etmektedir.

Kaynaklar

Aksoy, Ö. A. (1970). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü (2.bs.).* Ankara Üniversitesi Basımevi.

Artvinli, T. (2009). *Yusufeli*. Yusufeli Belediyesi.

Boratav, P. N. (2022). *100 soruda Türk halk edebiyatı*. Bilgesu Yayınları.

Davulcu, M. (2017). *Antalya'da geleneksel gargıç bıçakçılığı ve yaşayan son ustaları*. *Türük Dergisi*, (10), 22–27.

Ercilasun, A. B., & Akkoyunlu, Z. (1992*). Karşılaştırmalı Türk lehçeleri sözlüğü* (Cilt 1). Kültür Bakanlığı Yayınları.

Erdal, G. (2016). *Bıçak ve bıçakta Bursa markası. Uluslararası İnsan ve Sanat Araştırmaları Dergisi*, 1(1), 27–34.

Kalafat, Y., & Yelis, D. (2012). *Türk atalar ve karşılaştırmalı halk inanmları*. Avrasya Etüdleri, 42(2), 169–206.

Kaya, D., & Mesci, U. (2002). *Sivas'ta bıçakçılık*. Sivas İli Sanat Kültür ve Araştırma Vakfı.

Koday, Z. & Erhan, K. (2010). *Yusufeli ilçesinin idari coğrafya analizi. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(2), 231–241.

Özdemir, M. (2024). *Erzurum'dan Artvin'e yerel rekabet yemek milliyetçiliği ve gastronomi ilişkisinde cağ kebap*. İçinde M. Erol (Ed.), *Halk gastronomisi-II* (ss. 18–28). Paradigma Akademi Yayıncılık.

Parlak, Y. (2021). *Düzce'de bıçakçılık sanatı ve somut olmayan kültürel miras taşıyıcıları*. İdil, 77, 142–163.

Pelit, C. (2025). *Artvin Yusufeli monografisi (Yayımlanmamış yüksek lisans tezi)*. Artvin Çoruh Üniversitesi.

Tıraş, M. (1994). *Yusufeli ve yakın çevresinin coğrafi etüdü (Yayımlanmamış doktora tezi)*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Torun, A. (2021). *Batık kentin hatırası: Yusufeli kent kimliğindeki değişimler. Kent ve Çevre Araştırmaları Dergisi*, 3(2), 56–80.

Türk Dil Kurumu. (1998). *Türkçe sözlük*. Türk Tarih Kurumu Basımevi.

Yılmaz, T. (2024). *Bir halk bilimi unsuru: Bıçak. Kesit Akademi Dergisi*, 10 (38), 420–428.

İnternet kaynakları

URL1: https://galeri.uludagsozluk.com/r/yusufeli-2396136/ [Erişim Tarihi: 01.06.2026]

URL2: https://www.nufusu.com/ilce/yusufeli_artvin-nufusu[ErişimTarihi:10.05.2026].

URL3: https://yusufelihakkindahersey.blogspot.com/2008/01/yusufelinin-tarihi-gemii.htm [Erişim Tarihi: 03.05.2026]

URL4: https://www.turktarim.gov.tr/Haber/301/ata-mirasi-sanat-kilic-ve-bicak-yapimi- [ErişimTarihi:21.05.2026]

URL5: Türk Dil Kurumu Sözlükleri [ErişimTarihi:10.05.2026].

Yusufeli'nde görüşülen kaynak kişilerin listesi

K.K.1 Nahide, G. Yaş 70. Kılıçkaya Köyü doğumlu. İlkokul mezunu. Ev hanımı.
K.K.2 Leyla, Y. Yaş 65. Köprügören Köyü doğumlu. İlkokul mezunu. Ev hanımı.
K.K.3 Muzaffer, T. Yaş 41. Boyalı Köyü doğumlu. Lise mezunu. Bıçakçı
K.K.4 Kadiriye, D. Yaş 68. Geçitağzı Köyü doğumlu. İlkokul mezunu. Ev hanımı.
K.K.5 Nurçınar, K. Yaş 64. Köprügören Köyü doğumlu. İlkokul mezunu. Ev hanımı.
K.K.6 Senem, A. Yaş 80. Yamaşüçtü Köyü doğumlu. İlkokul mezunu. Ev hanımı.

Borçka kültüründe *Makar sofrası* geleneği

Havva Bostan[*]

Giriş

Türk mutfağı oldukça zengin ve çeşitlidir, bu yüzden sofra adetleri de oldukça zengin bir geleneğe sahiptir. Ailelerin sofrada bir arada oturması, yapılan yemeklerin hep birlikte tüketilmesi oldukça önem taşımaktadır. Bu sadece aile için geçerli olan bir kural olarak ele alınmamalıdır. Komşu, misafir ve akrabaları bu sofralarda ağırlamak oldukça önemlidir. "İnsanoğlunun en temel ihtiyaçlarından olan "yemek" biyolojik bir unsur olarak zamanla hayatın ve kültürün önemli bir parçası haline gelmiş, her kültürde ve coğrafyada iklim ve şartların da etkisiyle gelişmiş ve değişmiştir". (Aydın, 2023, s.1584). Yemek sadece insanların karnını doyurduğu fizyolojik bir ihtiyaç olarak kalmayıp bunun ötesine geçmiştir. Yemek sofraları insanları etrafında birleştirerek toplumsal bağlarının güçlenmesinde ve kültürel değerlerinin paylaşılmasında öncülük eden önemli bir sosyal etkinlik niteliği taşımaktadır. Özellikle bu durum geleneksel ailelerin sofralarında paylaşım, yardımlaşma, dayanışma ve misafirperverliğin simgesi olarak görülmektedir. Bu sayede kültürel yapının devamı ve gelenekselleşmesinde sofranın hazırlanışı ve sunumu oldukça önem arz etmektedir.

"…Saray ileri gelenlerinin sofra ve yemek adapları ve saraya gelen yabancı misafirlere ve elçilere ziyafet yemekleri verilmesi aşçıların bütün hünerlerini gösterdiği gösterişli ve lezzetli yemek türlerinin meydana gelmesini sağlamıştır. Mutfak saray yaşamında önemli bir yer tutmuş ve XVIII. ve XIX. yüzyılda ise doruğa ulaşmıştır". (Solmaz, Altıner, 2018, s.114)

Solmaz ve Altıner tarafından aktarılan bilgilere bakıldığında misafirperverlik, misafire verilen önem, sofra adabı ve yemek kültürünün çokça geniş olduğu anlaşılmaktadır. Özellikle saray aşçılarının saraya gelen elçi ve misafirler için tüm hünerlerini sergileyip oldukça lezzetli yemekler ortaya çıkarması zengin yemek kültürünün temellerinin atılmasına zemin hazırlamaktadır. Bu durum mutfağı sadece beslenme amacıyla kullanmamız dışında kültürel zenginlik ve paylaşma anlayışımızı gösteren önemli bir unsur olmaktadır. "Osmanlılarda mutfak, saray yaşamı için oldukça değerlidir. Padişah, erkan soylular bir sofra çevresinde toparlanmayı bir sosyalleşme aracı olarak benimsemiş bundan dolayı, sürekli yeniliklere açık, leziz ve zengin yemeklerin üretildiği bir yer olmuştur" (Aktaran: Solmaz, Altıner, 2018, s.114). Sofralarda yapılan yemekler, edilen sohbetler baki olmakla birlikte kurulum amaçları değişmektedir. Bu amaçlara düğün sonrasında verilen düğün yemekleri, sebepsiz kurulan ziyafet sofraları, şenliklerde yapılıp ikram edilen yemekler, sünnet düğününde yapılan yemekler, özellikle belirli yaş kitlesindeki kadınların katıldığı altın veya para günlerinde kurulan sofralar da önemli örnekler arasında gösterilmektedir. Genellikle mutlu ve kutlama amaçlı günlerde sofra kurulmaktadır ancak toplumsal etkileşimin diğer yüzü olan zor

[*]Artvin Çoruh Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, havvabostan700@gmail.com, orcid.org/ 0009-0000-9952-7037

günlerde de insanlar bir araya gelmektedir. Cenaze günleri en büyük örnekleri arasında görülmektedir.

Sofraların kuruluş şekilleri ve amaçları yıllar içerisinde değişiklikler göstererek farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır. Tamda bu bağlamda bakıldığında yüzyıllar önce Osmanlı saraylarında kurulan ziyafet sofralarını günümüzde farklı şekillerde görmekteyiz. Günümüzde Artvin ilinde ikamet eden Gürcü halkının düğünlerinde kurulan Makar Sofrası geleneği ile aralarında benzerlikler görülmektedir. Her iki gelenekte de misafirperverlik, toplumsal dayanışma ve sofraların sadece besin tüketmek değil de sosyalleşme aracı olarak görmeleri ortak benzerlikler arasında yer almaktadır.

Sofraların insan iletişiminde ve kültürel etkileşimde olan önemi

"Yemek, insan hayatında sadece fizyolojik bir ihtiyaç olmanın ötesinde, derin kültürel, sosyal ve ekonomik anlamlar taşıyan bir olgudur". (Macit, Kıran, 2024, s.98) Tarihsel ve kültürel anlamda bakarsak insanlar ve topluluklar için etkileşim ve iletişim sürecinde en merkezi bir unsur olarak sofralar karşımıza çıkmaktadır. Bu sofralarda temel amaç yemek yeme gibi gözükse de bu eylemin ötesine geçerek, kişilerin sosyal ilişkilerini yapılandırdığı ve toplumsal normların yeniden üretildiği alanlar haline gelmektedir. Yemek, sadece karın doyurmak ve biyolojik bir ihtiyaç olmanın ötesinde çok daha özel bir işlev barındırmaktadır. Çocuk yaştaki kişiler için kimliklerinin belirlenmesinde, toplumsal bağların güçlenmesinde ve daha birçok toplumsal konularda kritik rol oynamaktadır. Bu bakımda, sofralar sadece bireysel yaşam için değil kültürel ve toplumsal alanda geniş bir etkiye sahip olduğu söylenilebilir.

İnsan iletişimi sözlü ve sözsüz iletişim olarak iki başlık altında ele alınmaktadır. Bu iki etkileşimle şekillenirken, sofralar da bu etkileşimde yer almaktadır. Tarihsel süreç içerisinde insanlar arasındaki iletişimi güçlendirmede sofralar önemli sosyal ortamlar rolü oynamaktadır. Özellikle aile içerisinde kurulan sofralarda kişiler arasında geçen sözlü ve sözsüz iletişim, bireylerin duygu ve düşünce aktarımını desteklemektedir.

Sofralar, insan iletişiminde sadece fiziksel değil sosyal ve kültürel alanlarını da kapsayan çok önemli bir alandır. Sofralarda insan ilişkileri pekiştirmekte toplumsal değerlerini öğrenmektedir. Bu anlamda bakıldığında sofralar, yemek tüketimi ya da insan iletişiminin yalnızca bir araya gelmesi değil, kültürel ve toplumsal anlamların yeniden üretildiği, güçlendirildiği ve paylaşıldığı vazgeçilmez bir ortam olarak ele alınmaktadır. Bu çalışmanın devamında da geçiş dönemleri için önemli olan bu sofralardan "makar sofrası" üzerinde durulacaktır.

Makar sofrası nedir?

Makar tanımı

Makar sofrasının sözlük anlamı Türk Dil Kurumunda bulunmayıp Osmanlıcada "Oturulan, karar kılınan yer; merkez, payitaht." olarak geçmektedir. (URL2) Bu tanımdan hareketle makar sofrasını insanların bir konu hakkında konuşup sohbet ettiği, karar aldığı, istişare ettiği, birbirine danıştığı ve özel günlerde bir araya geldiği ziyafet sofraları olarak değerlendirilebilir.

Makar Sofrası terimi Karadeniz bölgesinde yaşayan Gürcü kökenli vatandaşlarımız tarafından kullanılmaktadır. Yöresel yemeklerin yapılıp servis edildiği sofraları tanımlamak için

kullanılır. Bu sofralar genellikle düğünlerde ve halkın bir arada olduğu eğlencelerde kurulup çok sayıda yöresel yemekler barındırarak insanlara yemek ikramının yapılmasını sağlar. Yemekler sofraların en önemli unsurudur bu yüzden makar sofrasının tek amacı karın doyurmak, yemek yeme işlevi olarak gözükebilir fakat öyle ele alınmamalıdır. Halkın bir arada olmasını sağlayıp, yapılan sohbetler eşliğinde sıcak bir ortam oluşturarak aralarındaki bağların güçlendirilmesini sağlamak da amaçları arasında gösterilmektedir. Özetle makar sofrası zengin Karadeniz mutfağının sohbet ve eğlenceyle birleşmesi olarak da nitelendirebiliriz.

Geçmiş yıllardan günümüze kadar gelen geleneklerde değişim olmaması imkânsız gibi görünmektedir. Makar sofrası da birtakım değişimlere uğramıştır. Anadolu'da daha çok misafir ağırlama ve yemek yeme üzerine kurulu olan bu sofra kültürünü günümüzde hala devam etmektedir Bahse konu olan "makar sofrasına" yapılan araştırmalara göre Artvin yöresinde yaşayan Gürcüler arasında sıkça rastlanmaktadır. Gürcüler arasında makar sofrası "sofra bağlama" olarak da anılmaktadır.

Makar sofrası Artvin'de nerelerde ve ne zaman yapılır?

Dayanışmanın simgesel ifadesi olan makar sofrası gösterilmektedir. Özellikle kış günlerde Aralık-Şubat aylarında köylerde bir araya gelerek yardımlaşma ve dayanışma amaçlı kurulan sofralar örnek gösterilmektedir. Bolluk ve bereketin çok olduğu yaz aylarından ziyade yokluğun çok olduğu bu dönemde, yerel malzemelerle yapılan geleneksel yemekleri paylaşma fırsatı sunmaktadır. Komşuluk ilişkilerini güçlendirmek, yardımlaşmayı ve dayanışmayı sağlamak amacıyla bu sofralar kurulmaktadır. Dini bayramlar, doğumlar, ailevi kutlamalar ve özellikle düğünlerde makar sofrası açılmaktadır. (K.K.1) Özellikle Artvin ilinde yaşayan Gürcü halkı için bu tarz kutlamalar oldukça önem taşımaktadır. Makar Sofrası farklı bir isim olarak "Sofra Bağlama" şeklinde de anılmaktadır. Yıllar önce sadece Artvin ilinde yaşayan Gürcü halkının değil özellikle Rize, Trabzon ve Artvin başta olmak üzere Karadeniz bölgesinin farklı illerinde de yapılmaktaydı. Yıllar içerisinde insanların üşengeçlik ve hevessizlikleri sayesinde bu geleneğe sadece Artvin ilinde yaşayan Gürcü halkı devam etmektedir. (K.K.2)

Gürcü düğünlerinde Makar sofrası

Yapılan düğünden sonra gelin ve damat aileleri eşliğinde damadın babasının evine gitmektedir. Ailelere eşlik edenler genelde birinci dereceden yakınlığa sahip akrabaları olmaktadır. Gidilen bu evde büyükçe bir masa kurulmaktadır. Masa oldukça kalabalıktır bu yüzden bir takım tartışma ve problemlerin çıkması olağandır. Bu tartışmaları engellemek amaçlı masada o köyde adı bilinen ve sözü geçen bir kişi olmak zorundadır. Bu kişiye "delikanlı başı" sıfatıyla orada bulunmaktadır (Yılmaz, 2016,). Bu masanın baş kısmında gelin olacak şekilde sadece kız tarafı oturmaktadır.

Kız evinden gelenler, isteklerini müzik eşliğinde dile getirirler. Bu müzik herhangi bir geleneksel müzik değildir. Geleneğin kendine has bir ezgisi vardır ve istekler bu ergilere dökülerek erkek evi tarafına iletilir. Genelde istekler yemekle ilgilidir. Ortaya getirilmesi zor ve uğraştırıcı yemekler istenir ki karşı tarafın sabırları zorlanır. Bir bakıma "kız evi, naz evidir "sözünün en son aşamasıdır. (Yılmaz, 2016, s.7)

"Türk mutfağının genel özellikleri oldukça geniştir". (Solmaz, Altıner, 2018, s.110) Bu yüzden kurulan makar sofralarında çeşitli birçok yemek yer almaktadır. Kız tarafı söze başlar "Yesa Mamali Kosa üç tepsi baklava olsa" ezgisel ve koro şeklinde söyleyerek çeşitli yemekleri istemektedirler. Ezgisel bir şekilde istenen bu istekler o an masaya gelmek zorundadır. Yapılan saha çalışmalarımızda, günümüzde yapılan makar sofralarında istenen ürünler tavuk eti, baklava, para, silah mermisi olarak gözlemlenmektedir. Gürcü halkının yaptığı Makar Sofrası ile Rize halkının yaptığı Makar Sofrasında istenen isteklerde birtakım değişiklikler gözlemlenmektedir. (K.K. 3). Yapılan saha çalışmalarında Rize halkının kurduğu Makar Sofralarında kız tarafının erkek tarafından silah, kol saati ve ev anahtarı istenildiği tespit edilmiştir. (K.K.4). İstenilen her eşyanın bir anlamı bulunmaktadır. Kız tarafı silah isteyip damada verip silahla birkaç el ateş etmesini ister bu sayede damadın elinin silah tutup tutmadığına, olası bir durumda gelini yani kızlarını koruyup koruyamayacaklarına bakılmaktadır (K.K.5). Kız tarafı kol saati isteyip damadın koluna takmaktadırlar. Damadın saatten anlayıp anlamadığına bakıp eve giriş çıkış saatlerini bilmesini isterler. (K.K.6). Son olarak gelinin ailesi damat beyin ailesinden bir ev anahtarı isteyip gelinin boğazına kolye misali takarlar. Bu durum da evliliğin bozulma olasılığında kızın kimseye muhtaç olmaması, gidebilecek bir evi olması anlamına gelmektedir (K.K.7).

Kız tarafı erkek tarafını oldukça zorlayıcıdır. Bu zorlamanın amacı küçük düşürmek değil eğlenmektir. Kız tarafının istediği baklava sağlandıktan sonra tekrar söze başlarlar "Yesa Mamali Kosa üç kutu mermi olsa" erkek tarafı bu istekleri de yerine getirmektedir. Makar sofrası geleneği bilindiği için erkek tarafı düğünden önce istenilebilecek her şeyi ince ince düşünüp gerekli hazırlığı en iyi şekilde yapmaktadırlar. İsteklerin hepsi sağlanmadan o sofradan kimse kalkmamakta ve gelinle damat kavuşamamaktadır. Bu masadaki amaç kurulan sofralarda sadece karın doyurmak değil yeni oluşan ailelerin birbirine ısındırmaktır. Burada amaç bu ısınmayı eğlenceli hale getirmektir. Tatlı ve sert bir biçimde eziyetle karışık eğlence sunmaktır. Yesa çağırmak her iki tarafın da gayretiyle istedikleri kadar sürdürülebilir ancak sonlandırılırken mutlaka her iki taraf da birbirlerine sarılır. Burada amaç, atışma sırasında karşı tarafta kırgınlık oluşmuşsa bunu gidermeye çalışmaktır. Böylece her iki taraf da samimi bir şekilde atışmayı tamamlamış olur. (Yılmaz, 2016, s.7)

Yöresel Artvin\Gürcü düğünlerinde olan oyunlar, kız çıkarma gibi gelenekleri daha net bir şekilde görmek için bakınız. (URL-1)

Sonuç

Yemekler, sofralar ve bu sofralar etrafında şekillenen etkileşimler, bir toplumun kültürel yapısının, tarihsel belleğinin ve sosyal normlarının canlı bir yansımasıdır. Sofralar sadece beslenme ihtiyacımızı karşılamakla kalmamış, insanları bir araya getiren ve toplumsal ilişkilerin inşa edildiği bir unsur olmuştur. Makar sofrası özellikle Artvin ve orada yaşayan Gürcistan kökenli halk arasında yaygındır. Gürcü düğünlerinde olduğu gibi makar sofrası yeni kurula aileler arasında sağlıklı ve güçlü bir ilişki sağlamak ve toplumsal normları pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır. Toplumsal yapıları ve bireysel kimlikleri şekillendirirken, aynı zamanda kültürel etkileşimin ve sosyal bağların güçlendiği dinamik bir süreç sunar. Hem geleneksel anlamı hem de günümüz toplumlarında devam eden etkisiyle,

makar sofrası, geçmişten günümüze toplumsal ilişkileri pekiştiren ve halk arasında güçlü bir dayanışma kültürünü yansıtan bir geleneğin yaşayan örneğidir. Yapılan bu çalışmada sofraların insan üzerine olan etkisi, makar sofrası, makar sofrasının nerelerde ve ne zaman yapıldığı incelenmiş ve açıklanmıştır.

Kaynak Kişi Tablosu:

Kaynak Kişi Sayısı	Adı Soyadı	Doğum Tarihi	Doğum Yeri	Eğitim Durumu	Mesleği
K.K.1	Hacer Bostan	1973	Rize		Ev hanımı
K.K.2	Osman Altıparmak	1994	Artvin/ Borçka	Lise	Ev hanımı
K.K.3	Büşra Altıparmak	1995	Artvin/ Borçka	Lise	Ev hanımı
K.K.4	Rahim Atabay	2001	Artvin Merkez	Lise	Serbest Meslek
K.K.5	Adem Bostan	1994	Artvin/ Borçka	Lise	Winston satış personeli
K.K.6	Onur Bostan	1993	Artvin/ Borçka	Lise	Çaykur fabrika personeli
K.K.7	Fatma Çelik	1973	Artvin/ Borçka	İlk Okul	Ev hanımı

Kaynakça

Aydın, R. (2023). Osmanlı'dan Cumhuriyete değişen sofralar: yemek ve âdâb-ı muâşeret. *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 25(4), 1583-1594.

Macit, N. Ve Kıran, Ö. (2022). Yemek ve toplum: kültür, kimlik ve eşitsizlikler. Olgu Sosyoloji Dergisi. 3(2), 97-106. https://doi.org/10.58632/olgusos.1573307

Solmaz, Y. ve Altıner, D. (2018). Türk mutfak kültürü ve beslenme alışkanlıkları üzerine bir değerlendirme. *Safran Kültür ve Turizm Araştırmaları Dergisi,* 1(3), 108-124.

Yılmaz, O. (2016). Artvin yöresinde bir sofra adabı aktarıcısı olarak yesa mamali kosa geleneği. *Uluslararası Karadeniz Havzası Halk Bilimi Araştırmaları Dergisi*, 2(6),

URL-1: https://www.facebook.com/share/v/k5RNKMTYAV6Qb5Fk/

URL-2: https://www.luggat.com/makar erişim tarihi 08.01.2025

Cumhuriyetin ilk yıllarında Karagöz'ün kimliği hakkında bir tartışma

Hüseyin Aytuğ Çelik[*]

Giriş

Tarihi bir vesika olarak 17. yüzyıldan günümüze ulaşan Evliya Çelebi'nin *Seyahatnamesi*'nde yer alan Karagöz ve Hacivat'ın yaşamış birer şahsiyet olduğu düşüncesi elbette zaman içerisinde çeşitli dönemlerde tartışma konusu olmuştur. Çalışmamız kapsamındaki tespitlerimize göre Cumhuriyet'in ilk dönemlerinden itibaren süregelen tartışma, her ne kadar günümüzde bilim dünyasında onların muhayyel birer şahıs oldukları düşüncesine evrildiyse de, söylentiler halk arasında ve Karagözcüler camiasında halen dilden dile aktarılmaktadır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Karagöz'ün gerçek yahut muhayyel bir şahıs olduğu tartışması, Bursa'da bulunan bir mezar ve mezar taşıyla ortaya çıkmıştır. Mezar ve mezar taşı bahsine ilk olarak Selim Nüzhet Gerçek'in birinci basımı 1930 yılına ait olan *Türk Temaşası* kitabında rastlanmaktadır. Gerçek'e göre; Bursa'da Çekirge'ye giden yol üzerindeki bir mezarlıkta olduğu ifade edilen ve evvelden beri Karagöz'e ait olduğu düşünülen kabrin başında, üzerinde Muzika-i Humayun'dan emekli olan Kemteri mahlaslı Raşid Ali Efendi'ye ait bir şiirin nakşedildiği taş, 1892 yılında Hayalî Mustafa Efendi ve Bahrî Dergâhı şeyhi tarafından herhangi müspet bir delil olmaksızın ve dönemin Osmanlı hükümdarı II. Abdülhamid'ten para koparmak maksadıyla dikilmiştir (1930/2021, s. 63). Mezar ve mezar taşı ile ilgili bir başka ifadeye ise Enver Behnan Şapolyo'nun ilk basımı 1947 yılında yapılan *Karagözün Tekniği* kitabında rastlamaktayız. Şapolyo, 1923 yılında Bursa'ya giderek Çekirge'deki mezarlıkta Karagöz'ün mezarını tespit ettiğini, mezar üzerindeki bir çinko levhaya "Karagöz'ün Mezarı" ibaresini yazdığını ve mezar başında bir fotoğraf çektirdiğini ve sonrasında Şeyh Küşteri'nin mezarını da ziyaret ettiğini belirtmektedir. Daha sonra "Karagöz yaşamış mı yoksa hayali bir şahıs mı idi?" diyerek araştırma yaptığını ifade eden Şapolyo, Evliya Çelebi'nin Seyahatnamesi'ni kaynak göstermekte ve en fazla bilgiyi de Karagözcüler kahyası Bedestenli Rıza Efendi isminde bir zattan aldığını ifade etmektedir (Şapolyo, 1947). Aldığı bilgilere göre Karagöz ve Hacivat'ın yaşamış birer şahıs olarak geçmişlerinden söz eden Şapolyo'nun aktardığı söylenti, Nureddin Sevin'in *Türk Gölge Oyunu* adlı kitabında yer alan söylentiler arasındaki; Karagöz'ün Kambur Ahmet Bali Çelebi ve Hacivat'ın Mimar Hacı İvaz olduğu I. numaralı söylentiyle çok küçük bir farklılık haricinde aynıdır (1968, ss. 25-29).

Söz konusu mezar taşı, 1932 yılında ortaya çıkan Karagöz'ün gerçekliği-muhayyelliği tartışmasında ise tekrar gündeme gelerek üç yıl sürecek bir tartışmanın fitilini ateşleyen başlıca unsur olmuştur. 1932 ile 1935 yılları arasında yayımlanan dönemin çeşitli gazetelerinde; gazete yazarlarının, bilim ve fikir insanlarının, bürokratların, Karagözcülerin,

[*] Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Halk Bilimi Anabilim Dalı, 92220001964@ogrenci.ege.edu.tr, ORCID: https://orcid.org/ 0000-0001-6508-2471

çeşitli meslek gruplarının önde gelen isimlerinin ve hatta gazete okurlarının da dahil olduğu tartışma, dönemin Dârülbedâyi[1] oyuncularından ve aynı zamanda Karagözcülerinden olan Hazım Bey'in[2] Bursa Halkevi'ne yaptığı bir başvuru ile başlamıştır ("Karagözün mezarı", 1932).

Bursa Halkevi'nde ilk toplantı ve uzman görüşleri

Bursa Tayyare Sineması'nda yapılacak bir Karagöz gösterisinden elde edilecek gelirin Karagöz'e ait olduğu düşünülen mezarın tamiratı için harcanması teklifini içeren müracaata istinaden Bursa Halkevi, bu teklifi tetkik ve müzakere etmek üzere dönemin aydınları ve sanatçılarıyla bir toplantı düzenlenmiştir. Toplantıya katılanlar arasında yer alan Bursa Halkevi İdare Heyeti üyesi Doktor Osman Şevki Bey'in[3], Karagöz'ün gerçek değil muhayyel bir şahıs olduğunu iddia etmesi ve gölge oyunlarının menşei hakkında çeşitli argümanlar sunması karşısında Karagöz'ün gerçek bir şahıs olduğunu iddia edenler, Karagöz hakkındaki rivayetleri ve mevcut matbuatları işaret etmiş, daha önceki bir dönemde Karagöz Dergisi'nin de bu mezarı tamir ettirme işine giriştiği hatırlatmış ve neticede konunun uzmanlar eşliğinde tekrar tartışılması fikri uygun görülmüştür (Derviş, 1932a, ss. 1, 6).

Söz konusu tartışmayı ve ilk toplantıyı takip eden gazete yazarları, köşelerinde çeşitli uzmanların görüşlerine yer vermiştir. Görüş bildiren uzmanlar arasında; Köprülüzade Fuat Bey[4]'e göre Karagöz, tarihte gerçek bir şahıs olarak var olmamış, geleneklerde yaşayan ve rivayetlere dayanan bir şahsiyettir. İbn'ül Emin Mahmut Kemal'e göre ise Karagöz, tarihte yaşamış bir şahıstır ve birçok kitapta onun yaşadığına dair belgeler yer almaktadır. Dönemin *Karagöz Dergisi* baş yazarı Burhan Cahit'e göre de Karagöz muhayyel bir şahıstır ve daha önce mezarının tamiratı yapıldığı iddiası doğru değildir (Derviş, 1932, ss. 1, 6). Dönemin Dârülfünûn[5] profesörlerinden İsmail Hakkı[6] ise, Karagöz'ün şahsi olarak yokluğuna rağmen asırlarca Türk vicdanında yaşamış, Türk'ün milli dehâsı ile yaratılarak gelenek bağlamında yaşatmış toplumsal bir varlık olduğunu ve Türklüğün temsilcisi olduğunu ifade etmekte, ayrıca söz konusu mezarın bir fâninin mezarı değil, bir zihniyetin abidesi olduğunu ifade ederek buraya bir abide dikilmesinin yerinde olacağını ve taşın üzerine de "Sadelik ve halcilik muhabbetinin, yalan ve riya nefretinin mümessiline"[7] yazılmasını istediğini belirtmektedir (İsmail Hakkı, 1932, s. 5; "Karagöz var mı, yok mu?", 1932, s. 2).

Selim Nüzhet[8] ise "Karagöz'ün Nesi Var Nesi Yok?" ve "Hangi Yanlışı Düzeltelim?" başlıklı yazılarında *Seyahatname*'de geçen bilgilerin söylentilere dayandığını ve tutarsız olduğunu, Enver Behnan Bey'in daha önceki bir yazısındaki sözlerinin çelişkili olduğunu, ilgili kaynakların kendisi tarafından da görüldüğünü ve çıkarımlarının ilgili kaynaklar doğrultusunda da yanlış olduğunu, Karagöz hakkındaki teferruatlı aktarımlarının ise kaynaksız ve rivayetlerden ibaret olduğunu belirtmektedir. Söz konusu mezar taşının Şeyh

[1] Bugünkü İstanbul Büyükşehir Belediyesi Şehir Tiyatrosu.
[2] Hazım Körmükçü.
[3] Osman Şevki Uludağ.
[4] Mehmed Fuad Köprülü.
[5] Bugünkü İstanbul Üniversitesi.
[6] Ismayıl Hakkı Baltacıoğlu.
[7] "Sadelik ve samimiyet sohbetinin, yalan ve ikiyüzlülük nefretinin temsilcisine."
[8] Selim Nüzhet Gerçek.

Küşteri'ye ait olabileceği yönündeki iddialara karşılık olarak ise Selim Nüzhet, taşın üzerindeki gazelin lisanının da Şeyh Küşteri'nin yaşadığı düşünülen tarihteki lisanla alakalı olmadığını, konunun tarihçiler tarafından da incelenmesi gerektiğini ifade etmektedir. Ancak bunun Karagöz'e bir abide dikilmesi fikrine mâni bir durum olmadığını, aksine böyle bir girişimin her iki tarafı da memnun edeceğini belirtmektedir (1932a, s. 5, 1932b).

Avukat Mustafa Rami Bey'in girişimleri

Söz konusu süreçte, Karagöz'ün yaşamış bir şahsiyet olduğunu iddia eden kitlenin en dikkat çeken temsilcisi dönemin İstanbul Belediyesi avukatı Mustafa Rami Bey olmuştur. Rami Bey, üç yıl kesintisiz süren tartışma boyunca çoğu kez gazetelere mülakat vermiş, Karagöz'ün yaşamış bir şahsiyet olduğunu iddiasını ispat etmek için birçok yollara başvurmuştur. Evliya Çelebi'nin *Seyahatname* eserinde yazılanlar başta olmak üzere aktarılan birçok söylentinin yalan olamayacağı, Bursa ilinde Karagöz ve Hacivat namına mahalle ve cami olduğu, eski insanların yaşamamış bir kişiye mezar yapmayacağı, adlarını mahalle ve camilere vermeyeceği argümanlarıyla Karagöz'e bir mezar yapılması fikrini savunan ve bu fikri doğrultusunda girişimlerde bulunan Rami Bey, bu konuda evvela dönemin Bursa Belediye Başkanı Muhiddin Bey ile defaten görüşmüş, onu ikna etmeye gayret etmiştir (Derviş, 1932c, s. 6, 1932d, s. 3; "Karagöz İçin Bursada Türbe Yapılması Kararlaştı", 1932, s. 1,9). Daha sonra mezarın ve mezar taşının yapımını üstlendiğini duyuran Rami Bey, gerekli hazırlıklara giriştiğini ve mezarı Hıdırellez gününe tekabül eden 6 Mayıs 1933 tarihinde sanatçı ve aydınlardan oluşan bir heyet ile açacağını da ilan etmiştir ("Hıdırellez'de Karagözü sevenler mezarı başında dua edecekler", 1933, s. 9; "Karagöz – Mezarı bir avukatımız tarafından tamir ettirilecektir", 1933, s. 4; "Taşı Rami B. Dikecekmiş!...", 1933, s. 5). Bu ilanı üzerine birçok eleştirilere maruz kalan Rami Bey, bir süre sonra mezarın yapımından vazgeçtiğini duyursa da bu emelinden vazgeçmemiş, Karagöz'ün yaşamış bir şahsiyet olduğunu ispat için çeşitli araştırma çalışmaları tertip etmiştir. İstanbul'daki tüm kütüphanelerde Karagöz'ün yaşamış bir şahsiyet olmasıyla ilgili bir kayıt bulmak üzere kişiler görevlendiren Rami Bey (Musa, 1933b, s. 5), bu girişimini Fransa'da bir kütüphanede ve İngiltere British Museum'da bulunan bazı eserler üzerinden de sürdürmüştür ("Karagöz hayali mi?", 1934, s. 3; "Karagöz yaşadı mı?", 1933, s. 3; "Karagöz'ün Mezarı", 1934, s. 5). Söz konusu tartışma süreci içerisinde, yine Rami Bey'in öncülüğünde "Karagözü Sevenler ve Karagöz Sanatkârlarını Himaye Cemiyeti" adında bir dernek kurulmuştur. Kurucu üyelerinin çoğunluğu avukatlardan oluşan ve dönemin bazı meşhur sanatçılarının da yer aldığı derneğin amaçları arasında; Karagöz'ü yaygınlaştırmak ve Karagözcüleri himaye etmek, ihtiyacı olan Karagöz sanatçılarına yardımlarda bulunmak, makul ücretlerle oyun temsilleri sunmak, Karagöz okulu kurmak, meraklılara dersler vermek, Karagöz haftası ve Karagöz oynatma yarışması düzenlemek gibi hedef ve uygulamalar yer almaktadır. Belirtilen bu amaçlardan hariç olarak, Karagöz'ün yaşadığını ispat etme ve derneğin gelirleri ile Karagöz'e mezar yaptırma idealleri de, derneğin kuruluş aşamasından itibaren gazetelere mülakat veren Rami Bey tarafından defaten deklare edilmektedir ("Karagöz Sevenler Birleşti, Cemiyet Kurdular", 1933, s. 3; "Karagözü sevenler Bir cemiyet kurmak için çalışıyorlar", 1933, s. 1; M. Salahattin, 1933, s. 6).

Dönemin Karagözcülerinin görüşleri

Karagözü Sevenler ve Karagöz Sanatkârlarını Himaye Cemiyeti'nin üyelerinden olan ve aynı zamanda Bursa Halkevine yaptığı teklif ile söz konusu tartışmanın ilk adımını atan Karagözcü Hazım Bey'in de Karagöz'ün yaşamış bir şahsiyet olduğu düşüncesini savunanlar arasında yer aldığı anlaşılmaktadır. Hazım Bey, geçmiş bir zamanda Köprülüzade Fuat Bey'in Karagöz'ün yaşamış bir şahsiyet olduğu yönünde görüş bildirdiğini ancak sonradan bu görüşünü değiştirdiğini iddia etmiş, ancak bu iddia Fuat Bey tarafından tekzip edilmiştir ("Köprülüzade'ye göre Karagöz, yaşamış değil hayalî bir şahsiyettir.", 1932, s. 6). Hazım Bey ayrıca, dönemin Maarif Cemiyeti'nin[9] 10 Mart 1933 gecesi Bursa Belediyesi'nde verdiği baloda bir Karagöz oyunu sergilemiş; bu oyunda Osman Şevki Bey ile Rami Bey'den söz etmiş ve Karagöz'ün ağzından Karagöz'e bir abide değil mevcudiyetinin nişanı olarak mezar yeri istemiştir ("Karagöz mezar istiyor!", 1933, s. 5). Hazım Bey'in yanı sıra dönemin ünlü Karagözcülerinden Hayali Küçük Ali'nin de bu tartışmaya bir röportajıyla dahil olduğu ve görüş bildirdiği görülmektedir. Küçük Ali, Karagöz'ün hayali olabileceğini, fakat bunun Karagöz'ün milli oluşundan bir şey kaybettirmeyeceğini belirtmektedir ("32 Seneden Beri Perde Arkasında", 1932, s. 6).

Doktor Osman Şevki Bey'in muhalefeti

Bursa Halkevi'nde yapılan ilk toplantı itibariyle Karagöz'ün muhayyel bir tip olduğunu savunan, Avukat Mustafa Rami Bey'in beyanatlarına muhalif olan ve yine dönemin gazetelerindeki beyanlarıyla sıklıkla gündeme gelen isim, Bursa Halkevi yönetim kurulu üyelerinden Doktor Osman Şevki Bey'dir. Osman Şevki Bey, Karagöz'ün halk arasında sevilmiş bir tip olduğunu ve halk ruhuna hitap eden bu geleneği yalnız bu çerçevede görerek saygı gösterilmesi gerektiğini ifade etmektedir (Derviş, 1932b, s. 7). Görüşlerine Selim Nüzhet'in araştırmalarının kaynaklık ettiğini belirten Osman Şevki Bey de, Karagöz'e mezar yerine bir abide yapılmasının daha doğru bir uygulama olacağını savunmaktadır (Musa, 1932b, ss. 1-2).Tartışma sürecinde Rami Bey tarafından yaptırılacak olan mezarın Osman Şevki Bey tarafından yıktırılacağı iddia edilmişse de, bu iddia Osman Şevki Bey tarafından tekzip edilmiş; yapılacak olan lahdin üzerine "taşın altında yatanın Rami Bey'in hayalindeki bir tip olduğunun kazıtılmak istendiği" ifade edilmiştir. Rami Bey tarafından öne sürülen bir başka iddianın ise *Karagöz Dergisi* tarafından düzenlenen mezar ziyareti sırasında heyet içerisinde Osman Şevki Bey'in de bulunduğudur. Ancak bu iddia da aynı tarihli yayın içerisinde Osman Şevki Bey tarafından tekzip edilmiştir (Musa, 1933a, s. 5).

Gazete yazarlarının görüşleri

Mezar ve mezar taşı tartışmalarını gazete sütunlarına taşıyan yazarların da bu süreçte konuyla ilgili görüş bildirdikleri görülmektedir. Dönemin *Milliyet Gazetesi* yazarı Derviş, Köprülüzade Fuat Bey, İbn'ül Emin Mahmut Kemal Bey, Burhan Cahit Bey ve Selim Nüzhet Bey'in görüşlerini aldığı yazısının sonunda Karagöz'ün muhayyel bir şahıs olduğunun anlaşıldığını belirtmektedir (1932, ss. 1, 6). Dönemin *Cumhuriyet Gazetesi* yazarı Musa, söz konusu mezarı ziyaret ettiğini ve mezar taşının muhafaza edildiği Çekirge'de bulunan Lâmi Camii'nin imamı

[9] Bugünkü Türk Eğitim Derneği (TED).

Hafız Mehmet Efendi'nin evinde mezar taşını gördüğünü; mezar taşının üzerinde bir tarihe rastlamadığını ve yalnızca bir perde gazelinin nakşedilmiş olduğunu, bu sebeple Karagöz'ün muhayyel bir şahıs olduğu görüşünün doğru olduğunu ifade etmektedir (1932a, s. 5). Söz konusu tartışmayı yine uzunca bir süre takip eden dönemin *Milliyet Gazetesi* yazarı Felek, Karagöz'e mezar yapılmasının; yaşamamış olsa dahi hatırasına zarar vermeyeceği, aksine bu hakka hürmet göstermek gerektiği yorumlarında bulunmaktadır (1933, s. 3). Dönemin *Vakit Gazetesi* yazarı Refik Ahmet, Karagöz'ün Türk hayal gücünden çıkmış bir oyun olduğu kanaatini bildirmekte, mezar taşı hususunda Selim Nüzhet'in düşüncesine katıldığı görülmektedir (1932, s. 5). Yine *Vakit Gazetesi*'nde "Toplu İğne" rumuzuyla yazan Mehmet Nurettin Artam, Karagöz'ün muhayyel olduğunu, eğer yaşamış bir şahıs olsaydı mezarında keder duyacak olduğunu ifade etmektedir (1933, s. 10). Dönemin *Hakimiyet-i Milliye Gazetesi* yazarı Aka Gündüz, Karagöz'ün gerçek bir şahıs olarak yaşayıp yaşamadığına ilişkin net bir görüş bildirmemekle birlikte, onun milli benlik, milli kültür ve milli karakter mücadelesini yedi yüz seneden beri sürdüren bir Türk kahramanı olduğunu vurgulamakta ve bir mezar yerine bir abidenin daha layık olacağı görüşünü bildirmektedir (1932, s. 5). Dönemin *Servetifünun Dergisi* yazarı Sehap Nafiz üç bölümden oluşan yazısında, Evliya Çelebi'den aktarılan rivayete dayanarak Karagöz, Hacivat ve Şeyh Küşteri'nin yaşamış birer şahsiyet olduğunu ifade etmekle birlikte ayrıca; yüzyıllardan beri süregelen geleneğin onları mevcut kabul etmekte yeterli bir sebep olacağını, aksi bir düşüncenin ise geleneği ayaklar altına almak anlamına geleceğini belirtmektedir (1932, ss. 225-240). Dönemin ünlü şairi Ahmet Haşim, Karagöz'ün ölmediğini ve dolayısıyla mezarı olamayacağını ifade etmekte, Karagöz'ü halis bir Türk tipi, Hacivat'ın ise dilleri ve dilekleri karmakarışık insanların temsili olduğunu belirtmektedir (Mehmet Asım, 1932, s. 4). Vâ – Nû imzasıyla dönemin *Haber Gazetesi*'nde yayım yapan gazete yazarı, "Zavallı Karagöz" başlıklı yazısında, Karagöz ve söz konusu mezar ile ilgili olarak "İdam edilip gömüldüğü yerde sadece bir tümsek var" demekte ve Karagöz'ün hatırasına sahip çıkılması, ona güzel bir mezar yapılması gerektiğini ifade etmektedir ("Zavallı Karagöz", 1937, s. 3). Dönemin *Akşam Gazetesi*'nde Yürük Çelebi imzasıyla yayımladığı "Karagözün mezarı yürek sızlatıcı bir haldedir" başlıklı yazısında yazar, Karagöz'e bir anıt mezar yapılması fikrini tekrar gündeme getirerek dönemin Bursa Valisi Şefik Soyer ile yaptığı görüşmeyi bildirmekte ve bu yöndeki girişimin desteklenmesi için Bursalı okurları ve Halkevlerini girişimde bulunmaya davet etmektedir ("Karagözün mezarı yürek sızlatıcı bir haldedir", 1937, s. 7).

Çeşitli meslek gruplarından okurların görüşleri

Karagöz'ün tarihte yaşamış olup olmadığı hakkındaki bu tartışmaya zaman zaman çeşitli meslek gruplarından kişilerin ve çeşitli gazetelere mülakatlar vermek veya mektup göndermek suretiyle halktan kişilerin de dahil olduğu görülmektedir. Bu hususta ilk örnek dönemin Tütün İnhisarı Umum Müdürlüğü İstatistik ve Harita Mütehassısı Mithat Bey'dir. Mithat Bey, hicri 1333 yılında[10] Bursa Vilâyeti İstatistik ve Tekikatı Havaiye Müdürlüğü görevi sırasında Bursa Belediyesi Başkanı Muhittin Bey'e yazdığı ve aynı zamanda 6 Kasım 1932 tarihli *Milliyet Gazetesi*'nde yayımlanan mektubunda; Bursa kütüphanelerindeki kitapların listelerinin tanzimi sırasında "Hayat ve Menakibi Kara Uğuz ve Hacı Evhat" isimli bir kitaba

[10] Miladi 1914/1915.

rastlandığını, ancak daha sonra hükümet konağında çıkan bir yangında bu listelerin kül olduğunu ifade etmektedir. İçeriğini görmediği bu kitap ile Bursa Sahafname çarşısında kahvecilik yapan Şeyh Hakkı Efendi'den dinlediği Karagöz'ün yaşamış bir kişi olduğu hakkındaki rivayeti bağdaştırarak Karagöz'ün kurmaca bir kişi değil, tarihte yaşamış; Bursalı ve Oğuz soyundan, Karakeçili aşiretine mensup, önce Kara Oğuz daha sonraları Kara Öküz ve nihayetinde Karagöz olarak anılmış bir kişi olduğu kanaatini bildiren Mithat Bey, Bursa'da Karagöz'e ait olduğu düşünülen mezara ve mezar taşına doğruluk payesi vermektedir (Felek, 1932, s. 4). *Cumhuriyet Gazetesi*'nin 27 Ağustos 1932 tarihli nüshasında gazetenin okurlarından Serdengeçtizade Doktor Edip Bey'in, Karagöz'ün mezarı hakkındaki tartışma üzerine gazeteye vermiş olduğu bazı bilgiler yayımlanmıştır. Edip Bey'in beyanlarında; babası Yenişehirli Serdengeçtizade Ali Bey'in 1. Dünya Savaşı'nın başlangıç zamanlarında Bursa Çekirge civarındaki Karagöz'ün mezarı ile başındaki kitabeyi gördüğü ve bizzat kopya ettiği, kendisinin de bu esnada babasının yanında olduğu belirtilmektedir. Ayrıca Edip Bey tarafından gazeteye gönderilen tercüme ile yayımlanan gazelin ardından, Karagöz adında birinin yaşamış olduğu kesin olarak iddia edilemese de Küşteri imzalı gazelin Hacı Evhat Efendi isimli bir zatın mürşidi tarafından kitabeye acemice işlendiği, yine Edip Bey'e ait olduğu bildirilen beyanlarla ifade edilmektedir (Musa, 1932c, s. 2). Ancak bu bilgiler Selim Nüzhet tarafından tekzip edilmekte; Edip Bey tarafından "Kemteri" yerine yapılan "Keşteri" çevirisinin yanlış olduğu, buna benzer birçok çeviri hatalarıyla yanlış çıkarımlarda bulunulduğu, ayrıca söz konusu gazeldeki lisanın da Şeyh Küşteri'nin yaşadığı düşünülen tarihteki lisanla alakalı olmadığı belirtilmektedir (Selim Nüzhet, 1932b, s. 5). Dönemin Bursa gazetelerinde yazarlık yaptığı ve tarih konularında bilgi sahibi olduğu ifade edilen Mümin Bey de tartışmaya dair görüşlerini aktarmakta; Karagöz'ün olduğu iddia edilen mezarın Şeyh Küşteri'nin geleneği sürdüren öğrencilerinden birine ait olabileceğini, Karagöz'ün aslının efsane olduğunu, böyle bir kişinin yaşamamış olduğunu ve söz konusu mezar taşının da üzerindeki kitabe dolayısıyla zaten Karagöz'e ait olamayacağını ifade etmektedir (Derviş, 1932d, s. 3; Musa, 1932d, s. 2). Dönemin tanınmış bestekarlarından Muhlis Sabahattin Bey de[11], Karagöz'ün yaşamış bir şahıs olduğu görüşüne sahip olanlar arasındadır. Muhayyel ve mevhum bir Karagöz'ün asırlar boyunca bütün ayrıntıları ve incelikleriyle aktarılamayacağını ifade eden Sabahattin Bey, dolayısıyla Karagöz'ün hayali değil gerçek bir şahıs olduğu kanaatini bildirmektedir (Derviş, 1932c, s. 6; Musa, 1932c, s. 2). Dönemin *Milliyet Gazetesi*'ne mektup göndererek görüş bildiren emekli yüzbaşı Halil Bey de ilgili mektubunda, Karagöz'ün mezarının Bursa'nın Yunan işgalinden kurtarılışı esnasında Yunanlar tarafından tahrip edildiğini, mezar taşının önceki şeyhin evinde saklanmış olduğunu, mezarın *Karagöz Dergisi* imtiyaz sahibi Fuat Bey tarafından yaptırıldığını belirtmekte; Karagöz'e, Hacivat'a ve Şeyh Küşteri'ye ait olduğu düşünülen mezar yerlerini tarif etmekte; Bursa'nın bir köyü olan Susurluk'a giderken bir Hacı İvad Köprüsü bulunduğunu ve bu bilgilerin gerçek olduğunu belirterek Karagöz, Hacivat ve Şeyh Küşteri'nin yaşamış birer şahıs oldukları kanaatini ortaya koymaktadır (Derviş, 1932b, s. 7). Ancak bu bilgi de Selim Nüzhet tarafından tekzip edilmiştir (1932a, s. 5). Dönemin *Vakit Gazetesi* yazarı A. Şeref'in Avukat Rami Bey ile yaptığı bir görüşme sırasında Rami Bey'in yanında yer alan, dönemin Bursa Vakıflar İdaresi avukatı olan Hilmi

[11] Muhlis Sabahattin Ezgi.

Rıza Bey de gazeteci tarafından kendisine sorulan soruya karşılık olarak; Rami Bey'in görüşlerine katıldığını, kendisinin de bir dönem Bursa'da Hacivat'ın olduğu iddia edilen bir mezarın yıkılmasına engel olduğunu, mezarının olduğu yerin az ilerisinde de Şeyh Küşteri adı verilmiş bir cami olduğunu, dolayısıyla Karagöz ve Hacivat'ın yaşamış birer şahsiyet oldukları kanaatinde olduğunu ifade etmektedir (1933, s. 10).

Sonuç

1932-1935 yılları arasında basında yoğun biçimde yer bulan "Karagöz yaşamış mıydı, yoksa hayalî bir tip miydi?" tartışmasına dönemin aydınları, bilim ve fikir insanları, sanatçıları, toplumun önde gelen isimleri ve gazete okurları katılmış; üç yıl boyunca aktif bir şekilde devam eden tartışmanın etkisi 1937 yılına dek sürmüştür. Bu süreçte Avukat Mustafa Rami Bey'in öncülük ettiği kitle Karagöz'ün yaşadığını ispat etmeye çalışırken; Doktor Osman Şevki Bey, Selim Nüzhet Bey, Köprülüzade Fuat Bey, Burhan Cahit Bey ve İsmail Hakkı Bey gibi isimler onun muhayyel bir şahsiyet olduğunu savunmuştur. Karagöz'ün gerçek yahut muhayyel bir şahıs olduğu tartışmasında ağırlıklı görüşün muhayyel oluşu yönünde olduğu anlaşılmaktadır. Gerçek kişi olduğuna inananların gösterdikleri deliller, başta Evliya Çelebi'nin *Seyahatname*'si olmak üzere söylentiler ve mezar yeri olmakla birlikte; muhayyel bir kişi olduğuna inananlar ise bunlardan başkaca bir kanıt olmadığını ve *Seyahatname*'de geçen söylentinin tutarsız, diğer söylentilerin ise ispatsız olduğunu savunmaktadır. İlk olarak Rami Bey tarafından şahsen, daha sonra ise yine Rami Bey öncülüğünde kurulan Karagözü Sevenler ve Karagöz Sanatkârlarını Himaye Cemiyeti tarafından yaptırılması girişimlerinde bulunulan Karagöz'ün mezarının, Osman Şevki Bey'in bu süreçte gösterdiği güçlü muhalefet karşısında, söz konusu dönemde planlandığı gibi tamamlanamadığı anlaşılmaktadır. Bizim görüşümüze göre ise tartışma içerisinde rastlamadığımız ve atlanıldığına inandığımız bir soru ortaya çıkmaktadır: **Selim Nüzhet Gerçek'in ispatı doğrultusunda mezar taşının sonradan dikildiğini düşünürsek, Karagöz'e ait olduğu iddia edilen mezar yeri ilk olarak ne zaman ve ne şekilde tespit edilmiştir?** Bu sorunun yanıtının yine bulunan mezar taşıyla ya da birtakım söylentilerle ilgili olabileceğini değerlendirerek, Karagöz'ün muhayyel bir kişilik olabileceği ihtimalinin daha kuvvetli olduğu kanaatine varıyoruz. Karagöz'ün muhayyel bir şahıs olması onun gelenekteki yeri ve önemini zayıflatmamakta; bilakis Karagöz'e dair söylentilerin ve Karagöz oyun metinlerinin bir dönem sözlü aktarım ürünü olduğu dikkate alındığında, onun kültürel aktarım süreçlerindeki etkisini ve sürekliliğini artırmaktadır. Dolayısıyla Karagöz, ister gerçek bir kişi isterse muhayyel bir tip olarak kabul edilsin; Türk gölge oyunu geleneğinin merkezinde yer alan ve toplumsal bellekte canlılığını koruyan, süreklilik arz eden bir kültürel miras unsuru olma niteliğini sürdürmektedir.

Kaynakça

32 Seneden Beri Perde Arkasında. (1932, Aralık 14). *Son Posta Gazetesi*.

A. Şeref. (1933, Mart 21). Avukat Rami Bey ve Karagöz'ün Mezarı. *Vakit Gazetesi*, 10.

Aka Gündüz. (1932, Ağustos 27). Karagöz Vardır ve Bir Kahramandır. *Hakimiyet-i Milliye*, 5.

Derviş. (1932a, Ağustos 14). Karagöz Muhayyel mi? *Milliyet Gazetesi*, 1, 6.

Derviş. (1932, Ağustos 15). Karagöz'e Galiba Mezar Yapılamıyor! *Milliyet Gazetesi*, 1, 6.

Derviş. (1932b, Ağustos 19). Karagöz Hikâyesi – Bursa tarih encümeni de yok diyor. *Milliyet Gazetesi*, 7.

Derviş. (1932c, Kasım 3). Karagöze Mezar Yapılıyor mu? *Milliyet Gazetesi*, 6.

Derviş. (1932d, Kasım 24). Karagözün Aslı! *Milliyet Gazetesi*, 3.
Felek. (1932, Kasım 6). Kara Oğuz ve Hacı Evhat. *Milliyet Gazetesi*, 4.
Felek. (1933, Ağustos 18). Karagözün düşmanı. *Milliyet Gazetesi*, 3.
Gerçek, S. N. (2021). *Türk temaşası: Meddah, Karagöz, orta oyunu ve temaşa sanatı üzerine toplu yazılar* (O. M. Öztürk, Ed.; 3. basım). Ötüken Neşriyat. (Original work published 1930, Matbaai Ebüzziya)
Hıdırellez'de Karagözü sevenler mezarı başında dua edecekler. (1933, Şubat 11). *Vakit Gazetesi*, 9.
İsmail Hakkı. (1932, Eylül 4). Karagöz. *Milliyet Gazetesi*, 5.
Karagöz – Mezarı bir avukatımız tarafından tamir ettirilecektir. (1933, Ocak 12). *Vakit Gazetesi*, 4.
Karagöz hayali mi? (1934, Ekim 17). *Vakit Gazetesi*, 3.
Karagöz İçin Bursada Türbe Yapılması Kararlaştı. (1932, Kasım 16). *Vakit Gazetesi*, 1, 9.
Karagöz mezar istiyor! (1933, Mart 12). *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
Karagöz Sevenler Birleşti, Cemiyet Kurdular. (1933, Kasım 8). *Vakit Gazetesi*.
Karagöz var mı, yok mu? (1932, Ağustos 19). *Cumhuriyet Gazetesi*, 2.
Karagöz yaşadı mı? (1933, Temmuz 28). *Vakit Gazetesi*, 3.
Karagözü sevenler Bir cemiyet kurmak için çalışıyorlar. (1933, Ekim 17). *Cumhuriyet Gazetesi*, 1.
Karagözün mezarı. (1932, Ağustos 13). *Vakit Gazetesi*, 3.
Karagöz'ün Mezarı. (1934, Kasım 18). *Akşam Gazetesi*, 5.
Karagözün mezarı yürek sızlatıcı bir haldedir. (1937, Ağustos 12). *Akşam Gazetesi*, 7.
Köprülüzade'ye göre Karagöz, yaşamış değil hayalî bir şahsiyettir. (1932, Kasım 10). *Vakit Gazetesi*.
M. Salahattin. (1933, Kasım 6). Yeni bir cemiyet kuruldu: Karagözü sevenler. *Milliyet Gazetesi*, 6.
Mehmet Asım. (1932, Ekim 1). Şair Ahmet Haşimle başbaşa bir saat "Karagözün mezarını arıyorlarmış; ölmedi ki mezarı olsun; ölen Hacivattır". *Vakit Gazetesi*, 4.
Mehmet Nurettin Artam. (1933, Kasım 26). Karagözü sevenler, Yumurta Kongresi ve "fikir hareketleri". *Vakit Gazetesi*, 10.
Musa. (1932a, Ağustos 28). Karagöz Münakaşası. *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
Musa. (1932b, Eylül 14). Karagöz Münakaşası. *Cumhuriyet Gazetesi*, 1, 2.
Musa. (1932c, Kasım 5). Karagöz'ün Mezarı. *Cumhuriyet Gazetesi*, 2.
Musa. (1932d, Aralık 3). Meydana yeni bir iddia çıktı! Karagöz efsane, oyunu mürettep imiş…. *Cumhuriyet Gazetesi*, 2.
Musa. (1933a, Şubat 22). Mezar Yaptıracaklara Bursa'dan Yeni Bir Cevap. *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
Musa. (1933b, Mart 18). Karagöz Meselesi – Rami Bey'in sözleri meğer ciddi değilmiş. *Cumhuriyet Gazetesi*, 5.
Refik Ahmet. (1932, Ağustos 16). Öteden Beri Rivayet Muhteliftir Karagöz Var mı Yok mu? *Vakit Gazetesi*, 5.
Sehap Nafiz. (1932, Eylül 28). Var mı, Yok mu? İtham Ediyorum…. *Servetifünun Dergisi*, *72-8*(1882-197), 225-240.
Selim Nüzhet. (1932a, Ağustos 22). Karagöz'ün Nesi Var Nesi Yok? *Milliyet Gazetesi*, 5.
Selim Nüzhet. (1932b, Ağustos 30). Hangi Yanlışı Düzeltelim? *Milliyet Gazetesi*, 5.
Sevin, N. (1968). *Türk Gölge Oyunu*. Milli Eğitim Basımevi.
Şapolyo, E. B. (1947). *Karagöz'ün Tekniği*. Türkiye Yayınevi.
Taşı Rami B. Dikecekmiş!... (1933, Şubat 3). *Milliyet Gazetesi*, 5.
Zavallı Karagöz. (1937, Haziran 2). *Haber Gazetesi*, 3.

Down sendromlu çocuklarda erken müdahale programlarının dil gelişimine etkisi

*İlayda İlktürk**

Giriş

Dil gelişimi, çocukların bilişsel, sosyal, duygusal ve akademik gelişim süreçlerinin temel bileşenlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Erken çocukluk döneminde kazanılan dil becerileri, çevreyle etkili iletişim kurabilmeyi ve öğrenme süreçlerine aktif katılabilmeyi sağlar. Dil gelişimi yalnızca sözcük üretiminden ibaret olmayıp; alıcı dil, ifade edici dil, pragmatik dil kullanımı, sözel olmayan iletişim ve sosyal etkileşim becerilerini de kapsamaktadır. Bu nedenle erken çocukluk döneminde dil gelişiminde meydana gelen gecikmeler, çocuğun tüm gelişim alanlarını etkileyebilmektedir. Gelişimsel yetersizlik gösteren çocuklarda dil gelişimi farklı bir seyir izleyebilmektedir. Down sendromu, dil gelişimini önemli ölçüde etkileyen gelişimsel durumlar arasında yer almaktadır. Down sendromu, 21. kromozomun fazladan bir kopyasının bulunması sonucunda ortaya çıkan genetik bir farklılıktır ve bireyin bilişsel, fiziksel ve dil gelişim süreçlerinde çeşitli sınırlılıklara neden olabilmektedir. Down sendromlu çocuklarda özellikle dil ve iletişim becerilerinin yaşıtlarına göre daha yavaş geliştiği bilinmektedir. Alan yazında bu çocukların özellikle ifade edici dil becerilerinde belirgin güçlükler yaşadığı; alıcı dil becerilerinin ise görece daha iyi geliştiği ifade edilmektedir (Chapman & Hesketh, 2000). Başka bir ifadeyle, çocukların söylenenleri anlama becerileri konuşma ve kendilerini ifade etme becerilerinden daha ileri düzeyde olabilmektedir. Down sendromlu çocuklarda görülen dil gecikmelerinin çeşitli nörolojik, bilişsel ve motor etkenlerle ilişkili olduğu belirtilmektedir. Roberts, Price ve Malkin'e (2007) göre kısa süreli işitsel bellekteki sınırlılıklar, fonolojik işlemleme güçlükleri, artikülasyon problemleri ve motor planlama yetersizlikleri dil gelişimini olumsuz yönde etkilemektedir. Özellikle işitsel bilgiyi kısa süreli bellekte depolama kapasitesinin düşük olması, çocukların yeni sözcükleri öğrenmelerini ve uzun cümle yapılarını işlemelerini zorlaştırmaktadır. Bunun yanı sıra ağız ve dil kaslarındaki hipotoni, konuşma seslerinin doğru biçimde üretilmesini güçleştirebilmektedir. Bu durum çocukların konuşmalarının anlaşılabilirliğini azaltmakta ve sosyal iletişim süreçlerini sınırlandırabilmektedir. Dil gelişiminde yaşanan bu güçlükler, yalnızca iletişim becerilerini değil aynı zamanda sosyal uyum, akademik başarı ve bağımsız yaşam becerilerini de etkileyebilmektedir. Bu nedenle Down sendromlu çocuklarda erken dönemde başlatılan destekleyici eğitim uygulamaları büyük önem taşımaktadır. Erken müdahale programları, gelişimsel risk taşıyan çocukların gelişim alanlarını desteklemek amacıyla yaşamın ilk yıllarından itibaren sunulan sistematik eğitim ve destek hizmetlerini kapsamaktadır. Bu programların temel amacı, çocuğun gelişimsel potansiyelini en üst düzeye çıkarmak ve gelişimsel gecikmelerin olumsuz etkilerini azaltmaktır.

* Okul öncesi eğitimi öğretmeni, ORCİD: 0009-0008-1114-6108 ilaydailkturk383@gmail.com

Erken müdahalenin önemi

Erken çocukluk dönemi, beynin en hızlı gelişim gösterdiği ve çevresel uyaranlara en açık olduğu dönemlerden biridir. Beyin plastisitesinin yüksek olduğu bu süreçte sunulan destekleyici eğitim uygulamalarının çocukların gelişimsel kazanımları üzerinde önemli etkiler oluşturduğu bilinmektedir. Guralnick (2011), erken müdahalenin çocukların bilişsel, sosyal ve dil gelişimlerini olumlu yönde etkilediğini; aynı zamanda ailelerin çocuklarıyla daha etkili iletişim kurmalarına katkı sağladığını belirtmektedir. Down sendromlu çocuklarda erken müdahale programlarının dil gelişimi üzerindeki etkileri birçok araştırma tarafından desteklenmektedir. Özellikle erken yaşta başlatılan sistematik dil müdahalelerinin çocukların sözcük dağarcığını geliştirdiği, iletişim başlatma davranışlarını artırdığı ve sosyal etkileşim becerilerini güçlendirdiği belirtilmektedir (Kumin, 2006). Erken dönemde sağlanan dil girdileri, çocukların çevresel uyaranları daha etkili biçimde işlemelerine ve iletişim kurma motivasyonlarının artmasına yardımcı olmaktadır. Ayrıca erken müdahale programlarının yalnızca çocuk üzerinde değil aile üzerinde de olumlu etkileri bulunmaktadır. Aileler, çocuklarının gelişimsel özellikleri hakkında bilgi sahibi olmakta ve çocuklarının ihtiyaçlarına uygun iletişim stratejileri geliştirebilmektedir. Böylece çocuk ile ebeveyn arasındaki etkileşim niteliği artmakta ve günlük yaşam doğal bir öğrenme ortamına dönüşmektedir.

Aile merkezli müdahale yaklaşımları

Alan yazında aile katılımının erken müdahale programlarının başarısında belirleyici bir unsur olduğu vurgulanmaktadır. Aile merkezli müdahale anlayışı, ebeveynleri yalnızca gözlemci konumunda değil, aktif uygulayıcı ve karar verici olarak sürece dahil etmektedir. Bu yaklaşımda ebeveynlerin çocukla kurduğu günlük etkileşimlerin dil gelişimi açısından önemli fırsatlar sunduğu kabul edilmektedir. Mahoney ve Perales (2005), ebeveyn katılımının yoğun olduğu müdahale programlarında çocukların iletişimsel girişimlerinin arttığını ve dil gelişimlerinin hızlandığını ortaya koymuştur. Özellikle ebeveynlerin çocuğun ilgi alanlarına duyarlı biçimde iletişim kurmaları, çocuğun iletişime katılımını artırmaktadır. Günlük yaşam rutinleri içerisinde gerçekleştirilen doğal dil etkileşimleri, çocukların dili işlevsel biçimde öğrenmelerini kolaylaştırmaktadır. Bu kapsamda yaygın olarak kullanılan aile temelli programlardan biri Hanen Programıdır. Girolametto ve arkadaşları (1996), Hanen Programı'nın ebeveynlere etkili iletişim stratejileri öğreterek çocukların sosyal iletişim ve dil becerilerini desteklediğini ifade etmektedir. Program kapsamında ebeveynlere çocuğun iletişim girişimlerini takip etme, bekleme süresi tanıma ve çocuğun ifadelerini genişletme gibi stratejiler öğretilmektedir. Bu stratejiler, çocukların iletişim kurma sıklığını artırmakta ve sözel etkileşimleri güçlendirmektedir.

Oyun temelli ve etkileşimsel yaklaşımlar

Oyun, çocukların öğrenme süreçlerinde doğal bir araç olarak değerlendirilmektedir. Özellikle erken çocukluk döneminde oyun yoluyla öğrenme, dil gelişimini destekleyen etkili yöntemlerden biridir. Down sendromlu çocuklar açısından oyun ortamları, iletişim kurma, sıra alma, ortak dikkat geliştirme ve sosyal etkileşim becerilerini destekleyen doğal öğrenme fırsatları sunmaktadır. Tannock (2008), oyun temelli müdahalelerin çocukların iletişimsel katılımını artırdığını ve sözel ifade becerilerini desteklediğini belirtmektedir. Oyun sırasında

çocukların nesnelerle, akranlarıyla ve yetişkinlerle etkileşime girmesi, dil kullanımını doğal bağlamlara yerleştirmektedir. Böylece çocuklar dili yalnızca tekrar yoluyla değil, anlamlı sosyal deneyimler aracılığıyla öğrenmektedir. Etkileşim temelli yaklaşımlar arasında Floortime yöntemi dikkat çekmektedir. Greenspan ve Wieder'e (2006) göre Floortime yaklaşımı, çocuğun ilgi alanlarını temel alarak yetişkin ile çocuk arasında karşılıklı iletişim döngüleri oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşım, çocuğun iletişim başlatma davranışlarını artırmakta ve duygusal etkileşim yoluyla dil gelişimini desteklemektedir. Ayrıca doğal öğretim yöntemleri de günlük yaşam içinde ortaya çıkan iletişim fırsatlarını kullanarak çocukların işlevsel dil becerilerini geliştirmektedir.

Görsel destekler ve alternatif iletişim sistemleri

Down sendromlu çocukların görsel öğrenme becerilerinin görece güçlü olması nedeniyle görsel desteklerin dil gelişiminde etkili olduğu düşünülmektedir. Görsel ipuçları, çocukların sözel bilgileri daha kolay anlamalarına ve hatırlamalarına yardımcı olmaktadır. Resimler, semboller, işaretler ve görsel rutin kartları gibi materyaller çocukların iletişim süreçlerini desteklemektedir. Alternatif ve destekleyici iletişim sistemleri arasında yer alan PECS (Picture Exchange Communication System), özellikle sözel iletişim becerileri sınırlı olan çocuklarda etkili bir yöntem olarak kullanılmaktadır. Bondy ve Frost (1994), PECS'in çocukların iletişim başlatma davranışlarını artırdığını ve sözel iletişime geçiş sürecini desteklediğini belirtmektedir. Çocukların ihtiyaçlarını resim kartları aracılığıyla ifade etmeleri, iletişimin işlevsel yönünü güçlendirmektedir. Millar, Light ve Schlosser (2006) tarafından yapılan çalışmalar da alternatif iletişim sistemlerinin çocukların hem alıcı hem ifade edici dil becerileri üzerinde olumlu etkiler oluşturduğunu göstermektedir. Görsel destekler sayesinde çocukların dikkat sürelerinin arttığı, yönergeleri daha iyi takip ettikleri ve iletişim kurma motivasyonlarının güçlendiği ifade edilmektedir.

Türkiye'de yapılan çalışmalar

Türkiye'de yapılmış çalışmalar incelendiğinde, erken müdahalenin Down sendromlu çocukların dil gelişiminde olumlu etkiler oluşturduğu görülür. Acarlar (2009), etkileşim temelli erken eğitim uygulamalarının çocukların sözcük kullanımını ve sosyal iletişim becerilerini geliştirdiğini belirtir. Özellikle aile katılımının yüksek olduğu uygulamalarda çocukların iletişim girişimlerinin arttığı ifade edilmektedir. Bunun yanı sıra Portage Erken Eğitim Programı ve Küçük Adımlar Programı gibi uygulamaların da dil gelişimini desteklediği vurgulanmaktadır (Sucuoğlu & Kargın, 2010). Bu programlar, çocukların bireysel gelişim özelliklerine uygun hedefler belirlemekte ve gelişim alanlarını sistematik biçimde desteklemektedir. Türkiye'deki çalışmalar genel olarak erken müdahalenin önemini ortaya koysa da uzun süreli gözlem çalışmalarının sınırlı olduğu dikkat çekmektedir.

Literatürdeki boşluk ve araştırma gereksinimleri

Alan yazın incelendiğinde erken müdahale programlarının Down sendromlu çocukların dil gelişimine olumlu katkılar sağladığını ortaya koyan çok sayıda çalışma bulunduğu görülmektedir. Ancak mevcut araştırmaların büyük bölümünün kısa süreli uygulamalara dayandığı ve yapılandırılmış test sonuçlarına odaklandığı dikkat çekmektedir. Çocukların

doğal yaşam ortamlarında sergiledikleri iletişim davranışlarını inceleyen uzunlamasına gözlem çalışmalarının ise sınırlı olduğu görülmektedir. Özellikle doğal gözlem yöntemleriyle yürütülen araştırmalar, çocukların günlük yaşam içerisinde dili nasıl kullandıklarını ortaya koyması açısından önem taşımaktadır. Bu tür çalışmalar sayesinde erken müdahale programlarının gerçek yaşam koşullarındaki etkililiği daha kapsamlı biçimde değerlendirilebilecektir. Ayrıca Türkiye'de kültürel özelliklere uygun aile merkezli müdahale modellerinin geliştirilmesine yönelik araştırmalara da ihtiyaç duyulmaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak, Down sendromlu çocuklarda erken müdahale programlarının dil gelişimi üzerinde önemli ve olumlu etkiler oluşturduğu görülür. Erken dönemde başlatılan sistematik müdahaleler; çocukların alıcı ve ifade edici dil becerilerini, sosyal iletişim yeterliliklerini ve iletişim başlatma davranışlarını destekler. Aile merkezli uygulamalar, oyun temelli yaklaşımlar, etkileşimsel yöntemler ve alternatif iletişim sistemleri, dil gelişimini destekleyen etkili uygulamalar arasında yer alır. Bununla birlikte alan yazında doğal gözlem yöntemleriyle gerçekleştirilen uzunlamasına araştırmaların sınırlı kalması dikkat çekmektedir. Gelecekte yapılacak çalışmaların çocukların doğal yaşam ortamlarındaki iletişim davranışlarını inceleyen kapsamlı araştırmalara yönelmesi, erken müdahale programlarının etkililiğinin daha iyi anlaşılmasına katkı sağlayacaktır. Ayrıca kültürel bağlama uygun müdahale modellerinin geliştirilmesi ve ailelerin süreçte daha aktif desteklenmesi, Down sendromlu çocukların dil gelişim süreçlerinin güçlendirilmesi açısından önem taşımaktadır.

Kaynakça

Acarlar, F. (2009). *Down sendromlu çocuklarda dil gelişimi*. Ankara Üniversitesi Yayınları.

Bondy, A., & Frost, L. (1994). The picture exchange communication system. *Focus on Autism and Other Developmental Disabilities,* 9(3), 1–19.

Chapman, R. S., & Hesketh, L. J. (2000). Behavioral phenotype of individuals with Down syndrome. *Mental Retardation and Developmental Disabilities Research Reviews,* 6(2), 84–95.

Girolametto, L., Weitzman, E., & Greenberg, J. (1996). Facilitating language development in young children. *Journal of Speech and Hearing Research, 39,* 419–432.

Greenspan, S. I., & Wieder, S. (2006). *Engaging autism: Floortime approach.* Da Capo Press.

Guralnick, M. J. (2011). Why early intervention works. *Infants & Young Children, 24(1)*, 6–28.

Kumin, L. (2006). Speech intelligibility in individuals with Down syndrome. *Journal of Speech-Language Pathology, 15(2),* 1–10.

Mahoney, G., & Perales, F. (2005). Relationship-focused early intervention. *Topics in Early Childhood Special Education, 25(2),* 77–87.

Millar, D. C., Light, J. C., & Schlosser, R. W. (2006). The impact of AAC. *American Journal of Speech-Language Pathology, 15(3),* 236–246.

Roberts, J., Price, J., & Malkin, C. (2007). Language development in Down syndrome. *Developmental Neurorehabilitation, 10(2),* 153–163.

Sucuoğlu, B., & Kargın, T. (2010). *Özel eğitimde erken müdahale*. Pegem Akademi.

Tannock, R. (2008). Language and social interaction in children. *Child Development Perspectives, 2(3),* 1–6.

Erciş'te evlilik süreci ve düğün gelenekleri üzerine bir alan araştırması

İlvan Caroz[*]

Giriş

Kültür bir toplumun yaşam biçimini belirleyen ve onu diğer toplumlardan ayıran özelliklerin bütününü ifade eder. Toplumu oluşturan öğelerin tamamı, o toplumun kültürel yapısı hakkında bilgi verir. Değerler ve normlar etrafında şekillenen bu yapı, bireylerin kuşaktan kuşağa aktarılan davranışlarını yönlendiren bir sistem niteliği taşır. Aynı zamanda kültür, toplumun özelliklerini yansıtması bakımından canlıdır. Canlı olması nedeniyle zaman içinde değişip dönüşebilir. Geçmişten günümüze birçok toplumun kültürel yapısında değişim yaşandığı görülmüştür. Tarihsel süreçte kuşaktan kuşağa aktarılarak gelenekselleşen kültür, yalnızca geçmişin bir mirası olarak kalmaz geleceğin şekillenmesinde de önemli bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda gelenek-görenek, örf-adet şeklinde alışkanlık haline getirdiğimiz kültür, çeşitli ritüeller ve yerleşik uygulamalar aracılığıyla toplumsal yaşamda kalıcı hale gelmiştir. Bu şekilde topluma yerleşen ritüel veya gelenek haline getirdiğimiz kültürel yapı özelliklerinden birisi de her toplumda olmazsa olmaz geçiş dönemleridir. Evlilik ve düğün törenleri ise bu geçiş dönemlerinin belirgin örneklerinden biridir. (Dikici ve Şener, 2022: 410). İnsan hayatında üç temel geçiş dönemi bulunmaktadır: doğum, evlilik ve ölüm (Artun, 1998: 1; Yiğit, 2019: 273). Yaşamın önemli geçiş dönemlerinden biri olan evlenme, kadın ve erkeğin aile kurma yolunda ortak bir karar vermesiyle gerçekleşir. Ailenin toplumsal yapının temelini oluşturması, evlenme sürecine toplumlar üstü bir nitelik kazandırmıştır. Dünyanın farklı bölgelerinde belirli kültürel bağlamlar içerisinde çeşitli aşama ve kurallar doğrultusunda gerçekleşen evlilik, özellikle tören, töre, gelenek, görenek ve adetler bakımından zengin bir kültürel çeşitlilik sunmaktadır. (Örnek, 2016 :255). İnsan neslinin devamı için doğum ve çoğalma zorunlu bir unsur olarak görülmektedir. (Bulut, 2018: 37). Dede Korkut Kitabı'nda anlatılan "Dirse Han Oğlu Boğaç Han" hikâyesi, çocuk sahibi olmanın toplumdaki önemini vurgulamaktadır. Dirse Han'ın çocuğunun olmaması, hem toplumsal hem de bireysel açıdan bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Çocuk, özellikle erkek evlat, soyun devamlılığını sağlaması ve aile yapısının sürdürülmesi bakımından önemli görülmektedir. (Ergin, 2021: 21-27). Oguş, Eski Türk toplumunda aile kavramını karşılamakta olup aynı soydan gelen bireylerin oluşturduğu akrabalık yapısına dayanmaktadır. Aynı zamanda toplumun temel unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir. Bu nedenle Türk toplumunda aile yapısına büyük önem verilmiştir. Aile kurumuna verilen önem, geniş bir coğrafyaya yayılan Türk toplumunun devamlılığının sağlanmasında etkili olmuştur. Türklerin aileye verdiği önem, akrabalık adlarının çeşitliliğinde de görülmektedir (Berber, 2009: 2).

[*] ORCID NO: 0009-0006-7789-5975, Artvin Çoruh Üniversitesi Yüksek Lisans Öğrencisi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, 251617027@ogrenci.artvin.edu.tr

Erciş'te evlilik süreci

Her toplum, kimin kimle, kişinin kaç eşle hangi durumlarda evleneceğine dair birden çok kural vardır. Bu kuralların oluşmasında toplumun yaşam biçimi, gelenek, görenek ve inanış şekiller rol oynar. Böylelikle özü temsil eden yapıların kalmakla beraber evlenme, düğün adetleri de yöreden yöreye, şehirden şehire hatta köyden köye farklılık gösterir (Önay, 2016: 25).

Erciş'te evlenme süreci ve kız arama gelenekleri

Evlilik yaşı kırdan kentte göre daha erken yaşlarda olur. Bazı yörelerden evlenmenin gerçekleşmesi için oğlanın askerliğini yapması şart görülmezken, genellikle bu şart göz önünde bulundurulur. Özelikle şehir merkezinde damat adayına sorulan ilk soru askerlik görevinin yerine getirip getirmemesi olur. Kız ve erkeğin arasındaki yaşın az olması tercih edilir. Van da görücülük geleneği yaygın olduğu evliliklerde erkeklerde 18-20, kızlarda 16-18 yaş civarındadır (Önay, 2016: 26). Evlenme girişiminde genellikle oğlan tarafı süreci başlatan, kadın tarafı ise sürece yanıt veren konumdadır. Evlilik için girişim genellikle oğlan ve oğlan ailesi başlatır (Önay, 2016: 26). Evlenmenin ilk aşaması kız aramadır. Oğullarını evlendirmek isteyen aileler, önce yakın çevreden kız kız aramaya çıkarlar. Kız aramak için en uygun ortamlar düğün, bayram, taziye ve hamam ziyaretleridir (Önay, 2016: 26). Oğlanın annesi, varsa ablası ve yakın akrabalarından birkaç kadın beğendikleri kızın evine ziyarete giderler ve kızı görmeleri, onu gözlemlemeleri ve gelme amaçlarını belli etmeleri görücülüğün kız bakma aşamasıdır (Önay, 2016: 26). Kız arama sürecinde dikkat edilen en önemli detaylardan biri, kızın medeni durumunun anlaşılmasıdır. Eğer kız düğün ortamında görülmüşse, belindeki kemerden bekâr olup olmadığı anlaşılabilmektedir. Bekâr kızların gümüş kemer taktığı, nişanlı veya evli kadınların ise altın kemer kullandığı bilinmektedir. Bunun yanı sıra kızın başının açık olması bekârlık, örtülü olması ise evlilik göstergesi olarak kabul edilmektedir. (K.K.1, 2, 3, 4) Kız görmeye genel olarak haber vermeden gidilir. Son dönemlerden aracı olan kişiler kız evinin ağzını yokladıkları için kız evi esasında haberdardır. Kızın hal ve hareketlerine bakılarak isteyip istemediği anlaşılır. Kızın misafirleri ağırlaması, güler yüzlü olması, istekli olup olmadığının belirtisidir (Önay, 2016: 26). Kız aramada en önemli ayrıntılardan biri, kızın başının açık olup olmamasıdır. Kızın başı açıksa bekâr, başı örtülüyse nişanlı ya da evli olduğu düşünülür. Bir diğer ayrıntı ise düğünlerde kızın beline taktığı kemerdir. Kemer gümüşse kızın bekâr olduğu, altınsa nişanlı ya da evli olduğu kabul edilir. Kız aramada bu ayrıntıların yanı sıra, kızın annesi de önemli bir yere sahiptir. Kızdan çok annesi araştırılır; çünkü annenin toplum içinde iyi anılması, kızının da iyi huylu ve terbiyeli olduğu düşünülür. (K.K.1, 2, 3, 4, 5) Geçmişte evlilik yaşı 15-16 iken, günümüzde evlilik yaşı kızlarda 24-25 aralığına, erkeklerde ise 27 yaşına kadar yükselmiştir. Bu değişimin sebepleri, toplumsal, kültürel ve ekonomik faktörlerin sonucu olarak ele alınmaktadır. İlk olarak, kadın ve erkeklerin eğitim seviyelerinin artması ve kadınların iş hayatına atılmaları gösterilebilir. Eskiden kızlar 15-16 yaşını doldurduktan sonra evlenmezlerse "evde kaldı" denilirdi. Günümüzde ise evlilik kararı daha bilinçli ve seçici bir şekilde verildiği için bu tür söylemler neredeyse kalmamıştır. Eskiden kız aramayı aileler yapardı, ancak günümüzde gelişen teknoloji ile insanlar sosyal medya ve sosyal aktivitelerin yapıldığı alanlarda

birbirleriyle iletişime geçerek evlenmektedirler. Geçmişte yaygın olan görücü usulü evliliklerin oranı azalmıştır. (K.K.1, 2, 3)

Gelin ve damat adaylarını araştırma, ağız arama

Oğlan ve kız tarafı kesin karar vermeden önce karşılıklı olarak birbirlerini ayrıntılı biçimde araştırmaktadır. Çevreden edinilen bilgiler doğrultusunda kızın terbiyeli olup olmadığı, gelenek ve göreneklere bağlılığı; oğlanın ise saygılı bir kişiliğe sahip olup olmadığı, olumsuz davranışlarının bulunup bulunmadığı ve iş bilincine sahip olup olmadığı hakkında bilgi toplanmaktadır (Önay, 2016: 26). Kızı isteme kararı verildikten sonra oğlanın ailesi, çevrede saygınlığı bulunan bir kişiyi kız evine gönderir. Bu kişiye "elçi" adı verilmektedir. Elçi, kız tarafının olumlu düşündüğüne dair söz alır. Kız ve oğlan tarafının karşılıklı anlaşmaya varması durumunda ise dünürcülük aşamasına geçilmektedir (Önay, 2016: 26). Ağız arama, evlilik kararı alınmadan önce gerçekleştirilen bir süreçtir. Bu süreçte kız tarafı pasif, erkek tarafı ise aktiftir ve ilk adımı erkek tarafı atar. Ancak kızın ailesi hemen "evet" demez. Erkek tarafı, 30 ile 40 gün boyunca yakın çevrede araştırılır. Araştırma sonucu olumlu ise erkek tarafı, kız tarafına birini gönderir. Bu kişi, hatırı sayılır biridir ve ona "elçi" denir. Elçi, kızın evine gider ve kızın verileceğine dair söz alır (K.K.1, 2, 3, 4, 5).

Kız isteme- kesbiç

Oğlan tarafı, kız evine gidecekleri saati önceden haber vermektedir. Bunun ardından hem kız hem de oğlan tarafı hazırlıklara başlamaktadır. Söz merasimine katılacak kişiler belirlenir ve tek tek aranarak davet edilir. Bu aşamada götürülecek hediyeler arasında şeker, çikolata ve kolonya yer almaktadır. Bu ikramlar, söz kesiminden sonra misafirlere dağıtılmaktadır. (Önay, 2016: 26). Oğlan evinde toplanan akrabalar, daha önceden belirlenen saatte kız evine gitmektedir. Kız evine gelen misafirlerden kadınlar ve erkekler ayrı odalarda oturmaktadır. İlk olarak hâl hatır sorulmakta, ardından geliş amaçlarına ilişkin konuya geçilmektedir. Toplantıda bulunan erkek tarafının en yaşlı kişisi, gelin adayının babasına; babası yoksa ağabeyi veya amcasına hitaben: "Kızınızı Allah'ın emri, Peygamber Efendimizin sünneti ile oğlumuza istiyoruz." diyerek geliş amaçlarını ifade etmektedir (Önay, 2016: 27). Ayrıca oğlan evinin getirdiği ikramlar tüketilmektedir. Van'ın bazı bölgelerinde söz kesiminin ardından Kur'an okunmaktadır. Yapılan duadan sonra kız tarafı misafirlere çay ve pasta ikramında bulunmaktadır (Önay, 2016: 27).

Çayların içilmesinin ardından erkeklerin bulunduğu ortamda başlık parası konusu görüşülmektedir. Başlık parası genellikle belirli miktarda bir para olarak kararlaştırılmaktadır. Başlık parası geleneği kırsal kesimden kent yaşamına taşınmış olsa da, geleneksel yapıyı sürdüren aileler dışında bu uygulama büyük ölçüde terk edilmiştir. Bununla birlikte, adet gereği oğlan tarafı kız tarafına bu konudaki düşüncelerini sormakta ve çoğu zaman iki taraf masrafların karşılanması konusunda anlaşmaya varmaktadır (Önay, 2016: 27).

Kız kaçırma olayının söz konusu olduğu durumlarda da başlık parası talep edilmektedir. Bu gibi durumlarda kız babasının, normal başlık parasının iki katını isteme hakkına sahip olduğu kabul edilmektedir (Önay, 2016: 27). Söz merasiminde başlık parası dışında, oğlan tarafının geline getireceği hediyeler de konuşulmaktadır. Bu hediyeler arasında at, silah, halı, kumaş ve altın gibi çeşitli eşyalar yer almaktadır (Önay, 2016: 27). Evlilik kararı alındıktan sonra oğlan

tarafı, kız evine gidecekleri saati önceden haber verir. Oğlan tarafında hazırlıklar başlar ve söz merasimi için oğlanın ailesinden anne, baba, varsa kız kardeş, abi ve yakın çevreden her aileden bir erkek davet edilir. Oğlan evinde toplanılır ve kız evine gidilir. Kız evine gelen misafirler, kadınlar ve erkekler olmak üzere ayrı odalarda oturur. Erkekler başlık parasını konuşur. Eğer anlaşırlarsa dualar edilir ve söz kesilir. Oğlanın annesi, kıza temsili olarak parmağındaki yüzüğü çıkarır ve kızın parmağına takar. Oğlan tarafının götürdüğü tatlılar yenir. Söz kesiminden sonra çeyiz konuşulur. Kızın ailesi evi dizer, oğlanın ailesi ise evi alır. Sözden birkaç gün sonra oğlan tarafı, kız tarafını eve yemeğe davet eder. Bu yemekten sonra kız tarafı hediyelendirilir (K.K.1, 2, 3).

Nişan

Söz kesiminin ardından gerçekleştirilen aşama nişan merasimidir. Nişan töreni genellikle kız evinde düzenlenmekte olup masraflar oğlan tarafı tarafından karşılanmaktadır (Önay, 2016: 27). Nişan öncesinde oğlan tarafı, gelin adayını ve ailesinden birkaç kişiyi nişan alışverişine götürmektedir. Bu alışveriş sırasında kız ve yakınları için çeşitli hediyeler alınarak bohçaya konulmakta ve kız evine götürülmektedir. Aynı şekilde kız tarafı da oğlan ve ailesi için alışveriş yaparak hazırladıkları bohçayı oğlan evine göndermektedir (Önay, 2016: 27). Nişan törenine kız ve oğlan tarafının yakın akrabaları davet edilmektedir. Davetliler, kız evine gitmeden önce oğlan evinde toplanmakta ve ardından hep birlikte kız evine gitmektedir. Nişan sırasında oğlan tarafının yakınları tarafından gelin ve damada çeşitli takılar takılmaktadır (Önay, 2016: 27). Günümüzde nişan merasimleri, geçmişte olduğu gibi yalnızca kız evinde yapılmamakta; değişen yaşam koşulları ve modernleşmenin etkisiyle düğün salonlarında da gerçekleştirilmektedir (Önay, 2016: 27). Nişanlılık süresi ailelerin maddi durumuna bağlı olarak değişebilmektedir. Bu süre bazen uzayıp bazen kısalabilse de genellikle uzun tutulmamaktadır. Nişanlılık süresinin uzun olmasının uğursuzluk getireceğine inanılmaktadır. Geleneksel kesimde geçmişte nişanlı çiftlerin görüşmesine izin verilmezken, günümüzde akrabaların bulunduğu ortamlarda görüşmelerine izin verilmektedir. Bazı kesimlerde ise nişanın ardından resmî nikâh kıyılmakta ve bu durumda çiftler daha rahat görüşebilmektedir (Önay, 2016: 27). Geleneksel düğünlerde dinî nikâh ön planda tutulmaktadır. Belirli bir zamanı olmaksızın söz veya nişanın ardından dinî nikâh yapılabilmektedir. Dinî nikâh; kızın babası, damat ve damadın yakın akrabalarının katılımıyla kız evinde gerçekleştirilmektedir (Önay, 2016: 28). Nişan ile düğün arasında dinî bayramların bulunması durumunda oğlan tarafı kız evine çeşitli hediyeler götürmektedir. Düğün tarihinin uzak olması hâlinde ise iki bayram arasında düğün yapılmasının uğursuzluk getireceğine inanılmaktadır. Bu nedenle bayramlarda kız tarafına hediyeler götürülerek gelenek devam ettirilmektedir (Önay, 2016: 28). Nişan, kız evinde yapılır ve masraflar oğlan tarafına aittir. Nişan tarihi belli olduktan sonra kız, nişan alışverişine çıkarılır. Kıza ve ailesine çeşitli hediyeler alınır. Kızın yengelerine, halalarına ve teyzelerine kıyafetlik kumaş alınır. Tabii, bu uygulamalar eskiye oranla önemini yitirmiştir ve günümüzde pek yapılmamaktadır (K.K.1, 2, 3, 4, 5). Nişan için düğün salonu kiralanır ve nişan töreni orada yapılır. Nişanda gelen oğlan tarafı, kız için bohça hazırlar. Bohçada kıyafet, el işlemeleri, havlu, lif, patik ve altın olur. Ancak günümüzde bohça kültürü de pek kalmamıştır (K.K.1, 2). Nişanda yemek ikramından önce tekrar oğlan evinde hatırı sayılır biri, başlık parasında indirim yapılmasını ister. Eğer

indirim yapılmazsa yemek yemezler. Bunu gören kız tarafı, başlık parasında indirim yapar. Yemekten sonra takı töreni olur. Bu takı töreninde sadece ailenin birinci dereceden yakınları takı takar. Nişanın bitimine yakın imam çağrılır ve imam nikâhı kıyılır. İmam nikâhının nişandan sonra kıyılmasının nedeni, nişanlı gençlerin daha rahat görüşmelerini sağlamaktır. Nişanlılık süreci çok uzatılmaz; bunun uğursuzluk getireceğine inanılır. Ayrıca iki bayram arasında düğün yapılmaz; bunun da uğursuzluk getirdiğine inanılır.

Nişandan bir hafta sonra oğlan tarafı, kız için alışveriş yapar ve kızın evine gider. Kız, oğlan tarafı gelene kadar evden çıkmaz. Oğlan tarafı gittikten sonra kızın bir yakını, kuzeni ya da arkadaşı kızı eve götürür ve banyosunu yaptırır. Kızın yıkanacağı suyun içine altınlar atılır ve suyun üzerine dualar okunur. Kız, o suyla yıkanır. Nazar ve kötü enerjilerden korunması için yapılan bu ritüelin adı "nişan suyu aldırma'dır". Nişan ile düğün arasında dinî bayramlar varsa, Ramazan ayı başlamadan bir gün önce kızın evine bir ay boyunca tüketilecek sahur ve iftar alışverişi yapılarak götürülür. Bayram günü oğlanın ailesi, bir tepsi baklava ve bir bilezik alarak kızın bayramına gider. Kurban Bayramı'nda ise bir koç süslenir, boynuzlarına altın takılır ve kız evine götürülür (K.K.1, 2, 3, 4, 5).

Düğün hazırlıkları

Düğünün hangi tarihte yapılacağına kız ve oğlan tarafı birlikte karar vermektedir. Düğüne sayılı günler kala gelin, düğün alışverişine çıkarılmaktadır. Bu süreçte gelinlik alınmakta ve eksik ihtiyaçlar tamamlanmaktadır. Yapılan alışverişte kız tarafı damada, oğlan tarafı ise geline çeşitli hediyeler almaktadır (Önay, 2016: 28). Düğün sürecinde gelin ve damada rehberlik eden, belirli görev ve sorumluluklara sahip kişiler bulunmaktadır. Bunlar sağdıç, toy beyi ve toy hanımıdır. Sağdıç, damadın yakın çevresinden seçilmekte ve düğün boyunca damada eşlik etmektedir. Toy beyi ise damada yakın bir kişi, genellikle amca veya aile büyüklerinden biri olmaktadır. Düğün sürecindeki bazı masrafları üstlenmekte ve organizasyonda aktif rol almaktadır. Toy hanımı da toy beyinin eşi olup düğün boyunca gelin ve gelin tarafıyla ilgilenmektedir (Önay, 2016: 28). Düğünün yapılacağı tarihe kız ve oğlan aileleri ortak karar verir. Düğünden bir hafta önce ev sermesi yapılır. Kız için hazırlanan çeyizler oğlan evine götürülür, evler temizlenir ve serilir. Kız tarafının işi bittikten sonra oğlan evinde yemek yenilir. Nişandan sonraki aşama düğün hazırlıklarıdır. Düğün sürecinde gelin ve damada rehberlik eden toy beyi, toy hanımı ve sağdıç vardır. Sağdıç, damadın yakın çevresinden seçilen ve düğün boyunca damada eşlik eden kişidir. Toy beyi, oğlan tarafından hatırı sayılır bir kişidir ve düğün sürecini yönetir. Toy hanımı da onun eşidir (K.K.1, 2, 3).

Kına gecesi

Kına geceleri, düğün gelenekleri içerisinde özel bir yere sahiptir. Gelin adayının ailesi, yakınları ve arkadaşlarıyla birlikte geçirdiği bu gece, genellikle gelin alma gününden bir gün önce düzenlenmektedir. Kına gecesi, gelinin baba evinden ayrılacak olması nedeniyle duygusal yönü ağır basan bir gelenek olarak görülmektedir. Geleneksel yaşamın güçlü şekilde devam ettiği bölgelerde eski önemini koruyan bu uygulama, büyük şehirlerde ise zamanla değişime uğramış; bazı yerlerde tamamen ortadan kalkarken bazı yerlerde yalnızca eğlence amacıyla gerçekleştirilen bir etkinlik hâline gelmiştir (Önay, 2016: 28). Bu gecenin en önemli unsurlarından biri olan kına yakma geleneği, düğün ritüellerinin vazgeçilmez bir parçası

olarak görülmektedir. Kına ilk olarak gelinin ellerine yakılmakta, ardından geceye katılan misafirlere de uygulanmaktadır. Bu ritüelin, evliliğin kutsanmasını ve bereket getirmesini sağladığına inanılmaktadır (Önay, 2016: 28). Geline yakılan kına, oğlan evi tarafından getirilmektedir. Genellikle kına, kız evine bir gün önceden çerezlerle birlikte gönderilmekte ya da kına gecesine giderken beraber götürülmektedir (Önay, 2016: 28).

Kına gecesi genellikle kız evinde düzenlenmektedir. Bu geceye kadınlar, özellikle de genç kızlar davet edilmektedir. Oğlan tarafı kız evine gelmeden önce, kız evinde toplanan akraba ve komşular tarafından çeşitli eğlenceler düzenlenmektedir. Oğlan tarafının gelmesiyle birlikte kız evinde duygusal bir atmosfer oluşmakta ve hüzün ön plana çıkmaktadır. Eğlence, oğlan tarafından gelen misafirlerin de katılımıyla bir süre daha devam etmekte; ardından kına yakma merasimine geçilmektedir (Önay, 2016: 28). Bazı yörelerin geleneklerine göre gelin, kına gecesinde kıyafet değiştirmektedir. Ayrıca başında kına tepsisini taşıyan kişinin evli ve mutlu bir birey olması gerektiğine inanılmaktadır. Kınanın içerisine bakır paralar konulmakta, gelinin eline sürülen kınada paranın çıkması ise kurulacak yuvaya bereket geleceğinin göstergesi olarak kabul edilmektedir (Önay ,2016: 28). Kınadan iki gün önce oğlan evinden biri kılık değiştirerek kızın evine gider. Eğer oğlan evinden geldiği anlaşılırsa kapıda ıslatılır ve dövülür. Eğer anlaşılmadan eve alınırsa kendisine hizmet edilir ve saygıyla karşılanır. Bu kişiye "tilki" denir (K.K.1, 2).

Kına gecesi, düğün geleneklerinin en önemli aşamalarından biridir. Kınadan bir gün önce toy hanımı, yanına üç kız alarak kızın evine gider ve kına hazırlıkları başlar. Kızın kınası kız evinde, oğlanın kınası ise oğlan evinde yapılır. Kız evinde ikindiden sonra gelen misafirler para atar. Bu, kızın ailesine destek olmak amacıyla yapılır. Para atıldıktan sonra gelinle beraber kız tarafı da damadın evine gider. Kızı almaya gelen damadın ayakkabıları alınır, bahşiş alındıktan sonra ayakkabılar geri verilir ve kına gecesi damadın evinde devam eder (K.K.1, 2, 3). Damat evine gelen kız tarafında, kızlardan birinin eşarbına dokunulursa o kızın, eşarbına dokunan kişiyle evlenmek zorunda kalacağına inanılır. Damat ve gelinin eline kına sürüleceği zaman gelin elini açmaz. Toy hanımı eline altın koyar, gelin de ancak o zaman elini açar ve eline kına sürülür. Kına bittikten sonra toy beyi, toy hanımı ve damat, kızı evine götürürler. O gece toy hanımı kızın evinde kalır. Modernleşen dünyayla birlikte bu gelenekler artık yok olmak üzeredir. Eskiden oğlan ve kız evinde yapılan geleneksel kına gecelerinin yerini günümüzde düğün salonları ve parti evleri almıştır (K.K.1, 2, 3, 4, 5).

Düğün

Düğün gününün sabahında damat; toy beyi, sağdıç ve arkadaşlarıyla birlikte hamama gitmektedir. Hamama gitmenin amacı hem eğlenmek hem de yıkanarak düğüne hazırlanmaktır. Hamam çıkışında toy beyi, hamam çalışanlarına bahşiş vermektedir. Gelin ise yakın akrabalarından birinin evinde yıkanmakta, ardından kendi evine götürülmektedir (Önay, 2016: 28). Damat hamamı eğlencesinin ardından sağdıç, damadı ve hamama katılan misafirleri kendi evine götürmektedir. Burada kahvaltı yapıldıktan sonra düğünün gerçekleştirileceği eve geçilmektedir. Daha sonra damat tıraşı yapılmakta, bu sırada davul ve zurna eşliğinde halaylar çekilmektedir. Damat halaya katıldığında bahşiş dağıtılmaktadır. Sağdıç, düğün boyunca damadı korumakla da görevlidir. Özellikle damadın ayakkabısının bahşiş almak amacıyla çalınmasını engellemek için damadın yanından ayrılmamaktadır

(Önay, 2016: 29). Öğle namazının ardından erkek evine gelen tüm misafirlere yemek verilmektedir. Özellikle kırsal kesimlerde yapılan düğünlerde para toplama geleneği de bulunmaktadır. Yemekten sonra ortaya bir örtü serilmekte ve yüksek sesle duyurular yapılarak para toplanmaktadır. Bu uygulamanın amacı, oğlan tarafına maddi destek sağlamaktır. İlk olarak toy beyi ve sağdıç para vermekte, ardından diğer misafirler maddi durumlarına göre katkıda bulunmaktadır. Yüksek miktarda para vermek ayıp karşılandığından herkes kendi imkânına uygun şekilde yardım etmektedir. Çığırtkan ise para veren kişilerin isimlerini yüksek sesle söyleyerek teşekkür ve iyi dilek ifadeleri kullanmaktadır (Önay, 2016: 29). Kına gecesinden sonraki aşama düğündür. Düğün, kınadan bir gün sonra olur. Düğün davetiyeleri bir hafta önceden dağıtılır. Erciş'te gelin alma, öğle namazından önce olur. Oğlan tarafı konvoy hâlinde kız evine gider ve evin önünde bekler. Damat, sağdıç, toy beyi ve toy hanımı içeriye gelini almaya girerler. Kapılar tutulur, bahşiş alındıktan sonra kapı açılır. Gelin evden çıkarılmadan önce gelinin babası ya da erkek kardeşi dua ederek kuşağını bağlar. Kuşak bağlanırken kızlara hediye olarak altın takılır. Gelin evden çıkarılırken dışarıda toplanan topluluk yüksek sesle salavatlar çeker. Gelin çıkarıldıktan sonra gelinin sandığı da çıkarılır. Genelde çocuklar sandığın üzerinde oturur. Toy beyi çocuklara bahşiş verdikten sonra çocuklar iner ve sandık çıkarılır. Kızın ailesi oğlan tarafıyla birlikte gitmez. Toy beyi, oğlan tarafı gittikten sonra kızın evindekileri de düğüne davet eder. Ondan sonra kızın ailesi ve akrabaları düğüne katılır (K.K.1, 2). Gelin ile damat eve getirildiğinde, evin içine girmeden önce şerbet içirilir. Gelinin eline Kur'an verilir, dua okunur ve öyle evin içine girerler. Düğün yemeği öğle namazından sonra dağıtılır. Yemekten sonra para atılır. Bunun amacı, ev kuran çifte destek olmaktır. Para atmayı ilk olarak toy beyi başlatır, ondan sonra sağdıç para atar. Genelde para atma çoktan aza doğru olur. Para atan birinden sonra daha yüksek para atmak ayıp olarak algılanır. Herkes atacağı paraya göre sıraya girer. Para atma bittikten sonra çerezler dağıtılır, halay çekilir. Akşama doğru herkes evine dağılır. Gelin ile damat eve getirildiğinde dağılan misafirler geri gelir ve gelin-damat halayı çekilir (K.K.1, 2, 3, 4, 5). Akşam, toy beyinin hanımı sandığı açar. Gelinin annesinin bıraktığı çerezler çıkarılır ve misafirlere ikram edilir. Nişanda oğlan tarafı kaç kişiye elbiselik kumaş götürdüyse, gelin de damadın ailesindekilere bohça getirir. Hala, teyze ve yengelere hediyeler verilir. Ayrıca, düğün boyunca damada eşlik eden sağdıç da unutulmaz, gelin ona da hediye getirir. Geçmişte gelenek ve görenekler devam ettirilirken, günümüzde bu gelenekleri devam ettiren kesimlerin sayısı oldukça azalmıştır. Bu uygulamalar, geçmişe oranla etkisini yitirmiştir. Günümüzde evlilik aşamaları, daha çok gelin ve damadın istekleri doğrultusunda gerçekleşmektedir (K.K.1, 2, 3, 4, 5).

Sonuç

Bu çalışmada, Van Erciş ilçesinde evlilik süreci ve düğün gelenekleri alan araştırması yöntemiyle incelenmiş, geçişten günümüze aktarılan uygulamalar ile günümüzde yaşanan değişimler ele alınmıştır. Erciş'te evlilik sürecinin kız arama, ağız arama, kız isteme, nişan, düğün hazırlıkları, kına gecesi ve düğün olarak birbirini tamamlar. Bu aşamaların her biri, toplumsal dayanışmayı güçlendiren bağların pekiştiren ve kültürel sürekliği sağlayan çeşitli ritüellerle zenginleşir. Araştırmada, geleneksel yapıda evlilik kararında ailelerin etkin rol oynadığı, görücü usulü evliliklerin yaygın olduğu, başlık parası, elçilik, toy beyi,

toy hanımı ve sağdıç gibi kişilerin önemli rollerine değinilmiştir. Bunun yanında nişan suyu aldırma, bayram hediyeleri, tilki geleneği, para atma, sandık çıkarma ve gelin kuşağı bağlama gibi uygulamaların Erciş'e özgü kültürel unsurlar arasında yer aldığı görülmüştür. Bu bağlamda modernleşme, kentleşme, eğitim seviyesinin yükselmesi, kadınların çalışma hayatına katılması ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler, evlilik geleneklerinde önemli değişimlere yol açmıştır. Geçmişte yaygın olan görücü usulü evlilikler ve geleneksel uygulamalar günümüzde büyük ölçüde önemini yitirmiş; düğün salonları, sosyal medya aracılığıyla tanışma, çiftlerin karar süreçlerinde daha etkin rol alması gibi yeni uygulamalar ön plana çıkmıştır. Buna bağlı olarak başlık parası, bohça kültürü, geleneksel kına geceleri ve bazı ritüellerin uygulanma sıklığında azalma meydana gelmiştir.

Kaynak kişiler tablosu

No	Adı Soyadı	Doğum Tarihi	Derlenen Yer	Tahsili ve Mesleği
K.K.1	**Surethan C******	**1971**	**Van/ Erciş**	**Ev Hanımı**
K.K.2	**Hazal B******	**1981**	**Van/Erciş**	**Kur'an Kursu Hocası**
K.K.3	**Suzan Y******	**1988**	**Van/ Erciş**	**Kur'an Kursu Hocası**
K.K.4	**Aynur C******	**1961**	**Van/ Erciş**	**Ev Hanımı**
K.K.5	**Zeynep K*******	**1991**	**Van/ Erciş**	**Ev Hanımı**

Kaynakça

Artun, E. (1998). Tekirdağ halk kültüründe geçiş dönemleri doğum-evlenme-ölüm. *Bir, Türk Dünyası İnceleme Dergisi*, *9*(10), 85–107.

Berber, O. (2009). Türk kültüründe eğlence ve birlik unsuru olarak düğünler. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *10*(10), 1–11.

Bulut, M. (2018). Dönüşen düğüne tanıklık etmek. *Folklor/Edebiyat*, *24*(95), 35–56.

Dikici, E. ve Şener, B. (2022). Erzincan Düğün Geleneklerinde Değişim. *Gümüşhane Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *13*(1), 409–420.

Ergin, M. (2024). *Dede Korkut kitabı I–II*. Türk Dil Kurumu.

Onay, Y. (2016). Geçiş dönemleri. M. Arıtuğ (Ed.), *Van 2016 kültür ve turizm envanteri III: Halk kültürü II* (ss. 25–31). Van Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü.

Örnek, S. V. (2016). *Türk halkbilimi* (2. bs., Bütün Eserleri II). BilgeSu Yayıncılık.

Rönesans edebiyatının Türkiye'deki ortaöğretim ders materyallerindeki temsili: 9-12. sınıf ders ve beceri temelli etkinlik kitapları üzerine eleştirel bir çözümleme

Kader Sarısu[*]

Giriş

Çalışmanın konusu

Dünya edebiyatının temel taşlarından olan Rönesans dönemi edebiyatının ve bu döneme ait kanonik metinlerin, Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından ortaöğretim kademesinde (9-12. sınıf) okutulan Türk dili ve edebiyatı ana ders kitapları ile bu kitaplara eşlik eden destekleme, zenginleştirme, kavram öğretimi ve beceri temelli etkinlik materyallerine yansıma biçimleridir. Araştırma kapsamında; İtalyan, İngiliz, İspanyol ve Fransız edebiyatlarının kurucu figürleri olan Dante Alighieri, Giovanni Boccaccio, Francesco Petrarca, Niccolò Machiavelli, William Shakespeare, Thomas More, Miguel de Cervantes, Michel de Montaigne, François Rabelais, Francis Bacon ve Erasmus gibi isimlerin söz konusu öğretim materyallerindeki temsil düzeyleri incelenmektedir. Bu doğrultuda çalışma; bu yazarlara ve eserlerine ayrılan yerin niteliğini, metinlerin pedagojik amaçlarla seçilme ve uyarlanma durumlarını, yazar biyografileri ile görsel unsurların kullanımını ve Yapılandırmacı eğitim yaklaşımı doğrultusunda kurgulanan etkinliklerin beceri odaklılığını kapsamlı bir şekilde ele almaktadır.

Çalışmanın problemi

Millî Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan ve ortaöğretim kademesinde (9-12. sınıflar) kullanılan Türk dili ve edebiyatı ana ders kitapları ile destekleyici materyallerde (beceri temelli etkinlik, zenginleştirme, destekleme ve kavram öğretimi kitapları) Rönesans dönemi Dünya edebiyatı kanonu pedagojik bağlamda nasıl temsil edilmektedir sorusudur. Bu temel problem cümlesi etrafında şekillenen ve betimsel içerik analizi yoluyla yanıt aranacak olan alt problem cümleleri ise şunlardır:

1. İlgili öğretim materyallerinde Rönesans edebiyatına ait hangi yazar ve eserlere yer verilmiştir; bu metinlerin kademelere (9, 10, 11 ve 12. sınıflar) göre dağılımı nasıldır?
2. Ders ve etkinlik kitaplarına dâhil edilen Rönesans dönemi metinleri özgün yapılarıyla mı korunmuş, yoksa pedagojik kaygılarla kısaltma ve sadeleştirme yapılmış mıdır?
3. Metin öncesi hazırlık soruları ile metin altı anlama ve çözümleme soruları; öğrencilerin yalnızca bilgi düzeylerini mi yöneliktir, yoksa üst düzey bilişsel becerilerini

[*] Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Eğitim Fakültesi Türkçe öğretmeni Adayı
Kadersarisu579@gmail.com

(eleştirel düşünme, yorumlama ve sorgulama) harekete geçirmekte midir?

4. Ders materyallerinde yer alan yazar biyografileri ve görsel unsurlar (portre, tablo vb.), Rönesans döneminin tarihsel, toplumsal ve estetik bağlamını destekleyecek nitelikte düzenlenmiş midir?

Çalışmanın amacı

Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından ortaöğretim kademesinde (9-12. sınıflar) okutulan Türk dili ve edebiyatı ana ders kitapları ile bu süreci destekleyen zenginleştirme, destekleme, kavram öğretimi ve beceri temelli etkinlik materyallerinde Rönesans dönemi Dünya edebiyatının temsil biçimlerini pedagojik bir yaklaşımla tespit etmektir. Bu temel hedef doğrultusunda; öğretim materyallerindeki yazar ve eser çeşitliliğinin sınıf düzeylerine göre tablolaştırması ve seçilen metinlerin uyarlama (kısaltma veya sadeleştirme) durumlarının belirlenmesi amaçlanmaktadır. Bunun yanı sıra, metinlere eşlik eden anlama ve çözümleme sorularının öğrencilerin üst düzey bilişsel becerilerine hitap etme kapasitelerinin ölçülmesi, beceri temelli etkinliklerin Rönesans'ın evrensel değerlerini yansıtma düzeylerinin analiz edilmesi ve yazar biyografileri ile görsel unsurların pedagojik işlevlerinin ortaya konulması çalışmanın alt amaçlarını oluşturmaktadır.

Çalışmanın önemi

Modern edebiyatın, hümanizmin ve evrensel insani değerlerin temelini oluşturan Rönesans dönemi eserlerinin, Türk eğitim sisteminde yeni nesillere nasıl aktarıldığını bütüncül ve eleştirel bir bakış açısıyla ortaya koymasından kaynaklanmaktadır. Günümüzde edebiyat öğretimi, salt yazar-eser ezberletmenin ötesinde; öğrencinin eleştirel düşünme, metinler arası bağ kurma ve evrensel kültürü algılama becerilerini geliştirmeyi hedeflemektedir. Bu amaca ulaşmak için ders kitaplarının ve Yapılandırmacı yaklaşımla hazırlanan beceri temelli ek materyallerin niteliği hayati bir rol oynamaktadır**.**

Bu bağlamda araştırmadan elde edilecek bulguların çeşitli eğitim paydaşlarına çok boyutlu katkılar sağlaması öngörülmektedir. İlk olarak çalışma, Millî Eğitim Bakanlığı program geliştiricileri ve ders kitabı yazarları için; dünya edebiyatı metinlerinin seçiminde, pedagojik uyarlamaların (kısaltma/sadeleştirme) sınırlarında ve üst düzey bilişsel becerileri hedefleyen soru/etkinlik tasarımlarında yol gösterici bir veri kaynağı olacaktır.

İkinci olarak, sahada görev yapan ve yapacak olan edebiyat ve dil öğretmenlerine; mevcut kitaplardaki yapısal ve içeriksel sınırlılıkları fark etme, ders planlarını bu eksikleri giderecek dış kaynaklar ve yaratıcı etkinliklerle zenginleştirme konusunda pedagojik bir farkındalık kazandıracaktır. Son olarak bu araştırma; salt ana ders kitaplarıyla sınırlı kalmayıp, literatürde henüz yeterince incelenmemiş olan güncel zenginleştirme, destekleme, kavram öğretimi ve beceri temelli etkinlik materyallerini de analize dâhil etmesi yönüyle eğitim bilimleri ve edebiyat öğretimi alanındaki akademik literatüre özgün bir katkı sunacaktır.

Çalışmanın sınırlılıkları

Bu çalışmanın içerik sınırlılığı, dünya edebiyatı kapsamında yalnızca Rönesans dönemi ve bu dönemi temsil eden kanonik yazar ve eserlerin incelenmesi oluşturmaktadır. Bu tercih, dünya

edebiyatı gibi geniş bir sahanın yüzeysel bir yaklaşımla ele alınma riskini önleyerek; dönemin felsefi, tarihsel ve pedagojik arka planının derinlemesine çözümlenmesine olanak tanımıştır.

Araştırmanın veri evreni; Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) Talim ve Terbiye Kurulu onaylı 9-12. sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitapları (MEB ve özel yayınevi yayınları) ile bu kitaplarla eşgüdümlü hazırlanan yardımcı materyallerle (destekleme, zenginleştirme, kavram öğretimi ve beceri temelli etkinlik kitapları) kısıtlıdır. Veri evrenine özel yayınevlerinin de dâhil edilmesi; sahadaki güncel eğitim pratiğini, pedagojik tasarım çeşitliliğini ve metin seçimi yaklaşımlarını bütüncül bir biçimde yansıtabilmek adına önem taşımaktadır.

Yapılan betimsel içerik analizinin yapısal sınırları bağlamında ise, ders kitaplarının ünite sonlarında yer alan "ölçme ve değerlendirme" bölümleri araştırma kapsamı dışında tutulmuştur. Bu bölümlerin estetik ve ideolojik temsilden ziyade dil bilgisi kurallarına ve ezbere odaklanması, nitel veri sunma kapasitelerini sınırlamaktadır.

Bu doğrultuda çalışmanın analiz birimleri; yalnızca okuma metinleri, yazar biyografileri, görsel materyaller, metin öncesi hazırlık soruları, metin altı anlama ve çözümleme soruları ile beceri temelli etkinliklerle sınırlandırılmıştır. Bu unsurların merkeze alınmasının temel amacı, Rönesans edebiyatına ait bir metnin öğrenciye sunuluş sürecindeki asıl pedagojik inşanın (metne hazırlık, görsel atmosfer oluşturma ve anlamı yapılandırma) doğrudan bu bölümlerde gerçekleşiyor olmasıdır.

Literatür tarama

Eğitim bilimleri ve edebiyat öğretimi alanındaki literatürde ders kitaplarının metin seçimi ve pedagojik niteliklerini inceleyen pek çok araştırma bulunmaktadır. Ancak evrensel edebiyatın temeli olan “Rönesans edebiyatı”nın MEB'in güncel ana ders ve beceri temelli etkinlik kitaplarında nasıl yapılandırıldığı konusu alan yazında bir boşluktur. Bu başlık altında, araştırmamızın temel problemi dairesinde dünya edebiyatının kullanımı, metin uyarlamaları ve soruların bilişsel derinliğini inceleyen güncel çalışmalar tanıtılmıştır. Bu çalışmaların ışığında araştırmamız; literatürdeki "yabancı metinlerin sınırlı temsili" ve "etkinliklerin temel düzeyde kalması" tespitlerini Rönesans kanonu özgülünde derinleştirerek edebiyat didaktiğine özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Ortaokul Türkçe ders kitaplarının Türk ve Dünya edebiyatını temsil kabiliyeti açısından incelenmesi (2019) adlı çalışmada Safiye Akdeniz, ders kitaplarına alınan metinlerin ait oldukları Türk ve dünya edebiyatını nitelik ve nicelik bakımından ne derece temsil edebildiğini ele almıştır. Araştırma, ders kitaplarındaki metin seçimlerinde evrensel ve estetik kriterlerden ziyade tematik uygunluğun ön planda tutulduğunu; bu durumun da edebî değeri düşük metinlerin materyallere girmesine zemin hazırlayarak dünya edebiyatının kalıcı ve evrensel örneklerinin eğitim ortamında yeterince temsil edilememesine yol açtığını ortaya koymaktadır.

Türkçe ders kitaplarının Dünya edebiyatı örneklerine yer verme düzeyleri bakımından incelenmesi (2023) adlı çalışmada Nurullah Aykaç, ders kitaplarında dünya edebiyatından metinlerin kullanım durumunu ve düzeyini ele almıştır. Araştırma, eğitim materyallerindeki dünya edebiyatı içeriklerinin nicel olarak yetersiz olduğunu; ders kitaplarına alınan yabancı metinlerin çoğunlukla ana okuma metni statüsünde değil, ünite içi etkinliklerde, yazar atıflarında, serbest okuma bölümlerinde veya tema sonu değerlendirme sorularında sınırlı bir çerçevede kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Yapılandırmacı yaklaşım çerçevesinde geliştirilen Türk dili ve edebiyatı öğretim programlarında Dünya edebiyatının öğretimi (2023) adlı çalışmada Veyis vd. öğretim programlarında dünya edebiyatı kavramının nasıl ele alındığını incelemişlerdir. Araştırma, yapılandırmacı öğretim programlarında dünya edebiyatı öğretiminin sınırlı ve yüzeysel kaldığını; evrensel edebiyat metinlerinin bağımsız bir estetik ve kültürel yaklaşımla değil, daha çok Türk edebiyatı geleneğini tür ve zihniyet açısından nasıl etkilediğini göstermek amacıyla salt karşılaştırmalı bir araç olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

9. sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitabında yer alan metin altı soruların yenilenmiş Bloom Taksonomisine göre analizi (2022) adlı çalışmada Seyfullah Yıldırım ve Suna Özcan, lise edebiyat ders kitaplarında yer alan anlama ve çözümleme sorularının öğrencilerin bilişsel becerilerini hangi düzeyde harekete geçirdiğini ele almışlardır. Araştırma, ders kitaplarındaki metin altı soruların büyük ölçüde hatırlama ve anlama gibi temel alt bilişsel basamaklarda yoğunlaştığını; öğrencilerin eleştirel düşünme, çıkarım yapma, metinler arası bağ kurma ve sorgulama gibi üst düzey zihinsel becerilerini geliştirecek nitelikteki soruların ise hem niceliksel hem de niteliksel olarak yetersiz kaldığını ortaya koymaktadır.

Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarının okunabilirlik özellikleri (2021) adlı çalışmada Yaşar Şimşek ve Enes Çinpolat, lise ders kitaplarında yer alan metinlerin okunabilirlik düzeylerini ve öğrencilerin bilişsel seviyelerine uygunluğunu ele almışlardır. Araştırma, ders kitaplarına dâhil edilen edebî metinlerin öğrencilerin eğitsel okuma düzeyine uydurulabilmesi amacıyla belirli okunabilirlik formüllerine göre düzenlendiğini; bu durumun da, eğitim materyallerine alınan klasik metinlerin ve çeviri eserlerin pedagojik kaygılar gözetilerek kısaltma, değiştirme veya sadeleştirme işlemlerine tabi tutulmasına zemin hazırladığını ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak ilgili alan yazın incelendiğinde ders kitaplarındaki metin seçimleri, uyarlama süreçleri ve metin altı soruların bilişsel derinliği üzerine çeşitli çalışmalar yapıldığı görülmektedir. Ancak, bu çalışmalarda dünya edebiyatı genellikle geniş ve soyut bir şemsiye kavram olarak ele alınmış olup, modern düşüncenin ve evrensel kanonun kurucu dönemi olan *Rönesans Edebiyatı* özelinde yapılmış odaklı bir içerik analizi bulunmamaktadır. Dahası, Millî Eğitim Bakanlığının son yıllarda uygulamaya koyduğu *beceri temelli etkinlik kitapları* ve *zenginleştirme materyalleri'nin* edebi metin öğretimindeki rolü literatürde henüz yeterince tartışılmamıştır. Bu çalışma, literatürdeki bu iki temel boşluğu doldurarak, Rönesans dönemi metinlerinin güncel pedagojik bağlamda nasıl uyarlandığını ve beceri temelli materyallerde nasıl yapılandırıldığını ortaya koyması bakımından alan yazına özgün ve gerekli bir katkı sunacaktır.

Yöntem

Bu çalışmada veriler, *nitel araştırma* kapsamında *doküman incelemesi* yoluyla toplanmış ve *betimsel içerik analizi* yöntemiyle çözümlenmiştir. Zira bu çalışmada, Rönesans dönemi dünya edebiyatı metinlerinin güncel öğretim materyallerindeki durumunun bütüncül bir yaklaşımla betimlenerek ortaya konulması hedeflenmektedir.

Araştırma evrenini, Türkiye'de okutulan lise 9, 10, 11 ve 12. sınıf Türk dili ve edebiyatı ana ders kitapları ile Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) Ortaöğretim Genel Müdürlüğü tarafından son

yıllarda yayımlanan destekleme, zenginleştirme, kavram öğretimi ve beceri temelli etkinlik kitapları oluşturmaktadır. Çalışmanın amacı, Rönesans edebiyatına ait yazar ve eserlerin bu geniş eğitim materyalleri havuzunda pedagojik bağlamda nasıl sunulduğunu betimlemektir. ***Örneklem*** ise *amaçlı örnekleme* yöntemiyle belirlenmiş öğretim materyallerinden oluşmaktadır. ***Amaçlı örnekleme***, araştırmanın doğasına uygun olarak belirli ölçütleri karşılayan, zengin bilgiye sahip durumların seçilmesine dayalı bir yöntemdir (Patton, 2015). Bu doğrultuda, MEB tarafından onaylanmış ve içerisinde Rönesans dönemi dünya edebiyatına (Dante, Boccaccio, Shakespeare, Cervantes, Montaigne vb.) ait en az bir metin, etkinlik, atıf veya yazar biyografisi barındıran materyaller örnekleme dâhil edilmiştir. Rönesans edebiyatına yer vermeyen kitaplar ise kapsam dışı bırakılarak incelenmemiştir.

9. sınıfta Cervantes'ten "Don Kişot" adlı roman (Öğün Yayınları, 2019, s.144-146)
9. sınıfta Montaigne'den "Alışkanlık" adlı deneme (Öğün Yayınları, 2019, s.54)
9. sınıfta Shakespeare'den "Sone" adlı şiir (Öğün Yayınları, 2019, s.96)
9. sınıfta Montaigne'den "Dil Üstüne'' adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, B.T.E.K., 2025, S. 17)
10. sınıfta Cervantes'ten "Don Kişot'' adlı roman (Beşgen yayınları, 2023, S.189)
10. sınıfta William Shakespeare'den "Macbeth'' adlı tiyatro (Milli Eğitim Bakanlığı, 2018, s. 211-214)
11. sınıfta Montaigne'den "Denemeler'' adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, 2019, s. 139)
11. sınıfta William Shakespeare'den "Venedik Taciri'' adlı tiyatro (Milli Eğitim Bakanlığı, B.T.E.K., 2025, S. 403-404)
11. sınıfta William Shakespeare'den "Hamlet'' adlı tiyatro (Milli Eğitim Bakanlığı, B.T.E.K., 2025, S. 409)
12. sınıf Francis Bacon' dan "Sağlığın Korunması Üzerine" adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, 2025, s. 218-219)
12. sınıf Montaigne'den "Denemeler'' adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, 2025, s. 224)
12. sınıf Montaigne'den "Çalışmadan Tartışılmaz'' adlı deneme (Anka Yayıncılık, 2019, s. 215)
12. sınıf Montaigne'den "Doğruluk Kaygısı" adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, 2018, s. 240-241)
12. sınıf Francis Bacon'dan "Dostluk Üstüne'' adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, 2018, s. 253)
12. sınıf Montaigne'den "Güzel Bir Konuşma Nasıl Olmalıdır" adlı deneme (Melis Yayınları, 2022, s. 230)
12. sınıf Montaigne'den "Kitapların Değeri" adlı deneme (Ordinat Yayıncılık, 2019, s. 239-240)
12. sınıf Montaigne'den "Arama Sevgisi" adlı deneme (İlke Yayıncılık, 2019, s. 232)
12. sınıf Montaigne'den "İnsan Hali" adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, B.T.E.K.,, 2025, s. 297)
12. sınıf Montaigne'den "Şiir Üstüne" adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, B.T.E.K., 2025, s. 299)
12. sınıf Francis Bacon'dan "Güzellik Üstüne'' adlı deneme (Milli Eğitim Bakanlığı, B.T.E.K., 2025, s. 339-340)

Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgular hakkında bilgi içeren basılı ve yazılı materyallerin sistematik biçimde analiz edilmesini kapsar (Bowen, 2009). Bu çalışmada, örnekleme dâhil edilen materyallerden toplanan veriler şu birimlere göre kategorilere ayrılmıştır: Rönesans dönemi yazarlarına ait metinlerin tür ve uyarlanma

(sadeleştirme/kısaltma) durumları, Metin öncesi hazırlık soruları, Metni anlama ve çözümleme sorularının bilişsel düzeyi, Yapılandırmacı beceri temelli etkinlik tasarımları, Yazar biyografileri ve Görsel unsurlar.

Betimsel içerik analizi, nitel verilerin (metin, belge, etkinlik görseli vb.) önceden belirlenmiş temalar ya da araştırma soruları doğrultusunda sistematik biçimde sınıflandırılması, özetlenmesi ve yorumlanmasına dayanan bir analiz yaklaşımıdır; temel amacı veriyi dönüştürmekten ziyade, elde edilen bulguları okuyucuya düzenli ve anlaşılır bir çerçevede sunmaktır. Bu yöntemde araştırma süreci hem sistematik kodlamayı hem de yorumsal açıklamayı içerir (Yıldırım ve Şimşek, 2018). Araştırmacı, ilgili materyallerdeki verileri belirlenen kategoriler altında toplamış, metinlerden alınan doğrudan alıntılar ve etkinlik sayfalarından alınan görsellerle bulgularını temellendirerek betimlemiştir.

İncelenen öğretim materyallerinin tanıtımı kısımda bu çalışmada incelenen ders kitabı grupları aşağıda sırayla tanıtılmıştır.

Türk dili ve edebiyatı 9, 10, 11 ve 12. sınıf ders kitapları; Millî Eğitim Bakanlığı (MEB) tarafından 2018 ve 2025-2026 eğitim-öğretim yıllarında okutulmak üzere hazırlanan bu ana ders kitapları, öğretim programının temel uygulayıcısı konumundadır. Ünite temelli bir yapıyla kurgulanan bu kitaplar; öğrencilerin okuma, yazma, konuşma ve dinleme becerilerini edebi metinler üzerinden geliştirmeyi hedefler. Rönesans edebiyatı gibi dünya edebiyatı kanonuna ait veriler, bu kitaplarda genellikle "Ünite Sonu Ölçme ve Değerlendirme" kısımları hariç tutularak, metin inceleme ve tür bilgisi bölümlerinde ele alınmaktadır.

Beceri temelli 9, 10, 11 ve 12. sınıf etkinlik kitapları; MEB Ortaöğretim Genel Müdürlüğü (OGM) tarafından hazırlanan bu materyaller, öğrencilerin bilgiyi beceriye dönüştürmesini sağlayan yapılandırmacı bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Bu kitaplar; eleştirel düşünme, metinler arası ilişki kurma ve analiz gibi üst düzey bilişsel süreçleri tetikleyen senaryo tabanlı etkinlikler içerir. Çalışma kapsamında, bu materyallerde yer alan dünya edebiyatı içeriklerinin öğrenciyi ne derece aktif kıldığı ve Rönesans değerlerini ne ölçüde yansıttığı incelenmiştir.

Destekleme ve zenginleştirme 9 ve 10. sınıflara ait etkinlikleri; Ortaöğretim Genel Müdürlüğü tarafından yayımlanan bu kılavuz kitaplar, ana ders kitabındaki kazanımları derinleştirmek ve farklı öğrenme düzeyindeki öğrencilere hitap etmek amacıyla geliştirilmiştir. *destekleme* bölümü temel kazanımların pekiştirilmesini sağlarken, *zenginleştirme* bölümü öğrencilerin edebi metinlere karşı daha geniş bir perspektif kazanmasını amaçlayan ek okuma ve uygulama süreçlerini kapsar. Bu materyaller, Rönesans dönemi gibi evrensel edebi dönemlerin farklı etkinlik türleriyle (bulmaca, metin tamamlama, karşılaştırma vb.) desteklenip desteklenmediğini görmek adına analize dâhil edilmiştir.

Kavram öğretimi 9, 10 ve 11. sınıf kitapları; Edebiyat terminolojisini ve soyut edebi kavramları somutlaştırarak öğretmeyi amaçlayan bu özel materyal, MEB Ortaöğretim Genel Müdürlüğü tarafından hazırlanmıştır. Kitap içerisinde yer alan çalışma kâğıtları ve bilgi yaprakları, edebi akımların ve dönemlerin (Hümanizm, Klasik dönem, Rönesans etkisi vb.) kavramsal düzeyde nasıl yapılandırıldığını göstermesi bakımından araştırmanın içerisinde önemli bir yer tutmaktadır.

Kuramsal ve kavramsal çerçeve

Dünya edebiyatı kavramı, edebiyat disiplini içerisinde ilk olarak 1820'li yıllarda Goethe'nin *weltliteratur* adlandırmasıyla kullanılmaya başlanmış olup, her edebiyatın kendi başına bırakıldığında ve yabancı bir edebiyatın ilgi ve katkılarıyla tazelenmediği sürece canlılığını kaybedeceği kuramsal temeline dayanmaktadır. Literatürde bu kavram, salt edebiyat eserlerinin yer aldığı durağan bir harita veya büyük bir arşiv olmanın ötesinde; coğrafi bir dağılım, ulusal edebiyatların toplanmasıyla oluşan küresel ve çok zamanlı bir yapı ile bir *dünyayı okuyuş biçimi* olarak çok boyutlu bir şekilde tanımlanmaktadır (Uysal, 2017.). Kavramın kapsamı ise nitel ve nicel olmak üzere iki ana eksende değerlendirilmektedir; dünya edebiyatı bir yandan dünya uluslarının en değerli edebiyat ürünlerinin seçkin bir toplamını ifade ederken, öte yandan dünyada mevcut olan her eseri içine alan devasa bir nicel bütünlüğü temsil etmektedir. Her ne kadar kavramın sahip olduğu bu kapsam okyanus, evren ve ahtapot gibi metaforlar aracılığıyla evrensel, çok disiplinli ve kapsayıcı bir yapıda tasavvur edilse de, kavramsal algının uygulamada ağırlıklı olarak Batı temelli ve ülke odaklı bir şekilde yapılandığı ifade edilmektedir (Uysal, 2017.).

Dünya edebiyatının Avrupa merkezli sunumu ve dönemler, temelde ulusal sınırları aşan ve evrenselleşen bir edebi etkileşimi ifade etme idealiyle ortaya çıkmıştır. Goethe'nin "Dünya Edebiyatı" (Weltliteratur) tasavvuru, metinlerin dolaşımı, çevirisi ve etkileşimi sayesinde teşekkül eden çok kültürlü ve milletler üstü bir kanon iddiası taşır (İskender ve Turgay, 2026.). Ancak edebiyatın evrensel bir mülk olması gerektiği varsayılsa da, "tek bir edebiyat" ve "tek bir değer hiyerarşisi" yaratma çabası, uygulamada Batı kanonunun tüm dünyaya evrensel bir standart olarak sunulması riskini barındırmaktadır (İskender ve Turgay, 2026.). Bu bağlamda dünya edebiyatı kanonu, genellikle eşit ve çoksesli bir birikimden ziyade, Avrupa'nın kendi tarihsel ve estetik beklentilerini merkeze alan bir hegemonyanın aracına dönüşmüştür.

Avrupamerkezci (Eurocentric) hegemonyanın en belirgin yansıması ise edebiyat ve tarih disiplinlerindeki *dönemlendirme* kurgusudur. Şimşek'in (2015) de altını çizdiği üzere; İlk Çağ, Orta Çağ, Rönesans ve Yeni Çağ şeklindeki çağ taksimatı nesnel ve evrensel bir insanlık durumu değildir; aksine, "kesintisiz Avrupa ilerleyişi mitine" dayanan Avrupamerkezci zihniyetin doğrudan bir ürünüdür. Batı, kendi medeniyet serüveninin öznel durakları olan Antik Yunan, Roma ve Rönesans gibi olguları tüm dünya için geçerli evrensel bir tarihsel model olarak kabul ettirmeyi başarmıştır (Şimşek, 2015.). Bu tek yönlü ve Batı merkezli kurgu, diğer ulusların edebiyatlarının ancak bu Avrupa normlarına yaklaştığı ölçüde *dünya edebiyatı* dairesine dâhil edilebilmesine yol açmıştır.

Bu tektipleştirici kabul, Türkiye'deki eğitim materyallerinin ve öğretim programlarının inşasında da belirleyici bir rol üstlenmektedir. Türk millî eğitim sistemi içerisinde ortaöğretim (9-12. sınıf) düzeyinde öğrencilerin dünya edebiyatı metinleriyle karşılaştığı temel mecra Türk dili ve edebiyatı dersleridir (Veyis, Yalçın, Kayar Muslu, 2023.). Öğretim programlarında ve ders kitaplarında *Dünya edebiyatı* adı altında sunulan seçkiler incelendiğinde, bu metinlerin büyük ölçüde Avrupa merkezli kanona ait olduğu görülür. Dolayısıyla, ders kitaplarında ve beceri temelli etkinliklerde Rönesans dönemi yazarlarının merkeze alınarak evrensel aklın ve sanatın zirvesi gibi işlenmesi pedagojik bir rastlantı değildir. Bu durum; Batı'nın kendi edebî

ve tarihsel dönemlendirmesini merkeze alan Avrupamerkezci eğitim anlayışının, ders materyallerindeki somut bir tezahürüdür.

Kanon kavramı, edebiyatta Yunancada *doğruyu yanlıştan ayıran* ölçü anlamına gelir ve tarihsel süreçte kilisenin onayladığı kutsal metinlerin listesini ifade etmek için kullanılmıştır. Zamanla edebiyata uyarlanan bu terim, akademisyenler veya siyasi kurumlar gibi otoriteler tarafından seçilen, toplumun kültürel belleğini oluşturan ve mutlaka okunması gereken kalıcı ve örnek eserler listesi anlamına kavuşmuştur (Anar, 2013.).Bununla birlikte kanon, salt bir otorite listesi olmanın ötesinde estetik bir ölçüttür; bir eserin kanon sayılabilmesi için eşsiz bir özgünlüğe, güçlü bir mecazi dile ve okurun iç benliğini dönüştürebilme niteliğine sahip olması şarttır (Bingöl, 2015.). Özetle edebiyat kanonu; hem kültürel bir onayı ve aktarımı (Anar, 2013.) hem de sanatsal ölümsüzlüğü (Bingöl, 2015.) temsil eden bir bütündür.

Rönesans edebiyatı ve Hümanizm, Avrupa'nın Orta Çağ'daki dogmatik zihniyetinden sıyrılarak *yeniden doğuşunu* ifade eden ve İtalya'da filizlenen köklü bir aydınlanma sürecidir (Yıldırım, 2020.). Bu edebi ve felsefi uyanışın temelinde yer alan hümanizm, bireyin hiçbir kısıtlayıcı kayda bağlı kalmaksızın mükemmel bir şekilde yetişmesini ve özgür iradesiyle ideal insanlığa erişmesini amaçlayan bir kültür hareketidir (Akkaya,1947.). İtalya'nın, Antik Roma'nın mirasına ve harabelerine ev sahipliği yapması, bu coğrafyada Antik Yunan ve Latin edebiyatının yeniden keşfedilmesine zemin hazırlamıştır (Akkaya,1947; Yıldırım, 2020.). Hümanist düşünürler ve yazarlar, Antik çağın insanı merkeze alan değerlerini bir model olarak benimsemiş; böylece edebiyatı Orta Çağ'ın teolojik kalıplarından kurtararak aklı, estetiği ve insanın yeryüzündeki serüvenini yücelten yeni bir edebi anlayış inşa etmişlerdir (Akkaya,1947; Yıldırım, 2020.).

Edebiyat eğitimi, salt dil bilgisi kurallarının öğretildiği veya okuma-yazma becerilerinin kazandırıldığı bir süreçten ibaret olmayıp dil eğitiminden tamamen farklı bir düzlemde yer alan estetik bir edinim sürecidir (Uçan, 2006.). Nitelikli bir edebiyat eğitimi ile yazınsal kuramlar arasında ayrılmaz bir bağ bulunmaktadır; nitekim bu kuramsal altyapı sürece dâhil edilmediğinde edebiyat eğitimi asıl işlevinden uzaklaşarak yalnızca kuru bir sözcük çözümlemesine veya basit bir dil öğretimine dönüşür. Bu bağlamda edebiyat eğitiminin temel amacı ve gerekliliği, öğrenciye sadece kural veya edebi dönem ezberletmek değil; yazınsal metinler aracılığıyla ona estetik bir haz edindirmek ve metnin kendine dönük iletisini, sanatsal derinliğini kavratmaktır (Uçan, 2006.).

Dil ve edebiyat öğretimi paradigmaları ve kuramları, dil ve edebiyat öğretimi tarihsel süreç içerisinde öğretmen merkezli geleneksel yaklaşımlardan uzaklaşarak öğrenciyi anlamın aktif üreticisi kılan çağdaş paradigmalara evrilmiştir. Geleneksel anlayışta öğrencinin pasif bir alıcı olduğu ezberci ve didaktik yöntemler benimsenirken; günümüzde bilginin öğrenci tarafından bizzat inşa edildiği yapılandırmacı öğretim paradigmaları esas alınmaktadır (Eren ve Veyis, 2023.). Yapılandırmacı felsefenin edebiyat eğitimindeki en güçlü karşılığı ise *Alımlama Estetiği* eksenindeki okur merkezli kuramdır (Kanatlı ve Çekici, 2019.). Bu çağdaş kuram, edebi metnin önceden belirlenmiş tek ve mutlak bir anlamı olduğu fikrini reddederek; asıl anlamın öğrencinin kendi yaşantısı, kültürel birikimi ve beklenti ufkuyla metin arasındaki etkileşim sonucunda üretildiğini savunur (Kanatlı ve Çekici, 2019.). Dolayısıyla modern dil ve edebiyat öğretimi paradigmaları; öğrenciye kalıplaşmış yazar veya metin yorumları dayatmak yerine,

onu metinle doğrudan diyaloğa sokarak eleştirel bir okuma ve estetik bir edinim süreci inşa etmeyi hedefler.

Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı, bilginin öğretmen tarafından öğrenciye hazır bir kalıp hâlinde aktarıldığı geleneksel ve didaktik eğitim felsefesini bütünüyle reddeder. Bu çağdaş yaklaşıma göre öğrenme; öğrencinin edilgen bir alıcı konumundan kurtularak bilgiyi bizzat oluşturduğu, yorumladığı, ürettiği ve zihninde yeniden yapılandırdığı aktif bir süreçtir (Arslan, 2009.). Arslan'ın (2009) çalışmasında altını çizdiği üzere yapılandırmacı eğitimin temel hedefi, öğrencide bilginin ezberlenmesi yerine üst düzey düşünme becerilerinin gerçekleştirilmesini sağlamaktır. Bu sürecin başarıya ulaşması ise doğrudan ders ortamında öğrenciyi aktifleştiren yöntem ve tekniklerin kullanılmasına, çeşitli etkinliklerin uygulanmasına ve öğretim materyallerinin (ders kitapları vb.) hem öğretmen hem de öğrenci tarafından işlevsel birer rehber olarak ele alınmasına bağlıdır (Arslan, 2009.). Dolayısıyla yapılandırmacı kuramda amaç öğrenciye yalnızca konuyu belletmek değil; onun eğitim materyalleriyle doğrudan etkileşime girerek kendi anlam inşasını, bağımsız ve eleştirel bir biçimde gerçekleştirmesine olanak tanımaktır.

Ders kitabı kavramı ve eğitimdeki rolü, ders kitapları öğretim programındaki hedefleri sınıf ortamında somutlaştıran ve eğitim sürecini hem öğrenci hem de öğretmen için planlayan en temel materyaldir. Güneş (2002), bu araçların öğrenciye bireysel çalışma imkânı sunarak öğrenmeyi kolaylaştırdığını, öğretmene ise dersin sınırlarını belirlemede rehberlik ederek öğretim sürecine standart ve verimlilik kazandırdığını vurgular. Bununla birlikte ders kitapları sadece pedagojik bir araç değil, toplumun genel bilgi düzeyini ve yönünü belirleyen merkezi bir otoritedir. Şimşek (2015), bu materyallerin toplumsal hafızayı ve tarihsel/kültürel algıyı şekillendirmedeki gücüne dikkat çekerek, içerikte benimsenen anlatıların öğrencinin dünya görüşü üzerinde doğrudan belirleyici olduğunu ifade eder. Sonuç olarak ders kitapları; bir yandan öğretimin niteliğini artıran işlevsel bir enstrüman (Güneş, 2002.), diğer yandan ise kültürel perspektifi inşa eden stratejik bir kurgu olma rolünü üstlenir (Şimşek, 2015.).

Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarında metin seçimi, dil becerilerinin geliştirilmesinde ve öğretim programındaki ölçütlerin somutlaştırılmasında merkezi bir rol oynamaktadır (Çıplak ve Balcı, 2022.). Bu süreçte seçilen metinlerin niteliği, sadece dil öğretimiyle sınırlı kalmayıp *kök değerler* aracılığıyla öğrencilerin karakter inşasına da katkı sunmalıdır (Turan ve Duman, 2023.). Metin seçimindeki en kritik göstergelerden biri olan okunabilirlik düzeyinin sınıf seviyesine uygunluğu, öğrenme sürecinin verimliliğini doğrudan etkiler (Kemiksiz, 2021.). Özellikle sınıf düzeyi yükseldikçe öyküleyici metinlerin kolaylaşması, öğretici metinlerin ise daha değişken okunabilirlik yapılarına sahip olması, metin seçiminde pedagojik dengenin gözetilmesini zorunlu kılmaktadır (Kemiksiz, 2021; Çıplak ve Balcı, 2022.). Sonuç olarak nitelikli bir metin seçimi, hem eğitsel değerlerin aktarımını (Turan ve Duman, 2023.) hem de dilsel yapının öğrenci düzeyine uygunluğunu (Kemiksiz, 2021.) esas almalıdır.

Edebi metin seçimi, çeviri ve uyarlama, ders kitaplarına metin seçiminde en temel belirleyici *çocuğa görelik* ilkesidir. Bu ilke; metnin öğrencinin yaşına, bilişsel düzeyine ve ilgi alanlarına uygun nitelikli uyaranlar sunmasını ifade eder (Canlı, 2015.). Metinlerin seçiminde estetik değerin yanı sıra, kelime ve cümle uzunlukları gibi okunabilirlik değerleri de kritik rol oynar; çünkü metnin güçlük derecesi öğrencinin okuma motivasyonunu doğrudan etkiler (Çıplak ve

Balcı, 2022.). Metinlerin öğretim materyallerine dönüştürülmesi aşamasında yapılan çeviri ve uyarlamalar, metnin pedagojik hedeflere hizmet etmesini sağlar. Canlı (2015), bu süreci metinsellik ölçütleri, öğrenme-öğretme ilkeleri ve çocuğun gerçekliği değişkenleri üzerinden sistemleştirmiştir. Ortaöğretim düzeyindeki metinlerin okunabilirlik açısından orta güçlükte veya eğitsel okuma düzeyinde olması, metnin anlaşılırlığını ve öğreticiliğini artırmaktadır (Şimşek ve Çinpolat, 2021.).

Sonuç olarak; çeviri ve uyarlama çalışmaları, metnin özgün yapısını zedelemeden hedef kitlenin dilsel hazırbulunuşluğuna göre yeniden yapılandırılmalıdır (Canlı, 2015; Şimşek ve Çinpolat, 2021.). Bu süreçte metnin edebi niteliği ile eğitsel işlevi arasındaki denge korunarak, öğrencinin okuma kültürü edinmesi ve üst düzey bilişsel becerilerini kullanması hedeflenir (Canlı, 2015; Çıplak ve Balcı, 2022.).

Yapılandırmacı yaklaşıma göre ders kitaplarında metin dışı unsurlar,

Hazırlık soruları ve edebi türlerin işlenişi, eğitim programlarının temel öğeleri olan hedef, içerik ve öğrenme-öğretme süreci arasındaki dinamik ilişki (Demirel, 2007.), ders kitaplarındaki hazırlık çalışmalarının niteliğini belirleyen temel unsurdur. Toplumun değer yargıları ve sosyal felsefesiyle paralel ilerleyen program geliştirme süreci (Alkan, 1979.), ders kitaplarının sürekli güncellenmesini zorunlu kılar. Bu süreçte hazırlık çalışmaları; öğrencinin ön bilgilerini harekete geçiren ve metinle ilk teması sağlayan stratejik bir aşamadır (Kuzu, 2024.). Ders kitaplarında edebi türlerin işlenişi bu hazırlık süreçleriyle desteklendiğinde, öğrenci metindeki türsel özellikleri daha etkili anlamlandırır (Kuzu, 2024.). Demirel'in (2007) vurguladığı dinamik yapı gereği, edebi türler sadece kuramsal bilgi olarak kalmamalı; öğrencinin hazırbulunuşluk düzeyine uygun hazırlık sorularıyla somutlaştırılmalıdır. Böylece nitelikli bir program anlayışı, hazırlık aşamasını metnin türsel yapısıyla bütünleştirerek öğrenciyi sürecin etkin bir parçası haline getirir (Alkan, 1979; Kuzu, 2024.).

Biyografi ve biyonot, ders kitaplarında biyografiler, sadece kronolojik birer hayat hikâyesi sunmakla kalmayıp öğrencilerin farklı edebî türleri tanımasını sağlayan ve edebi bilinci artıran stratejik metinlerdir. Türkçe öğretiminde hem ana metin hem de etkinlik kaynağı olarak kullanılan bu tür, öğrencinin metinle kurduğu bağı güçlendirerek edebi mirası içselleştirmesine yardımcı olur. Metinlere eşlik eden *biyonotlar* ise, öğrencinin daha önce karşılaştığı yazarlarla yeniden bağ kurmasını sağlayarak edebiyat eğitiminde bir süreklilik zemini oluşturur. Maden (2021), ortaokul ve lise kitapları arasındaki yazar tercihlerinde bu devamlılığın sağlanmasının, öğrencinin okuma kültürü kazanmasında belirleyici bir rol oynadığını vurgular. Kemiksiz (2018) ise biyografik içeriklerin hem kişiye hem de türe yönelik etkinliklerle desteklenmesinin öğretim sürecinin etkililiğini artırdığını ifade eder. Sonuç olarak biyografi ve biyonotlar; öğrencinin yazarların dünyasına nüfuz etmesini ve metinler arası bir perspektif geliştirmesini sağlayan temel metin dışı unsurlardır.

Etkinlikler, yapılandırmacı felsefenin hâkim olduğu modern öğretim programlarında etkinlikler; kuramsal bilgilerin beceriye dönüştürüldüğü, öğrenciyi sürecin merkezine alan stratejik araçlardır. Etkinlikler, öğrencinin sadece bilgiyi almasını değil; eleştirel düşünme, problem çözme ve yaratıcılık gibi üst düzey zihinsel becerilerini geliştirmesini amaçlar (Sarıkaya, 2019.). Bu süreçte etkinliklerin öğretim programındaki kazanımlarla uyumlu

olması, dersin daha anlamlı ve ilgi çekici hale gelmesini sağlayarak akademik başarıyı desteklemektedir (Berkant ve Değirmenci, 2018.).

Ders kitaplarındaki etkinlikler; okuma, yazma, konuşma ve dinleme gibi temel dil becerilerini birbirini destekleyecek şekilde yapılandırır (Kurudayıoğlu ve Örge Yaşar, 2013.). Metin içeriğiyle doğrudan ilişkili olan bu uygulamalar, öğrencinin edindiği dilsel yetileri günlük yaşamına aktarmasına ve dili bir kimlik oluşturma aracı olarak kullanmasına zemin hazırlar. Sonuç olarak etkinlikler, öğrenciyi pasif bir alıcı olmaktan çıkarıp kendi öğrenme yaşantısını tasarlayan aktif bir özneye dönüştürme işlevini üstlenir (Sarıkaya, 2019; Berkant ve Değirmenci, 2018.).

Metin altı kavrama ve değerlendirme soruları, yapılandırmacı eğitim yaklaşımında metin altı sorular; öğrencinin bilgiyi zihinsel bir süzgeçten geçirerek üst düzey düşünme becerilerini kullanmasını sağlayan stratejik unsurlardır. Ders kitaplarındaki bu sorular, öğrencilerin hedef davranışları kazanmalarında temel bir araç görevi görerek edebiyat eğitimine doğrudan katkı sağlar (Savaşkan, 2016.). Bu bağlamda sorular, sadece bir ölçme aracı değil, aynı zamanda öğrenme sürecini yönlendiren birer öğretim basamağıdır. Nitelikli bir eğitim için soruların Yenilenmiş Bloom Taksonomisi 'ne uygun olarak analiz, sentez ve değerlendirme düzeylerine hitap etmesi zorunluluktur (Sur, 2022.). Yıldırım ve Özcan (2022), günümüzde bilginin yerini becerinin aldığını belirterek soruların öğrenciyi zihinsel olarak daha aktif hale getirecek şekilde yapılandırılması gerektiğini vurgular. Sonuç olarak metin altı sorular; öğrencinin eleştirel düşünme becerilerini geliştirerek metnin derin yapısına ulaşmasını ve edinilen bilgiyi problem çözme süreçlerine aktarmasını hedefler.

Metin görseli, ders kitaplarında metin ile görsel unsurların birlikte kullanımı, sadece bir süsleme aracı değil; metindeki anlamı tamamlayan, açıklayan ve kalıcılığı artıran stratejik bir uyaran niteliğindedir (Türkben, 2019.). Görseller, öğrencinin metni anlamlandırma sürecinde hem bilişsel hem de duyuşsal kanalları harekete geçirerek, özellikle soyut kavramların somutlaştırılmasında ve okuma motivasyonunun artırılmasında kritik bir rol üstlenir (Ercantürk, 2015.). Bilimsel veriler, ders kitaplarındaki grafik tasarım ilkelerine uygun görsellerin, öğrenci başarısını ve derse yönelik tutumu doğrudan olumlu etkilediğini göstermektedir (Alpan, 2004.). Bu süreçte yazılı metin ile görselin *metindilbilimsel* ve *göstergebilimsel* bir uyum içerisinde sunulması, öğrencinin karşılaştığı uyaranları doğru yorumlaması açısından zorunluluktur (Ercantürk, 2015.). Sanatçı duyarlılığıyla hazırlanan görseller; metnin içeriğini genişleten, bazen metne yeni anlamlar katan ve çocuğun karşılaştırma ile algılama becerilerini geliştiren birer öğretim materyaline dönüşmektedir (Türkben, 2019.). Sonuç olarak metin görselleri, yapılandırmacı yaklaşıma uygun olarak öğrenciyi fiziksel ve zihinsel yönden aktif tutan, metnin derin yapısına ulaşmayı kolaylaştıran vazgeçilmez birer metin dışı bileşendir (Türkben, 2019; Alpan, 2004.).

Bulgular

Bu bölümde, 9–12. sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitapları ile bu kitapları destekleyen kavram, destekleme, zenginleştirme ve beceri temelli etkinlik kitaplarında yer alan Rönesans dönemi dünya edebiyatı metinlerinin temsil biçimi betimsel içerik analizi doğrultusunda incelenmiştir. İnceleme sürecinde; eserlerin sınıf düzeylerine göre dağılımı, metin seçimi ölçütleri, edebi tür çeşitliliği, hazırlık sorularının niteliği, yazar/şair biyografilerinin sunumu,

metni anlama ve çözümleme soruları, etkinlik tasarımları ile metin görsellerinin kullanımı temel odak noktalarını oluşturmuştur

Elde edilen veriler; öğretim programındaki kazanımlarla ilişkisi, "çocuğa görelik" ilkesine uygunluğu ve Rönesans döneminin sanatsal/düşünsel arka planını yansıtma düzeyi açısından kategorize edilmiştir. Bulgular; sistematik bir bütünlük sağlamak amacıyla tablolar aracılığıyla düzenlenmiş, ardından nitel verilerle desteklenerek alt başlıklar altında ayrıntılı olarak sunulmuştur. Bu çerçevede ilk olarak incelenen materyallerdeki Rönesans dönemi metin ve yazarlarının genel dökümü ele alınmıştır

Metin seçimine ilişkin bulgular

Bu alt başlıkta, 9–12. sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitapları ile yardımcı öğretim materyallerinde yer alan Rönesans dönemi dünya edebiyatı metinlerinin sınıf düzeylerine ve edebi türlere göre dağılımı incelenmiştir. Yapılan betimsel analiz sonucunda, incelenen materyallerde Rönesans ruhunu temsil eden metinlerin; roman, şiir, tiyatro ve deneme türleri altında toplandığı saptanmıştır.

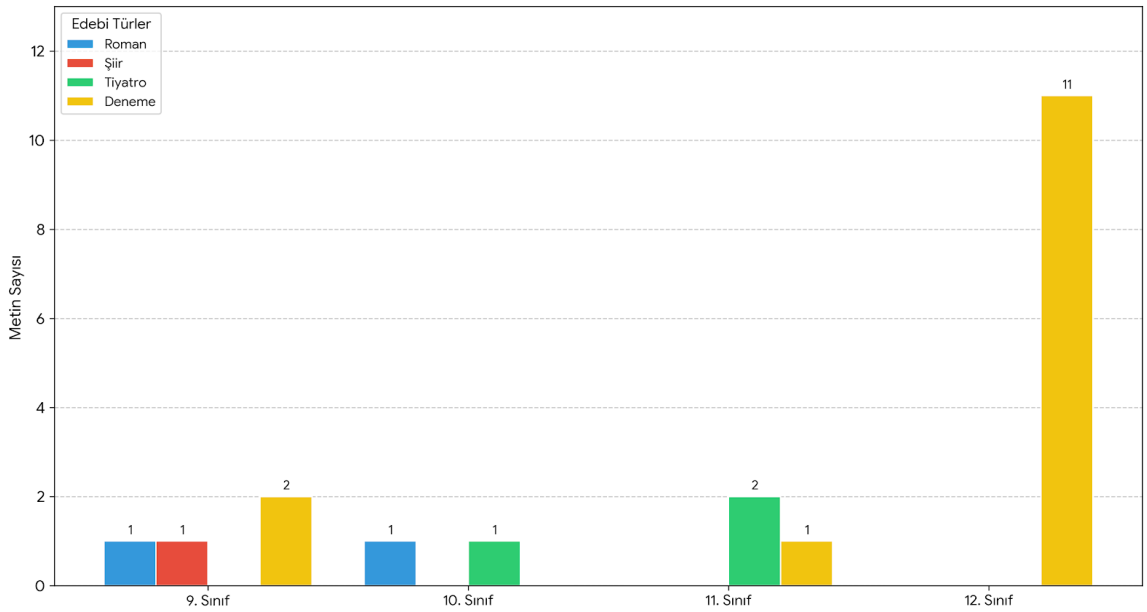
Tablo 1. *Ders kitaplarında türlerin temsili ve dağılımı*

Sınıf Düzeyi	Hikaye	Roman	Şiir	Tiyatro	Deneme
9	-	1	1	-	2
10	-	1	-	1	-
11	-	-	-	2	1
12	-	-	-	-	11
Toplam	**-**	**2**	**1**	**3**	**14**

Yukarıdaki veriler incelendiğinde, Rönesans dönemi metinlerinin en yoğun biçimde 12. sınıf (11 metin) düzeyinde yer aldığı, bunu sırasıyla 9. sınıf (4 metin), 11. sınıf (3 metin) ve 10. sınıfın (2 metin) takip ettiği görülmektedir. Metinlerin tür bazlı dağılımında ise deneme türünün 14 farklı metin örneğiyle (özellikle Montaigne ve Bacon üzerinden) baskın bir temsile sahip olduğu, hikâye türünde ise herhangi bir metin örneğine rastlanmadığı saptanmıştır.

Bu dağılım, öğretim programındaki tür odaklı sarmal yapıyla ilişkilidir. 9. ve 10. sınıflarda Cervantes'in "Don Kişot" adlı eseri roman türünün doğuşunu temsil etmek amacıyla kullanılırken; Shakespeare'e ait tiyatro ve şiir örneklerinin 9, 10 ve 11. sınıflarda türün karakteristik özelliklerini yansıtmak üzere dağıtıldığı görülmektedir. 12. sınıftaki belirgin yoğunlaşmanın temel nedeni ise bu sınıf düzeyindeki "Deneme" ünitesinin, türün kurucusu kabul edilen Rönesans yazarlarının metinleriyle geniş kapsamlı olarak zenginleştirilmiş olmasıdır.

Grafik 1. *Rönesans dönemi metinlerinin sınıf düzeyleri ve türlerine göre dağılımı*



Yazar temsili ve metin dağılımına ilişkin bulgular

Bu bölümde, incelenen materyallerde yer verilen Rönesans dönemi yazarlarının dağılımı ve bu dağılımın toplam metin havuzu içindeki ağırlığı analiz edilmiştir.

Tablo 2. *Ders ve yardımcı kaynak kitaplarda yazarların temsili ve dağılımı*

Yazar/Şair	Metin Sayısı	Yüzdesi (%)
William Shakespeare	4	%20
Michel de Montaigne	11	%55
Miguel de Cervantes	2	%10
Francis Bacon	3	%15
Toplam	**20**	**100**

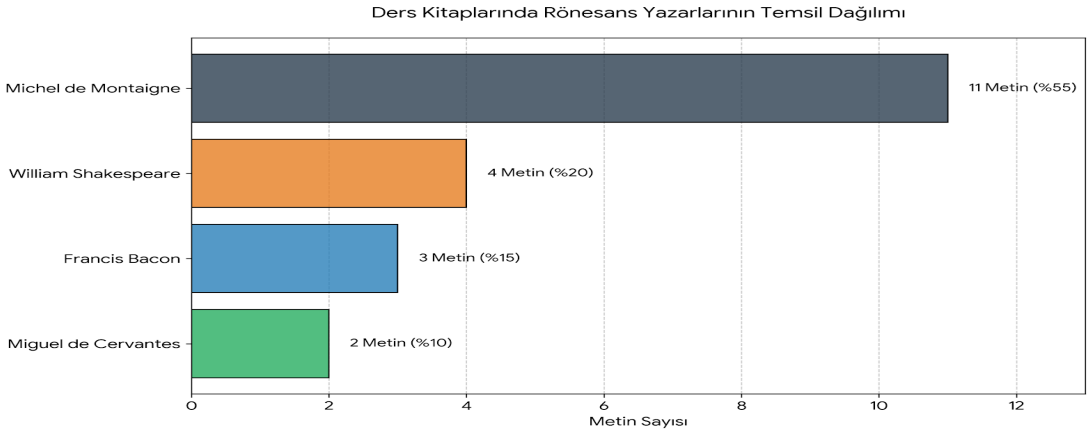
Tablodaki veriler incelendiğinde tüm materyallerde toplam 20 metin örneğinin Rönesans dönemini temsil ettiği görülmektedir. Bu metinlerin dağılımı yazar bazlı ele alındığında; Michel de Montaigne'in 11 metin (%55) ile açık ara en fazla temsil edilen yazar olduğu saptanmıştır. Onu sırasıyla 4 metinle (%20) William Shakespeare, 3 metinle (%15) Francis Bacon ve 2 metinle (%10) Miguel de Cervantes takip etmektedir.

Bu bulgular, ders kitaplarında Rönesans edebiyatının temsili bakımından *deneme* türünün kurucu ismi olan Montaigne'in merkezi bir rol aldığı görülmektedir.. Montaigne'in toplam temsilin yarısından fazlasını tek başına karşılaması, ders kitaplarının Rönesans'ı daha çok

bireyin iç dünyası, sorgulama ve deneme türünün doğuşu ekseninde ele aldığını kanıtlamaktadır.

Buna karşılık, dünya edebiyatının kanonik devleri kabul edilen Shakespeare ve Cervantes'in daha sınırlı temsil edilmesi (%20 ve %10), müfredat hazırlama sürecinde tür odaklı bir seçiciliğin işletildiğini ortaya koymaktadır. Özellikle Shakespeare'in tiyatro ve şiir (sone) alanındaki etkisine rağmen, Montaigne ve Bacon gibi *düşünce yazısı* odaklı yazarların toplamda %70'lik (14 metin) bir ağırlığa sahip olması, öğretim materyallerinin edebi zevkten ziyade tür bilgisini ve öğretici metinleri önceliklendiren bir temsil anlayışına sahip olduğuna işaret etmektedir.

Grafik 2. Ders kitaplarında Rönesans yazarlarının temsili dağılımı



Metin türlerine ve özgünlük düzeyine ilişkin bulgular

Bu alt başlıkta, incelenen materyallerde yer alan Rönesans dönemi metinlerinin türsel dağılımı ve bu metinlerin özgünlük (tam metin) veya uyarlanma (kısaltılmış/sadeleştirilmiş) durumları incelenmiştir. Bu analiz, edebi metinlerin öğrenciye sunulurken estetik bütünlüğünün ne ölçüde korunduğunu belirlemek açısından önem taşımaktadır.

Tablo 3. *Metinlerin tür ve uyarlanma durumuna göre dağılımı*

Tür	Metin Sayısı	Uyarlanmış (Kısaltılmış/Sadeleştirilmiş)	Özgün Metin	Yüzdesi (%)
Roman	2	2	-	%10
Hikâye	-	-	-	-
Tiyatro	3	1	2	%15
Deneme	14	10	4	%70
Şiir	1	1	-	%5
Toplam	**20**	**14**	**6**	**%100**

Yukarıdaki veriler incelendiğinde, incelenen ders kitapları ve yardımcı kaynaklarda yer alan 20 metnin türsel olarak büyük bir çoğunluğunun deneme (%70) olduğu görülmektedir. Metinlerin sunum biçimi analiz edildiğinde; toplam metinlerin %70'inin (14 metin) kısaltılmış, sadeleştirilmiş veya belirli bölümleri alınarak uyarlanmış olduğu; yalnızca %30'unun (6 metin) özgün formuna yakın biçimde sunulduğu saptanmıştır.

Özellikle Rönesans romanının öncü örneği olan Don Kişot metinlerinin tamamının (2 metin) uyarlanmış olması ve şiir türündeki tek örneğin (Shakespeare - Sone) yine kısaltılmış/sadeleştirilmiş olarak yer alması dikkat çekicidir. Tiyatro türünde ise 3 metinden 2'sinin özgünlüğünü koruması, bu türün sahneleme özelliklerinin bozulmaması adına metne daha az müdahale edildiğini düşündürmektedir.

Bu bulgular, Rönesans dönemi dünya edebiyatı öğretiminde *deneme* türünün merkezde olduğunu, ancak bu metinlerin öğrenci seviyesine indirgenmesi amacıyla yoğun bir pedagojik müdahaleye (sadeleştirme/kısaltma) maruz kaldığını ortaya koymaktadır. Bu durum, metinlerin içeriğinin anlaşılmasını kolaylaştırsa da, Rönesans metinlerinin karakteristik özelliği olan üslup zenginliğini ve dönemsel anlatım yoğunluğunu sınırlama riski taşımaktadır. Özellikle deneme türündeki 14 metinden 10'unun uyarlanmış olması, yazarların (Montaigne, Bacon) felsefi derinliğinin ders kitabı bağlamında daraltılarak yeniden yapılandırıldığını göstermektedir.

Hazırlık sorularına ilişkin bulgular

Bu alt başlıkta, yapılandırmacı yaklaşıma göre hazırlanan ders kitaplarının en temel unsurlarından biri olan hazırlık soruları incelenmiştir. İncelenen materyallerde Rönesans dönemi metinlerinden önce yer alan toplam 15 hazırlık sorusu; ön bilgi yoklama, kavramsal çerçeve kurma, yaşantı temelli, tahmin/beklenti ve değer/tutum odaklı olma durumlarına göre kategorize edilerek analiz edilmiştir.

Tablo 4. *Metinlerin hazırlık sorularına dair bulguların dağılımı*

Hazırlık Sorusu Türleri	**Soru Sayısı**	**Yüzdesi (%)**
Ön bilgi yoklama soruları	1	%6,7
Kavramsal çerçeve kurma soruları	5	%33,3
Yaşantı temelli sorular	4	%26,7
Tahmin ve beklenti soruları	-	%0
Değer ve tutum odaklı sorular	5	%33,3
Toplam	**15**	**%100**

Tablodaki veriler incelendiğinde , ders kitaplarında yer alan toplam 15 hazırlık sorusunun ağırlıklı olarak Kavramsal Çerçeve Kurma (%33,3) ve Değer ve Tutum Odaklı (%33,3)

kategorilerinde yoğunlaştığı görülmektedir. Bu dağılımı %26,7 oranla (4 soru) Yaşantı Temelli sorular takip etmektedir. Öğrencinin metne dair öngörü üretmesini sağlayan tahmin ve beklenti sorularına hiç yer verilmezken, ön bilgi yoklama sorularının ise yalnızca 1 soruyla (%6,7) oldukça sınırlı kaldığı saptanmıştır.

Bu bulgular, ders kitaplarında Rönesans edebiyatına (özellikle Montaigne ve Bacon'ın denemelerine) hazırlık sürecinde tarihsel ve ezbere dayalı ön bilgilerin (ön bilgi yoklama) geri plana itildiğini göstermektedir. Bunun yerine pedagojik tercihin, öğrenciye türün ve dönemin felsefi arka planını kavratmak (kavramsal çerçeve) ve metnin içerdiği etik/toplumsal meseleler üzerinden bir bakış açısı kazandırmak (değer ve tutum odaklı) yönünde kullanıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca yaşantı temelli soruların %26,7 gibi belirgin bir orana sahip olması, Rönesans metinlerinin sadece uzak bir geçmişin edebi ürünleri olarak değil, öğrencinin güncel yaşam pratiğiyle doğrudan ilişki kurabileceği canlı metinler olarak sunulmaya çalışıldığını ortaya koymaktadır. Tahmin sorularının yokluğu ise, düşünce ağırlıklı metinlerde yüzeysel çıkarımlar yerine doğrudan kavramsal ve etik sorgulamalara geçiş yapılmasının hedeflendiği şeklinde yorumlanabilir.

Etkinlik türlerine ilişkin bulguların analizi

Bu alt başlıkta; Millî Eğitim Bakanlığı tarafından hazırlanan 12. Sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitabı ile destekleme, kavram ve beceri temelli etkinlik kitaplarında belirlenen etkinlikler şu yedi kategoriye ayrılmıştır. (1.Anlama ve çözümleme etkinlikleri, 2.Dil ve üslup etkinlikleri, 3.Yorumlama ve eleştirel düşünme etkinlikleri, 4.Yaratıcı yazma ve üretme etkinlikleri, 5.Sözlü iletişim etkinlikleri, 6.Değerler, etik ve empati ile ilgili etkinlikler, 7.Ölçme ve değerlendirme yapan etkinlikler)

Tablo 5. *Metinlerle ilgili etkinliklere dair bulguların dağılımı*

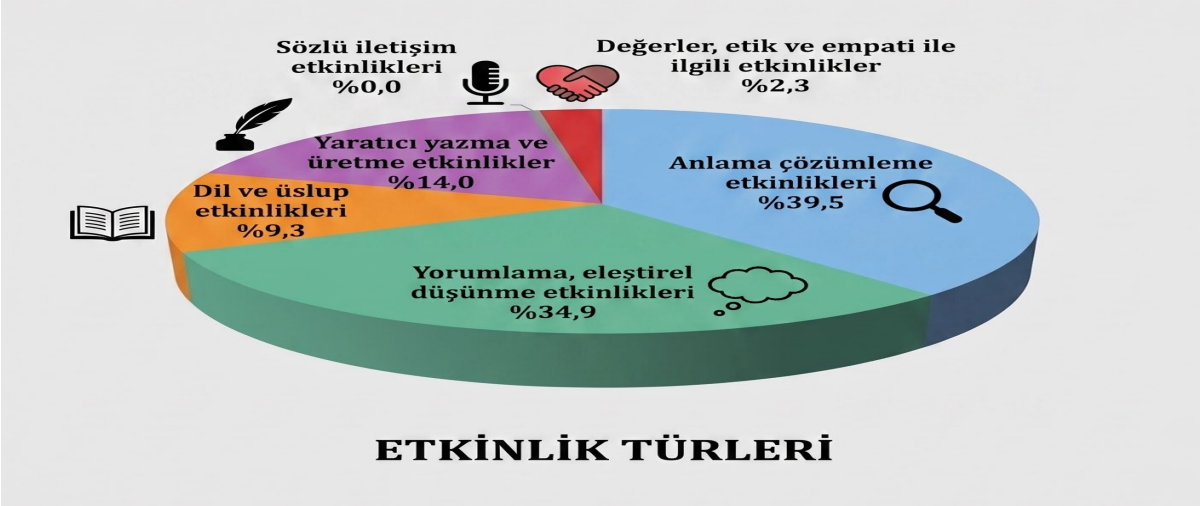
Etkinlik türleri	Soru Sayısı	Yüzdesi (%)
Anlama çözümleme etkinlikleri	17	%39,5
Dil ve üslup etkinlikleri	4	%9,3
Yorumlama, eleştirel düşünme etkinlikleri	15	%34,9
Yaratıcı yazma ve üretme etkinlikler	6	%14
Sözlü iletişim etkinlikleri	-	-
Değerler, etik ve empati ile ilgili etkinlikler	1	%2,3
Ölçme ve değerlendirme yapan etkinlikler	-	-
Toplam	**43**	**%100**

İncelenen kitaplarda en yüksek yoğunluğun %39,5 oranla "Anlama ve Çözümleme Etkinlikleri" kategorisinde olduğu görülmektedir. 17 sorudan oluşan bu ağırlık, ünitenin temel hedefinin Rönesans dönemi metinlerini yapısal ve anlamsal olarak doğru kavratmak olduğunu kanıtlamaktadır. Hemen ardından gelen %34,9'luk "Yorumlama ve Eleştirel Düşünme" payı ise, 12. sınıf düzeyindeki bir öğrencinin metni sadece anlamakla yetinmeyip; metindeki felsefi özü (hümanizm, bireycilik, özgür düşünce) kendi yaşamı ve çağdaş dünya ile ilişkilendirmesinin beklendiğini göstermektedir.

Yaratıcı Yazma ve Üretme Etkinlikleri (%14), özellikle deneme türünün doğasına uygun olarak öğrenciyi "yazar özne" konumuna getirmekte ve fikir üretimini desteklemektedir. Dil ve Üslup Etkinlikleri (%9,3) ise daha çok metinlerin teknik ve kuramsal yapısını (anlatım biçimleri, yazım ve noktalama) denetlemeye yöneliktir.

Öte yandan, incelenen ünite kapsamında "Sözlü İletişim" ve "Ölçme-Değerlendirme" kategorilerinde herhangi bir etkinliğe (0) rastlanmamıştır. Bu durum, ünitenin daha çok bireysel okuma, yazılı analiz ve derinlemesine düşünme odaklı bir metotla kurgulandığını; topluluk önünde konuşma veya yaratıcı drama gibi performansa dayalı uygulamaların bu bölümde geri planda kaldığını ortaya koymaktadır. Özellikle "Değerler, Etik ve Empati" kategorisinin %2,3 gibi oldukça düşük bir oranda kalması, Rönesans metinlerinin ahlaki öğretiden ziyade entelektüel ve estetik bir çözümleme nesnesi olarak ele alındığını göstermektedir.

Grafik 3. *Metinlerle ilgili etkinliklere dair bulguların grafiğe göre dağılımı*



Öte yandan etkinliklerin şu şekilde görsellere yansıdığı görülür. Aşağıda bir etkinlik örneği verilmiştir.

Görsel 1. *"Güzel Bir Konuşma Nasıl Olmalıdır'' adlı metnin altında yer alan "dil ve uslup etkinliği'' yer almaktadır.*

DİL BİLGİSİ

1. İster kâğıt üstünde olsun, ister ağızdan, benim sevdiğim konuşma, sade, düzgün, içten gelen, lezzetli, şiirli, sıkı ve kısa kesen bir konuşmadır.

Bu cümlede asıl anlatılmak isteneni belirleyiniz.

2. Güç olsun, zararı yok; ama sıkıcı olmasın; süsten, özentiden kaçsın düzensiz, gelişigüzel ve korkmadan yürüsün. Dinleyen, her yediği lokmayı tadarak yesin.

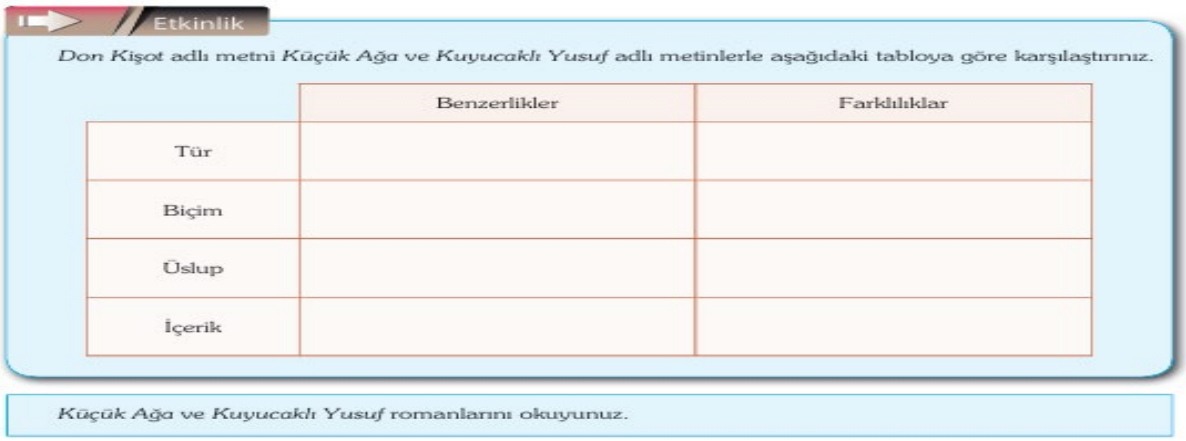
Konuşma, Julius Sezar'ın konuşması için söylendiği gibi, askerce olsun; ama ukalaca, avukatça, vaizce olmasın.

Metin aslına uygun olarak alınmıştır. Bu parçada görülen noktalama yanlışlarını belirleyiniz.

.

Ders kitabındaki etkinliklerin sunumunda, teorik bilginin doğrudan metin üzerinden sorgulandığı görülmektedir. Görsel 1'de sunulan örnek, ünitedeki etkinliklerin çok katmanlı yapısını yansıtmaktadır. Birinci soruda yer alan anlam saptama çalışması, Tablo 4'teki 'Anlama ve Çözümleme Etkinlikleri' (%39,5) payını destekleyen tipik bir uygulamadır. İkinci soruda yer alan noktalama analizi ise 'Dil ve Üslup Etkinlikleri' (%9,3) kategorisine hizmet ederek öğrenciyi dilin kuralları üzerinde düşünmeye sevk etmektedir.Bu görselden hareketle; etkinliklerin sadece bilgi aktarımı yapmadığı, aksine öğrencinin metin üzerindeki dikkatini ve analiz yeteneğini ölçtüğü söylenebilir. Montaigne gibi klasik yazarların metinlerinin 'Dil Bilgisi' başlığı altında incelenmesi, edebi eserlerin dilin yaşayan ve sorgulanması gereken birer malzemesi olarak konumlandırıldığını kanıtlamaktadır. Bu durum, ünitedeki çözümleme odaklı metodolojinin somut bir yansımasıdır.

Görsel 2. *"Don Kişot'' adlı metnin altında yer alan anlama ve çözümleme etkinliği yer almaktadır.*


Etkinlik

Don Kişot adlı metni *Küçük Ağa* ve *Kuyucaklı Yusuf* adlı metinlerle aşağıdaki tabloya göre karşılaştırınız.

	Benzerlikler	Farklılıklar
Tür		
Biçim		
Üslup		
İçerik		

Küçük Ağa ve *Kuyucaklı Yusuf* romanlarını okuyunuz.

Edebi metinlerin karşılaştırmalı bir yöntemle ele alınması, ünitedeki analitik yaklaşımın en somut göstergelerinden biridir. Görsel 2'de sunulan karşılaştırma tablosu, Tablo 4'teki 'Anlama ve Çözümleme Etkinlikleri' (%39,5) kategorisinin kapsamını genişleterek, öğrenciyi metinler arası bir perspektif kazanmaya zorlamaktadır.

Bu etkinlik, öğrencinin sadece okuduğu metne bağlı kalmayıp, önceki edebi birikimlerini (Küçük Ağa, Kuyucaklı Yusuf) Rönesans dönemi eserleriyle kıyaslamasını sağlayarak

'Yorumlama ve Eleştirel Düşünme' (%34,9) becerisini de tetiklemektedir. Batı ve Türk edebiyatı metinlerinin aynı analitik düzlemde (tür, biçim, üslup, içerik) buluşturulması, öğretim programının öğrenciye evrensel bir edebiyat vizyonu kazandırma ve sentez yapabilme yetisi aşılama amacını desteklemektedir. Bu tür görselleştirilmiş tablo çalışmaları, karmaşık edebi verilerin öğrenci tarafından daha kolay sınıflandırılmasına ve kalıcı bir öğrenme süreci oluşmasına imkân tanımaktadır.

Metin altı anlama ve kavrama sorularının niteliğine ilişkin bulgular

Çalışmanın bu bölümünde, Milli Eğitim Bakanlığı 12. Sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarında ve yardımcı kaynaklarda yer alan Rönesans dönemi metinlerinin (Montaigne, Bacon vb.) altındaki tüm sorular nitel bir analize tabi tutulmuştur. Tespit edilen sorular, bilişsel basamakları ve edebiyat öğretiminin temel amaçlarını yansıtan şu altı kategoriye göre tasnif edilmiştir: 1.Bilgi ve kavrama soruları (Metnin açık anlamını, konusunu, ana fikrini ve temel unsurlarını belirlemeye yönelik sorular), 2.Yapısal çözümleme soruları (Metnin kurgusu, planı, türsel özellikleri ve teknik yapısı üzerine odaklanan sorular), 3.Dil ve üslup inceleme soruları (Söz sanatları, anlatım biçimleri, kelime kadrosu ve yazarın bireysel anlatım tutumunu saptayan sorular), 4.Yorum ve çıkarım soruları (Metindeki örtük iletileri, sembolik yapıları ve metnin evrensel iletilerini analiz eden sorular), 5.Bağlamsal sorular (Metni dönemsel, felsefi (hümanizm), toplumsal ve edebi akımlarla ilişkilendiren sorular), 6.Eleştirel değerlendirme soruları (Yazarın bakış açısının sorgulandığı, alternatif yorumların geliştirildiği ve metnin güncel değerlerle kıyaslandığı sorular)

İncelenen temel edebiyat kitaplarındaki 53 sorunun bu kategorilere göre dağılımı aşağıdaki tabloda gösterilmiştir:

Tablo 6. *Metin altı sorularına dair bulguların dağılımı*

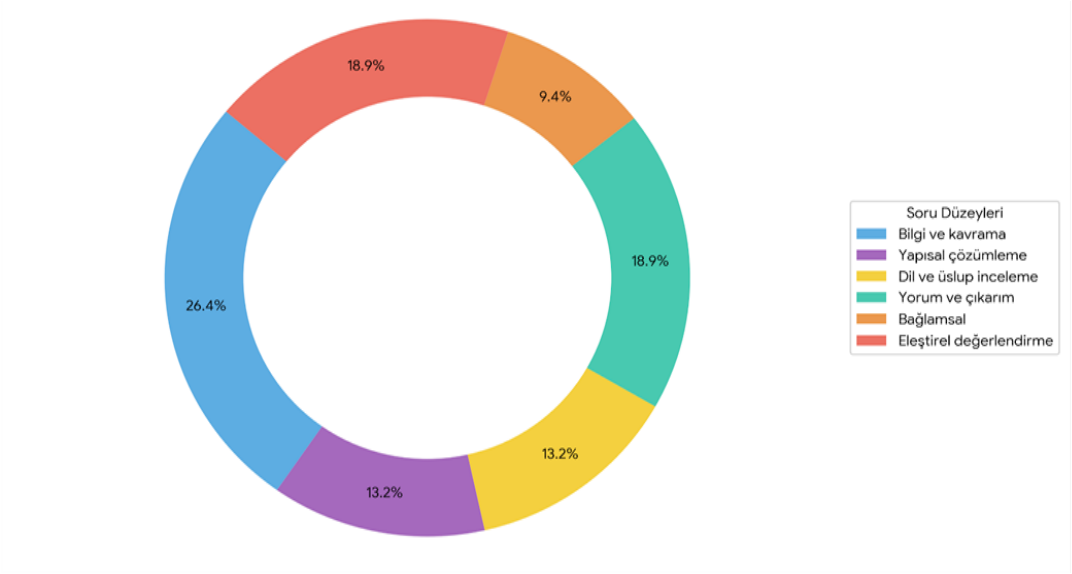
Soru Düzeyi	Soru Sayısı	Yüzdesi (%)
Bilgi ve kavrama soruları	14	%26,4
Yapısal çözümleme soruları	7	%13,2
Dil ve üslup inceleme soruları	7	%13,2
Yorum ve çıkarım soruları	10	%18,9
Bağlamsal sorular	5	%9,4
Eleştirel değerlendirme soruları	10	%18,9
Toplam	**53**	**%100**

Tabloda verilen bilgiler doğrultusunda, Rönesans ve Deneme ünitesindeki soruların niteliksel olarak geniş bir yelpazeye yayıldığı saptanmıştır. Bilgi ve Kavrama (%26,4) sorularının yoğunluğu, öğretim programının metnin temel anlamsal iskeletini sağlam bir şekilde kurma amacını desteklemektedir. Ancak asıl dikkat çekici veri, Yorum ve Çıkarım (%18,9) ile Eleştirel Değerlendirme (%18,9) sorularının toplamda ulaştığı %37,8 paydır. Bu bulgu, ders kitaplarının deneme türünün doğasına uygun bir şekilde öğrenciyi "sorgulayan bir özne" olarak

konumlandırdığını; metni sadece bir bilgi kaynağı olarak değil, bir tartışma alanı olarak sunduğunu göstermektedir.

Yapısal Çözümleme ve Dil-Üslup (%13,2) sorularının eşit dağılımı, metnin biçimsel niteliklerinin anlamsal derinlikle dengelendiğini kanıtlamaktadır. Bununla birlikte, Bağlamsal Soruların (%9,4) en düşük seviyede kalması, Rönesans metinlerinin tarihsel ve felsefi kökenleriyle kurulan bağın geliştirilmeye açık olduğunu düşündürmektedir. Sonuç olarak veriler; ünitenin metni sadece bir bilgi nesnesi olarak görmediğini, aksine üst düzey bilişsel becerileri (sentez ve değerlendirme) tetikleyen nitelikli bir soru çeşitliliğine sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

Grafik 4. *Metin altı sorularına dair bulguların dağılımı*



Yazar biyografilerine ilişkin bulgular

Bu alt başlıkta, incelenen ders kitaplarında Rönesans dönemi yazarlarına ait biyografik sunum biçimleri ve bu sunumlara eşlik eden görsel materyaller analiz edilmiştir. Deneme türünün, yazarın öznel dünyası ve bireysel tecrübeleri üzerine kurulu olması hasebiyle, yazar biyografilerinin mevcudiyeti ve içeriği metnin anlamlandırılması açısından kritik önem taşımaktadır.

Tablo 7. *Yazar biyografilerinin bulunup bulunmamasına ilişkin bulguların dağılımı*

Biyografi bulunan/ bulunmayan sunuluşu	**Frekans (n)**	**Yüzdesi (%)**
Biyografi bulunan metinler	6	%30
Biyografi bulunmayan metinler	14	%70
Toplam	**20**	**%100**

Yukarıdaki tabloya göre, incelenen ders kitaplarında yer alan 20 metnin yalnızca 6'sında (%30) yazar biyografisine yer verilmiş; 14 metinde (%70) ise yazarın hayatına dair herhangi bir bilgilendirme yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu durum, ders kitaplarında metnin türsel özelliklerinin ve içeriğinin yazarın biyografik bağlamından daha öncelikli görüldüğüne işaret etmektedir.

Tablo 8. *İncelenen 12. sınıf deneme metinlerinin kaynak künyeleri*

Sınıf Düzeyi	Yazar	Metin (Deneme) Adı	Yayınevi / Kaynak	Basım Yılı	Sayfa Aralığı
12. Sınıf	Francis Bacon	Sağlığın Korunması Üzerine	Milli Eğitim Bakanlığı	2025	218-219
12. Sınıf	Montaigne	Çalışmadan Tartışılmaz	Anka Yayıncılık	2019	215
12. Sınıf	Montaigne	Doğruluk Kaygısı	Milli Eğitim Bakanlığı	2018	240-241
12. Sınıf	Montaigne	Güzel Bir Konuşma Nasıl Olmalıdır	Melis Yayınları	2022	230
12. Sınıf	Montaigne	Kitapların Değeri	Ordinat Yayıncılık	2019	239-240
12. Sınıf	Montaigne	Arama Sevgisi	İlke Yayıncılık	2019	232

Tablo 9. *Yazar biyografilerinin içerik özellikleri ve görsel unsurların dağılımı*

Biyografilerin sunuluşu	Frekans (n)	Yüzdesi (%)
Kronolojik yaşam bilgisi	6	%100
Eserleri ve tür dağılımı bilgisi	6	%100
Edebi kimlik veya sanat anlayışı bilgisi	6	%100
Ideolojik ve toplumsal konum bilgisi	3	%50

Yukarıdaki tablo incelendiğinde, biyografisi bulunan 6 metnin tamamında (%100) kronolojik yaşam bilgisi, eser listesi ve sanat anlayışına dair genel açıklamalara yer verilmiştir. Ancak

Rönesans zihniyetinin özünü oluşturan yazarın ideolojik ve toplumsal konumuna (hümanizm, skolastik düşünceye karşı duruş vb.) ilişkin bilgiler yalnızca 3 biyografide (%50) yer bulabilmiştir.

Elde edilen bulgular, ders kitaplarında yazar biyografilerinin büyük ölçüde kronolojik ve ansiklopedik bir bilgi aktarımı biçiminde düzenlendiğini göstermektedir. Yazarların Rönesans estetiği içindeki konumu veya birey odaklı hümanist felsefeleri genellikle yüzeysel geçilmektedir.

Biyografi bulunan metinlerde görsellerin genellikle yazar portreleriyle sınırlandığı; Rönesans döneminin sanatsal, felsefi ve toplumsal atmosferini yansıtan bağlamsal görsel materyallerin ise oldukça kısıtlı kullanıldığı belirlenmiştir. Bu durum, biyografilerin öğrenciye edebi ve düşünsel bir derinlik kazandırmaktan ziyade, yazar hakkında temel düzeyde veri sunma işlevi üstlendiğini düşündürmektedir. Özellikle deneme gibi "yazarın kendi benliğini" merkeze alan bir türde biyografik bilgilerin bu denli sınırlı ve ansiklopedik tutulması, metnin felsefi art alanının pedagojik süreçte daraltıldığına işaret etmektedir.

Metinlerin Görsel Sunumuna İlişkin Bulgular

Bu alt başlıkta görsel materyallerin sunumu birtakım alt kategoriler halinde incelenmiştir. Buna göre görsellerin sunumu şu kategorilere ayrılmıştır: 1. Temsilî (Betimleyici) Görseller: Metindeki olay, mekân, kişi ya da atmosferi doğrudan yansıtan illüstrasyonlar, minyatürler, tablo reproduksiyonları; metnin içeriğini somutlaştırarak anlamı sabitleme işlevi görür. 2. Bağlamsal (Tarihsel–Kültürel) Görseller: Yazarın fotoğrafı, döneme ait gravürler, tarihsel mekân görselleri; metni üretim bağlamına yerleştirir ve tarihsel bilinç oluşturur. 3. Sembolik / Yorumsal Görseller: Metnin temasını dolaylı biçimde temsil eden metaforik imgeler; anlamı sabitlemekten çok çoğaltır, yorum alanı açar. 4. Bilgilendirici / Açıklayıcı Görseller: Harita, zaman çizelgesi, kavram şeması, akış diyagramı gibi didaktik unsurlar; özellikle roman ve tarihsel metinlerde olay örgüsünü ve dönem bilgisini destekler. 5. Estetik / Atmosferik Görseller: Doğrudan bilgi vermekten ziyade duygu ve estetik atmosfer kurmaya yönelik arka plan tasarımları; şiir metinlerinde sık görülür. 6. Yönlendirici / İdeolojik Görseller: Belirli bir değer, kimlik ya da kültürel temsil biçimini öne çıkaran seçilmiş imgeler; ders kitabının örtük ideolojik çerçevesini yansıtabilir).

Tablo 10. *Metinlerin görsel sunumuna dair unsurlarin dağılımı*

Metinlerin görsel sunuluşu	Frekans (n)	Yüzdesi (%)
Temsilî (Betimleyici) Görseller	6	%46,2
Bağlamsal (Tarihsel–Kültürel) Görseller	2	%15,4
Sembolik / Yorumsal Görseller	3	%23,1
Bilgilendirici / Açıklayıcı Görseller	0	%0
Estetik / Atmosferik Görseller	2	%15,3
Yönlendirici /İdeolojik Görseller	0	%0
Toplam	**13**	**%100**

Tabloda sunulan veriler, ders kitaplarındaki görsel kullanım stratejisinin ağırlıklı olarak Temsilî (Betimleyici) Görseller (%46,2) üzerinde yoğunlaştığını ortaya koymaktadır. Bu yüksek oran, görsellerin birincil işlevinin metindeki olay, mekân veya kişileri doğrudan yansıtarak "anlamı sabitlemek" ve içeriği somutlaştırmak olduğunu göstermektedir. Özellikle Don Kişot veya Macbeth gibi kurgusal metinlerde tercih edilen bu betimleyici yaklaşım, öğrencinin metni zihninde canlandırmasını kolaylaştırsa da metnin ötesine geçen bir derinlik sunmamaktadır.

Çalışmanın en dikkat çekici bulgularından biri, Bilgilendirici / Açıklayıcı Görsellerin (%0) hiçbir metinde yer almamasıdır. Harita, zaman çizelgesi veya kavram şeması gibi didaktik unsurların eksikliği, Rönesans gibi tarihsel ve felsefi dönüşümlerin yoğun olduğu bir dönemin olay örgüsü veya gelişim sürecinin görsel olarak desteklenmediğini kanıtlamaktadır. Bu durum, öğrencilerin dönemin karmaşık yapısını bütüncül bir perspektifle kavrama imkânını sınırlamaktadır.

Sembolik / Yorumsal Görsellerin (%23,1) oranı, temsilî görsellerden sonra en yüksek ikinci kategoridir. Bu veri, bazı metinlerde (özellikle Montaigne denemelerinde) metaforik imgeler aracılığıyla anlamı çoğaltma ve öğrenciye "yorum alanı açma" çabasının bulunduğuna işaret etmektedir. Ancak, Bağlamsal Görsellerin (%15,4) sınırlı kalması, yazar portrelerinin ötesine geçilerek dönemin gravürleri veya tarihsel mekân görselleriyle "tarihsel bilinç" oluşturma işlevinin yeterince yerine getirilmediğini göstermektedir.

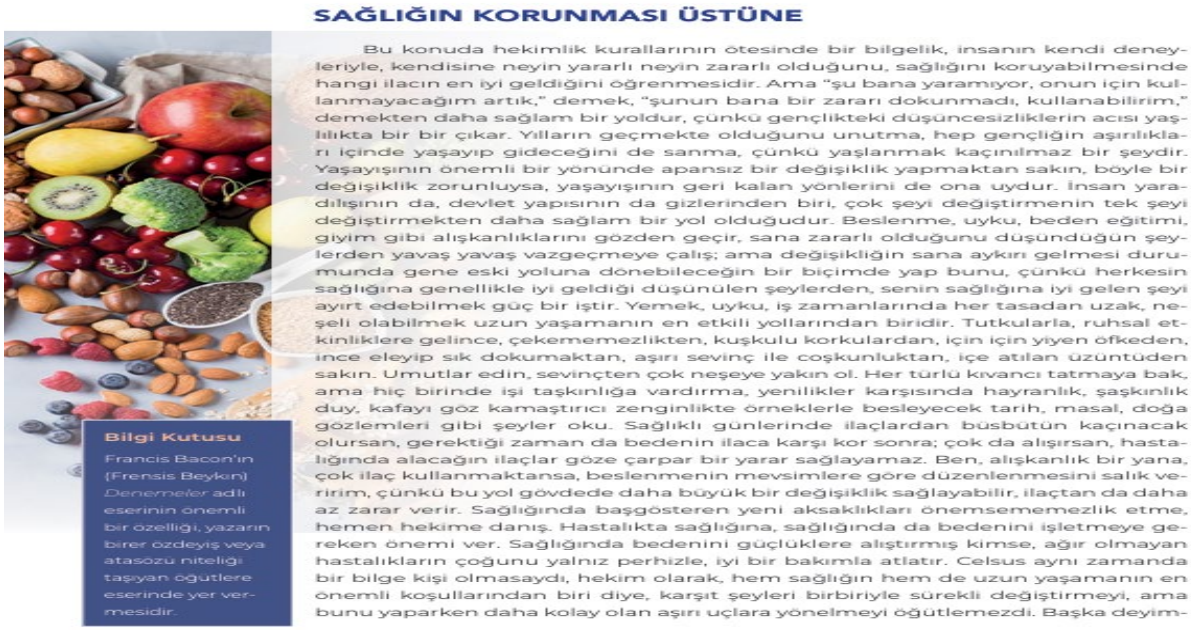
Estetik / Atmosferik Görseller (%15,3) ise genellikle şiir metinlerinde veya sayfa tasarımlarında duygu yoğunluğu kurma amacıyla kullanılmıştır. Sonuç olarak bulgular; ders kitaplarında Rönesans edebiyatının görsel sunumunun, estetik ve tarihsel derinlikten ziyade, "temel bilgilendirme ve yüzeysel somutlaştırma" düzeyinde kaldığını ortaya koymaktadır. Görsel materyallerin metni üretim bağlamına yerleştirme işlevinin zayıf kalması, pedagojik sadeleştirme sürecinde metnin felsefi art alanının görsel olarak daraltıldığını düşündürmektedir.

Rönesans döneminin insanı merkeze alan, dogmaları sorgulayan ve estetik bir devrimle şekillenen çok katmanlı yapısı göz önüne alındığında; ders kitaplarında bu süreci destekleyen bağlamsal ve bilgilendirici görsellerin (%0) yok denecek kadar az olması pedagojik bir eksiklik olarak değerlendirilmektedir. Elde edilen bulgular, görsel materyallerin %46,2 oranında temsilî (betimleyici) düzeyde kaldığını ve genellikle yazar portreleriyle sınırlandırıldığını kanıtlamaktadır. Oysa deneme türü, Rönesans'ın özgür düşünce ortamı, matbaanın yaygınlaşması ve Hümanizm akımının sanatsal yansımalarıyla doğrudan ilişkilidir. Bu tarihsel ve felsefi art alanın; haritalar, kavram şemaları veya dönemin ruhunu yansıtan tablo reprodüksiyonları gibi işlevsel görsellerle zenginleştirilmemesi, öğrencilerin Rönesans metinlerini sadece 'edebî birer parça' olarak görmelerine neden olmakta; metinlerin ait olduğu zihniyet dünyasını bütüncül biçimde kavramalarını zorlaştırmaktadır. Bu durum, ders kitaplarındaki görsel sunumun estetik bir atmosfer kurma çabasının ötesine geçerek, öğretim sürecinde dönemsel bilinci inşa edecek daha stratejik ve çeşitlendirilmiş bir yapıya kavuşturulması gerektiğini ortaya koymaktadır.

Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarında görsel bulunan metinler:

9. sınıfta Cervantes'ten "Don Kişot'' adlı romanda 1 adet görsel (Öğün Yayınları, 2019, s.144-146)
9. sınıfta Montaigne'den "Alışkanlık'' adlı denemede 1 adet görsel (Öğün Yayınları, 2019, s.54)
9. sınıfta Shakespeare'den "Sone'' adlı şiirde 1 adet görsel (Öğün Yayınları, 2019, s.96)
10. sınıfta Cervantes'ten "Don Kişot'' adlı roman da 1 adet görsel (Beşgen Yayınları , 2023, S.189)
10. sınıfta William Shakespeare'den "Macbeth'' adlı tiyatroda 3 adet görsel (Milli Eğitim Bakanlığı, 2018, s. 211-214)
12. sınıf Francis Bacon' dan "Sağlığın Korunması Üzerine" adlı denemede 1 adet görsel (Milli Eğitim Bakanlığı, 2025, s. 218-219)
12. sınıf Montaigne'den "Denemeler'' adlı denemede 1 adet görsel (Milli Eğitim Bakanlığı, 2025, s. 224)
12. sınıf Montaigne'den "Çalışmadan Tartışılmaz'' adlı denemede 1 adet görsel (Anka Yayıncılık, 2019, s. 215)
12. sınıf Montaigne'den "Doğruluk Kaygısı" adlı denemede 1 adet görsel (Milli Eğitim Bakanlığı, 2018, s. 240-241)
12. sınıf Montaigne'den "Güzel Bir Konuşma Nasıl Olmalıdır" adlı denemede 1 adet görsel (Melis Yayınları, 2022, s. 230)
12. sınıf Montaigne'den "Kitapların Değeri" adlı denemede 1 adet görsel (Ordinat Yayıncılık, 2019, s. 239-240)

Görsel 3. *Francis Bacon'dan "Sağlığın Korunması Üzerine" adlı metinde kullanılan görsel*



SAĞLIĞIN KORUNMASI ÜSTÜNE

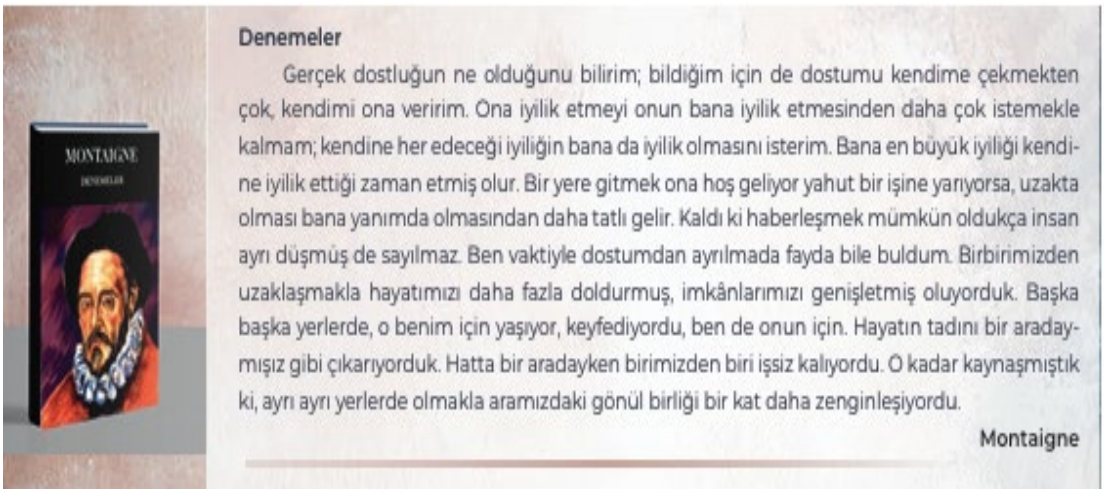
Bu konuda hekimlik kurallarının ötesinde bir bilgelik, insanın kendi deneyleriyle, kendisine neyin yararlı neyin zararlı olduğunu, sağlığını koruyabilmesinde hangi ilacın en iyi geldiğini öğrenmesidir. Ama "şu bana yaramıyor, onun için kullanmayacağım artık," demek, "şunun bana bir zararı dokunmadı, kullanabilirim," demekten daha sağlam bir yoldur, çünkü gençlikteki düşüncesizliklerin acısı yaşlılıkta bir bir çıkar. Yılların geçmekte olduğunu unutma, hep gençliğin aşırılıkları içinde yaşayıp gideceğini de sanma, çünkü yaşlanmak kaçınılmaz bir şeydir. Yaşayışının önemli bir yönünde apansız bir değişiklik yapmaktan sakın, böyle bir değişiklik zorunluysa, yaşayışının geri kalan yönlerini de ona uydur. İnsan yaradılışının da, devlet yapısının da gizlerinden biri, çok şeyi değiştirmenin tek şeyi değiştirmekten daha sağlam bir yol olduğudur. Beslenme, uyku, beden eğitimi, giyim gibi alışkanlıklarını gözden geçir, sana zararlı olduğunu düşündüğün şeylerden yavaş yavaş vazgeçmeye çalış; ama değişikliğin sana aykırı gelmesi durumunda gene eski yoluna dönebileceğin bir biçimde yap bunu, çünkü herkesin sağlığına genellikle iyi geldiği düşünülen şeylerden, senin sağlığına iyi gelen şeyi ayırt edebilmek güç bir iştir. Yemek, uyku, iş zamanlarında her tasadan uzak, neşeli olabilmek uzun yaşamanın en etkili yollarından biridir. Tutkularla, ruhsal etkinliklere gelince, çekememezlikten, kuşkulu korkulardan, için için yiyen öfkeden, ince eleyip sık dokumaktan, aşırı sevinç ile coşkunluktan, içe atılan üzüntüden sakın. Umutlar edin, sevinçten çok neşeye yakın ol. Her türlü kıvancı tatmaya bak, ama hiç birinde işi taşkınlığa vardırma, yenilikler karşısında hayranlık, şaşkınlık duy, kafayı göz kamaştırıcı zenginlikte örneklerle besleyecek tarih, masal, doğa gözlemleri gibi şeyler oku. Sağlıklı günlerinde ilaçlardan büsbütün kaçınacak olursan, gerektiği zaman da bedenin ilaca karşı kor sonra; çok da alışırsan, hastalığında alacağın ilaçlar göze çarpar bir yarar sağlayamaz. Ben, alışkanlık bir yana, çok ilaç kullanmaktansa, beslenmenin mevsimlere göre düzenlenmesini salık veririm, çünkü bu yol gövdede daha büyük bir değişiklik sağlayabilir, ilaçtan da daha az zarar verir. Sağlığında başgösteren yeni aksaklıkları önemsememezlik etme, hemen hekime danış. Hastalıkta sağlığına, sağlığında da bedenini işletmeye gereken önemi ver. Sağlığında bedenini güçlüklere alıştırmış kimse, ağır olmayan hastalıkların çoğunu yalnız perhizle, iyi bir bakımla atlatır. Celsus aynı zamanda bir bilge kişi olmasaydı, hekim olarak, hem sağlığın hem de uzun yaşamanın en önemli koşullarından biri diye, karşıt şeyleri birbiriyle sürekli değiştirmeyi, ama bunu yaparken daha kolay olan aşırı uçlara yönelmeyi öğütlemezdi. Başka deyim-

Bilgi Kutusu
Francis Bacon'ın (Frensis Beykın) *Denemeler* adlı eserinin önemli bir özelliği, yazarın birer özdeyiş veya atasözü niteliği taşıyan öğütlere eserinde yer vermesidir.

Yukarıdaki görselde, Francis Bacon'a ait *Sağlığın Korunması Üstüne* başlıklı metin, çeşitli taze meyve, sebze ve kuruyemişlerden oluşan bir fotoğraf karesiyle görselleştirilmiştir. Ders kitabında kullanılan bu materyalin kaynağına dair herhangi bir bibliyografik veriye yer verilmediği görülmektedir. Tercih edilen görsel, metnin merkezinde yer alan sağlıklı beslenme, doğal yaşam ve bedensel denge temalarını doğrudan yansıtan temsilî (betimleyici) bir nitelik taşımaktadır. 16. yüzyıl Rönesans düşünürü olan Bacon'ın felsefi derinliğini veya

dönemin tıbbi bağlamını yansıtacak bağlamsal (tarihsel) unsurlar içermek yerine; konuyu tamamen güncel ve somut nesneler üzerinden resimlediği tespit edilmiştir. Bu durum, ders kitaplarında görsel sunumun estetik bir "resimleme" işleviyle sınırlandığını ve metnin üretim bağlamından ziyade yüzeysel bir anlam sabitleme amacı taşıdığını kanıtlamaktadır.

Görsel 4. *Montaigne'den "Denemeler'' adlı metinde kullanılan görsel temsili*



Yukarıdaki görselde, Michel de Montaigne'in "Denemeler" başlıklı metni, yazarın portresini içeren bir kitap kapağı illüstrasyonu ile sunulmuştur. İncelenen diğer örneklerde olduğu gibi, bu görselin de tasarım kaynağına veya sanatçısına dair herhangi bir bibliyografik bilgiye yer verilmediği saptanmıştır. Tercih edilen bu görsel, metni yazarın tarihsel kimliği ve kanonik eseriyle doğrudan ilişkilendirdiği için Bağlamsal (Tarihsel-Kültürel) bir nitelik taşımaktadır.

Bununla birlikte, görselin metinde işlenen "dostluk", "fedakarlık" ve "gönül birliği" gibi derin soyut temaları somutlaştıracak temsilî bir unsur barındırmadığı; sadece yazarın otoritesini pekiştiren bir dış kapak imgesiyle sınırlı kaldığı görülmektedir. Bu bulgu, ders kitaplarında görsel sunumun estetik ve felsefi bir yorum alanı açmaktan ziyade, yazar odaklı ansiklopedik bir tanıtım (bağlamsal sabitleme) işleviyle sınırlandırıldığını bir kez daha doğrulamaktadır.

Görsel 6. *Montaigne'den "Kitapların Değeri" adlı denemede kullanılan görsel temsili*

KİTAPLARIN DEĞERİ

Bir insanın değerini anlamak istedim mi kendinden ne kadar memnun olduğunu, söylediklerini, yaptıklarını kendini ne dereceye kadar beğendiğini sorarım. Şu türlü özürleri pek dinlemek istemem: "Bu işi laf olsun diye, şakacıktan yaptım; İşi daha bitmeden çıktı tezgâhtan; bir saat bile durmadım üstünde, yaptıktan sonra bir daha gözden geçirmedim..." Öyleyse derim, bırakın bu işleri de hangi eseriniz sizi tam veriyorsa değerinizin hangisiyle ölçülmesini istiyorsanız onu gösterin bana. Sonra şunu sorarım: Eserinizde en güzel bulduğunuz nedir? Şu parça mı, bu parça mı? Onda da beğendiğiniz yapısındaki hoşluk mu, kullandığınız malzeme mi, bir buluş, bir düşünce, bir bilgi mi? Hep görüyorum çünkü insan başkasının işi kadar kendi işini değerlendirmekte de aldanıyor, yalnızca araya duygu karıştığı için değil asıl değeri bilmediği, ayırt edemediği için. Bu eser, kendi gücü ve talihiyle onu yapmanın buluş ve bilgi gücünü aşabilir. Ben kendi hesabıma en az kendi eserimin değerini kestirebiliyorum: "Denemeler"i bir batırır, bir çıkarırken hep kararsızlık ve kuşku içindeyim.

Kimi kitaplar vardır, salt konularıyla yararlı olurlar, değerlerinde yazarın payı yoktur. Üstelik öyle iyi kitaplar, öyle yararlı işler vardır ki insan yapmış olduğuna utanır. Örneğin ben şimdi tutsam istemeye istemeye bizim ülkenin yemeklerini, kıyafetlerini yazsam, zamanımızdaki kralların fermanlarını, halkın eline geçen mektuplarını toplasam, güzel bir kitabın özetini çıkarsam (Ki güzel bir kitabın her türlü özeti saçma bir özet olur ya!) ve o kitap sonradan kaybolsa, buna benzer daha başka işlere girişsem. Elbette gelecek kuşaklar bu yazılarımdan eni konu yararlanabilir ama ben o zaman talihimden başka neyimle övünebilirim? Nice ünlü kitaplar, böylesi kitaplardır.

Birkaç yıl önce Philippe de Commines'i okuyordum. Çok iyi bir yazardır kuşkusuz Commines. Kitabında şu yabana atılmaz söz gözüme çarpmıştı: "İnsanın efendisine ettiği hizmet onun bu hizmete verebileceği karşılığı aşmamalı." Meğer bu sözün değeri yazarda değil salt kendindeymiş. Aynı söze geçenlerde Tacitus'ta rastladım: "İyilikler insana, karşılığını verebileceğini sandığı sürece hoş gelir. Bu ölçüyü aştılar mı onları minnetle değil kinle karşılarız." Seneka aynı şeyi daha kuvvetle söylüyor: "İnsan karşılık veremediğinden utandı mı karşılık verecek kimsesi olmasını istemez. Cicero da biraz daha gevşek: "Memnun edemeyeceğini sanan, kimsenin dostu olamaz." diyor.

Yukarıdaki görselde, Montaigne'in "Kitapların Değeri" adlı metni, kitaplardan oluşmuş bir merdiveni tırmanan insan figürlerini içeren dijital bir çizimle görselleştirilmiştir. İncelenen diğer materyallerde olduğu gibi, ders kitabında bu çizimin kaynağına veya tasarımcısına dair herhangi bir bibliyografik bilgi verilmemiştir. Tercih edilen bu görsel, okumanın ve bilginin insanı yücelten, kişisel gelişime katkı sağlayan yönünü metaforik bir dille yansıttığı için ağırlıklı olarak sembolik (yorumsal) bir nitelik taşımaktadır. Aynı zamanda metnin merkezindeki *insanın değeri* kavramını somutlaştırmasıyla temsilî, arka plandaki aydınlık gökyüzü ile bilgiye ulaşmanın ferahlığını hissettirmesi açısından da estetik bir işlev üstlenmektedir. Ancak, Cicero ve Seneca gibi Antik Çağ yazarlarına atıflar barındıran bu yoğun Rönesans metnine eşlik eden görselin; yazarın kimliğini veya dönemin kültürel ruhunu yansıtacak hiçbir bağlamsal (tarihsel) unsur barındırmaması dikkat çekicidir. Bu durum, ders kitaplarındaki görsel materyallerin tarihsel bir bilinç oluşturmaktan ziyade, modern ve genel geçer semboller üzerinden metni yüzeysel olarak destekleme amacıyla kullanıldığını bir kez daha doğrulamaktadır.

Sonuç

Bu çalışmada, ortaöğretim 9-12. sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitapları ile beceri temelli etkinlik materyalleri üzerinde gerçekleştirilen nitel içerik analizi sonucunda, Rönesans dönemi dünya edebiyatının temsil biçimine dair çok boyutlu verilere ulaşılmıştır. Araştırmanın temel problemleri ışığında elde edilen bulgular, bu edebî dönemin ders materyallerinde belirli bir seçicilik ve pedagojik sadeleştirme süzgecinden geçirilerek sunulduğunu kanıtlamaktadır.

Metin seçimi ve yazar temsili bağlamında ulaşılan sonuçlar, Rönesans edebiyatının ders kitaplarında ağırlıklı olarak 12. sınıf düzeyinde ve *deneme* türüyle sınırlandırılarak yapılandırıldığını göstermektedir. Yazar dağılımında Michel de Montaigne'in %55 gibi baskın bir oranla merkeze alındığı; William Shakespeare (%20), Francis Bacon (%15) ve Miguel de Cervantes (%10) gibi kurucu figürlerin ise ikincil düzeyde temsil edildiği saptanmıştır. Bu tablo, müfredatın "tür odaklı" (deneme) yaklaşımının, Rönesans'ın trajediden romana, şiirden felsefi incelemeye uzanan çok sesli edebî zenginliğini pedagojik süreçte geri plana ittiği sonucunu doğurmaktadır.

İncelenen metinlerin %70'inin kısaltılmış, sadeleştirilmiş veya uyarlanmış parçalardan oluşması, çalışmanın en kritik bulgularından biridir. "Çocuğa görelik" ilkesi gereği yapılan bu müdahaleler, öğrencinin metne erişimini kolaylaştırsa da Rönesans düşüncesinin temelini oluşturan retorik gücü, felsefi derinliği ve anlatısal bütünlüğü zedelemektedir. Bu durum, realizmin veya hümanizmin özgün anlatım yoğunluğunun, ders kitabı bağlamında ansiklopedik bir özete indirgendiğini kanıtlamaktadır.

Hazırlık soruları, etkinlikler ve metin altı değerlendirme soruları üzerine yapılan analizler, yapılandırmacı yaklaşımın bilişsel hedeflerine karşın bağlamsal derinliğin ihmal edildiğini ortaya koymuştur. Soruların büyük çoğunluğu metni anlama ve yüzeysel çözümleme düzeyinde kalırken; metni tarihsel, toplumsal ve felsefi zeminine yerleştiren "bağlamsal soruların" oranı %9,4 gibi oldukça düşük bir seviyede kalmıştır. Ayrıca etkinlikler arasında

sözlü iletişim ve performansa dayalı uygulamaların bulunmaması, Rönesans trajedisi veya deneme üslubunun yaşayan bir iletişim pratiği olarak kavratılamadığını göstermektedir.

Destekleyici materyaller olan yazar biyografileri ve görsellerin de benzer bir "yüzeysel temsil" sorunu barındırdığı saptanmıştır. Biyografilerin felsefi ve ideolojik konumdan uzak, kronolojik-ansiklopedik bir şablonla sunulduğu; görsellerin ise %46,2 oranında temsilî (betimleyici) nitelik taşıdığı tespit edilmiştir. Özellikle Rönesans'ın bilim ve sanat devrimini yansıtacak bilgilendirici veya didaktik görsellerin %0 oranında kalması, görsel sunumun estetik bir "resimleme" işleviyle sınırlandığını teyit etmektedir.

Genel bir sentezle ifade edilecek olursa; Rönesans edebiyatı ortaöğretim materyallerinde estetik, tarihsel ve felsefi bağlamından koparılarak, daraltılmış bir tür bilgisine (deneme) hapsedilmektedir. Hümanizmin insanı ve aklı merkeze alan devrimci ruhu, pedagojik sadeleştirme sürecinde silikleşmekte ve metinler öğrenciye yalnızca birer "anlamlandırma alıştırması" olarak sunulmaktadır. Bu sonuçlar, dünya edebiyatı öğretiminin sadece metin okuma etkinliği olarak değil, öğrencinin tarihsel ve estetik bir bilinç kazanmasını sağlayacak "zihniyet odaklı" bir içerik tasarımıyla yeniden yapılandırılması gerektiğini açıkça ortaya koymaktadır.

Tartışma

Rönesans edebiyatının ortaöğretim materyallerindeki temsiline yönelik elde edilen bulgular, alanyazındaki benzer çalışmalarla karşılaştırıldığında Türk eğitim sisteminin dünya edebiyatına yaklaşımındaki genel eğilimleri doğrular niteliktedir. Araştırmada saptanan nicel ve nitel veriler, ders kitaplarının evrensel kanonu pedagojik bir sadeleştirme ve araçsallaştırma süzgecinden geçirerek sunduğunu ortaya koymaktadır.

Çalışmada elde edilen en temel bulgulardan biri, Rönesans edebiyatının %55 oranında Montaigne ve "deneme" türü odağına sıkıştırılmış olmasıdır. Bu durum, Akdeniz (2019) tarafından dile getirilen ders kitaplarında metin seçimlerinin estetik kriterlerden ziyade tematik uygunluğa göre yapıldığı yönündeki tespitiyle doğrudan örtüşmektedir. Akdeniz'in genel edebiyat metinleri için saptadığı bu araçsallaştırma eğilimi, bizim çalışmamızda Rönesans kanonu özelinde doğrulanmıştır. Benzer şekilde, Rönesans'ın çok sesli yapısının sadece tür öğretimi amacıyla daraltılması, Aykaç (2023)'ın dünya edebiyatı içeriklerinin ders kitaplarında nicel olarak yetersiz ve sınırlı bir çerçevede sunulduğu bulgusuyla da tam anlamıyla paralellik göstermektedir.

Metinlerin %70 oranında kısaltma ve sadeleştirme gibi pedagojik müdahalelere maruz kalması, araştırmanın kritik bir diğer tartışma noktasını oluşturmaktadır. Bu yüksek oran, Şimşek ve Çinpolat (2021)'ın lise ders kitaplarındaki klasik metinlerin okunabilirlik formüllerine uydurulması amacıyla özgün yapılarından uzaklaştırıldığı yönündeki tespitiyle birebir örtüşmektedir. Araştırmamızın sonuçları, Şimşek ve Çinpolat'ın tespitlerini destekleyerek; öğrencinin metinle kurduğu estetik bağın anlaşılırlık kaygısı altında feda edildiğini ve Rönesans metinlerinin üslup zenginliğinin pedagojik bir cenderede daraltıldığını kesin olarak kanıtlamaktadır.

Metin altı soruların ve etkinliklerin niteliği incelendiğinde, "yorum ve çıkarım" ile "eleştirel değerlendirme" sorularının toplamda ulaştığı %38'lik pay, ders kitaplarının öğrenciyi sorgulayan bir özne olarak konumlandırma çabasını göstermektedir. Ancak bağlamsal soruların %9,4 gibi oldukça düşük bir seviyede kalması, Yıldırım ve Özcan (2022)'ın soruların metinler arası bağ kurma ve derinlemesine sorgulama noktasında yetersiz kaldığı tespitiyle doğrudan örtüşmektedir. Ayrıca, metinlerin tarihsel ve felsefi kökenlerinden kopuk işlenmesi, Veyis vd. (2023)'nin dünya edebiyatının bağımsız bir kültürel değer olarak değil, sadece karşılaştırmalı bir araç olarak sunulduğu yönündeki eleştirilerini güçlü bir biçimde desteklemekte ve bu sınırlılığın Rönesans metinlerinde de sürdüğünü ortaya koymaktadır.

Görsel materyal kullanımında "bilgilendirici/didaktik" görsellerin %0 oranında kalması ve görsellerin %46,2 oranında sadece temsilî (betimleyici) nitelik taşıması, ders kitaplarının görsel okuryazarlık potansiyelini yeterince kullanmadığını göstermektedir. Görsel ve bağlamsal derinliğin bu derece zayıf kalması, Akdeniz (2019)'in edebî değeri yüksek eserlerin eğitim ortamında yeterince temsil edilemediği yönündeki görüşleriyle tam anlamıyla örtüşmektedir. Yazar biyografilerinin felsefi duruştan uzak, ansiklopedik bir şablonla sunulması da pedagojik sürecin Rönesans ruhunu bir *zihniyet* olarak değil, bir *bilgi nesnesi* olarak kurguladığını kanıtlamakta ve literatürdeki yüzeysellik eleştirilerini doğrulamaktadır.

Sonuç olarak; incelenen materyallerde Rönesans edebiyatı, kanonik ağırlığından ve tarihsel derinliğinden arındırılarak sunulmaktadır. Elde edilen bulgular, alanyazındaki dünya edebiyatı öğretimine dair mevcut sınırlılıkların Rönesans kanonu özelinde de devam ettiğini ve öğretim materyallerinin estetik-bağlamsal bir dönüşüme ihtiyaç duyduğunu ortaya koymaktadır.

Öneriler

Müfredat tasarlayıcıları için öneriler, dünya edebiyatı metinleri sadece *Deneme* veya *Roman* gibi türlerin özelliklerini öğretmek için birer araç olarak kullanılmamalıdır. Rönesans gibi modern düşüncenin temelini atan dönemler, kendi felsefi, tarihsel ve insani değerler bütünüyle (Hümanizm, bireycilik, rasyonalizm) müfredatta daha geniş ve bağımsız bir *zihniyet alanı* olarak yer bulmalıdır. Ayrıca Temsil oranı %55 olan Montaigne'in yanına; trajedinin zirvesi Shakespeare, modern devlet fikrinin öncüsü Machiavelli veya ütopik düşüncenin kurucusu Thomas More gibi isimler, sadece isim olarak değil, düşünce dünyalarıyla müfredatın organik bir parçası haline getirilmelidir.

Ders kitabı yazarları için öneriler, metin altı sorular, metnin açık anlamını sormaktan ziyade (%26,4 olan bilgi sorularını azaltarak); metindeki hümanist değerleri günümüz dünyasıyla kıyaslayan, eleştirel düşünmeyi ve metinler arası bağ kurmayı zorunlu kılan değerlendirme ve sentez düzeyindeki sorulara odaklanmalıdır. %70 olan metin sadeleştirme ve kısaltma oranları, eserin üslup özelliğini ve Rönesans'ın o dönemdeki anlatım yoğunluğunu bozmayacak düzeye çekilmelidir. Aşırı sadeleştirme, edebi metni sıradan bir öğretici metne dönüştürerek sanatsal hazzı yok etmektedir.

Öğretmenler için öneriler, ders kitaplarında eksikliği saptanan sözlü iletişim ve yaratıcı drama etkinlikleri, öğretmenler tarafından dış kaynaklarla desteklenmelidir. Örneğin; Shakespeare'in bir trajedisinden kesitlerin sınıfta canlandırılması veya Montaigne'in bir

denemesindeki savların karşılıklı tartışılması (münazara/panel) gibi aktif öğrenme yöntemleri uygulanmalıdır. Öğretmenler, kitaplardaki sınırlı görselleri aşmak adına; sanal müze turlarını, Rönesans dönemi müziklerini ve sinemaya aktarılmış klasik eserleri ders materyali olarak kullanarak öğrencilerin duyuşsal kanallarını zenginleştirmelidir.

Araştırmacılar için öneriler, bu mevcut çalışma, materyallerin doküman incelemesi ile sınırlı kalmıştır. Gelecek araştırmalarda bu bulguları desteklemek ve uygulamanın sınıf içi yansımalarını görebilmek adına; öğretmenlerin Rönesans metinlerini işleyiş süreçlerine dair görüşlerini ve öğrencilerin bu metinlerle kurdukları estetik/felsefi bağa dair deneyimlerini içeren nitel, nicel veya karma yöntemli araştırmalar yapmaları tavsiye edilir. Aynı Araştırmacılar, basılı ders kitaplarının ötesine geçerek; EBA gibi dijital eğitim platformlarında sunulan Rönesans içeriklerini, bu platformların görsel ve bağlamsal derinlik sunma kapasitelerini de araştırmalarına dâhil etmelidir.

Kaynakça

Akdeniz, S. (2019). Ortaokul Türkçe ders kitaplarının Türk ve dünya edebiyatını temsil kabiliyeti açısından incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi,* 8(2), 1119-1136.

Akkaya, M. Ş. (1947). Humanizm'in çıkışı ve yayılışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi,* 5(2), 199-222.

Akyol, M., Karacan Sonduk, Ş., & Taşkapı, A. (2019). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 9 ders kitabı.* Öğün Yayınları.

Alkan, C. (1979). Eğitimde program geliştirme yöntemi. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi,* 12(1), 1-15.

Anar, T. (2013). Türk edebiyatında edebiyat kanonu: Kanon, kanona girmek ve kanona müdahale. *FSM İlmî Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi,* (1), 40-78.

Arslan, A. (2009). Yapılandırmacı öğrenme yaklaşımı ve Türkçe öğretimi. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 13(1), 143-154.

Arslan, S. (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı*. Anka Yayınları.

Aykaç, N. (2023). Türkçe ders kitaplarının dünya edebiyatı örneklerine yer verme düzeyleri bakımından incelenmesi. *Uluslararası Ders Kitapları ve Eğitim Materyalleri Dergisi,* 6(2), 188-210.

Bangir Alpan, G. (2004). Ders kitaplarındaki grafik tasarımın öğrenci başarısına ve derse ilişkin tutumlarına etkisi. *Eğitim Araştırmaları Dergisi,* (15), 209-217.

Batur, H., & Elbay, O. (2019). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı*. Ordinat Yayınları.

Berkant, H. G., & Değirmenci, M. (2018). Türk dili ve edebiyatı öğretmenlerinin ders kitaplarındaki etkinliklere ilişkin görüşleri. *International Journal of Languages' Education and Teaching,* 6(2), 240-259.

Bingöl, U. (2015). Shakespeare'i kanon yapabilmek: Batı kanonu üzerine. *Hikmet-Akademik Edebiyat Dergisi,* 1(1), 39-55.

Bowen, G. A. (2009). Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal,* 9(2), 27-40.

Canlı, S. (2015). Türkçe ders kitaplarına seçilecek metinlerin belirlenmesinde çocuğa görelik ilkesi. *Dil Eğitimi ve Araştırmaları Dergisi,* 1(1), 98-123.

Çıplak, G., & Balcı, A. (2022). Türkçe ders kitaplarındaki metinlerin okunabilirlik özelliğinin incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (30), 170-187.

Demircan, M. N. (Ed.). (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 9 ders kitabı*. Ödev Yayınları.

Demirel, Ö. (2007). Eğitimde program geliştirme: Kuramdan uygulamaya (10. baskı). *Pegem A Yayıncılık.*

Ercantürk, O. K. (2015). Türkçe ders kitaplarındaki yazılı metinler ile metin görsellerinin uyumu. *Turkish Studies,* 10(3), 427-454.

Eren, B., & Veyis, F. (2023). Öğretmen ve öğrencilerin gözünden Türk dili ve edebiyatı derslerinde öğrenci merkezli yöntem ve tekniklerin kullanımı. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi,* 15(29), 650-671.

Filazi, G., Çuhadar, S., Karaca, D., Bozbıyık, N., & Baycanlar, M. (2021). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı (H. Koca, Ed.).* Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Filazi, G., Karaca, D., Çuhadar, S., Bozbıyık, N., Zühre, C., & Hür, M. (2025). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı (E. Çetin, Ed.).* Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Güneş, F. (2002). Ders kitaplarının özellikleri ve incelenmesi. *Sınırsız Eğitim ve Araştırma Dergisi,* 1(1), 12-25.

Güzel, D., & Şimşek, A. (2012). Milli Eğitim Şûralarında ders kitapları. *Sakarya Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* (23), 177-194.

İskender, H. İ., & Turgay, T. (2026). Dil ve edebiyattaki evrenselliklere Merih'ten bir nazar: Chomsky'nin "Evrensel Dilbilgisi" ve Goethe'nin "Dünya Edebiyatı" arasındaki koşutlukların izinde. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* (1), 668-697.

Kangal, K. (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı (G. Direkçi, Ed*.). Melis Kitap Basım Yayın.

Kanatlı, F., & Çekici, Y. E. (2020). Alımlama estetiği bağlamında edebiyat eğitimine farklı bir bakış denemesi. *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi,* 5(1), 54-63.

Kemiksiz, Ö. (2021). Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarındaki metinlerin okunabilirlik düzeyleri. *Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 7(3), 973-992.

Kurudayıoğlu, M., & Örge Yaşar, F. (2013). Türkçe ve edebiyat öğretiminde etkinliklerin temel beceriler açısından incelenmesi. M. Arslan (Ed.), *Uluslararası Türk Dili ve Edebiyatı Kongresi Bildiri Kitabı I içinde* (ss. 579-585).

Kuzu, Y. (2024). Türkçe ders kitaplarındaki hazırlık çalışmaları ile ilgili Türkçe öğretmenlerinin görüşlerinin incelenmesi [Yüksek lisans tezi, Bursa Uludağ Üniversitesi]. *Bursa Uludağ Üniversitesi Akademik Arşiv Sistemi.*

Metin, M., Çümen, E., Aydın, Ö., Kıtır, S., & Bayraktar Coşkun, Ş. (2025). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 9 ders kitabı.* Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2020). *Türk dili ve edebiyatı: Beceri temelli etkinlik kitabı (9. sınıf).* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2020). *Türk dili ve edebiyatı: Beceri temelli etkinlik kitabı (10. sınıf).* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2020). *Türk dili ve edebiyatı 11: Beceri temelli etkinlik kitabı*. Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2020). *Türk dili ve edebiyatı 12: Beceri temelli etkinlik kitabı.* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2021). *Türk dili ve edebiyatı 9: Kavram öğretimi kitabı (K. Ünsal, S. Savak, & Y. Seylan, Ed.).* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2021). *Türk dili ve edebiyatı 10: Kavram öğretimi kitabı (K. Ünsal, S. Savak, & Y. Seylan, Ed.).* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2021). *Türk dili ve edebiyatı 11: Kavram öğretimi kitabı (K. Ünsal, S. Savak, & Y. Seylan, Ed.).* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2024). *Türk dili ve edebiyatı 9: Destekleme etkinlikleri öğretmen kılavuz kitabı.* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.

Millî Eğitim Bakanlığı. (2024). *Türk dili ve edebiyatı 9: Zenginleştirme etkinlikleri öğretmen kılavuz kitabı.* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.
Millî Eğitim Bakanlığı. (2024). *Türk dili ve edebiyatı 10: Destekleme etkinlikleri öğretmen kılavuz kitabı.* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.
Millî Eğitim Bakanlığı. (2024). *Türk dili ve edebiyatı 10: Zenginleştirme etkinlikleri öğretmen kılavuz kitabı.* Ortaöğretim Genel Müdürlüğü Yayınları.
Öztürk, M. (2019). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı.* Öğün Yayınları.
Öztürk, M. C., & Can, R. (2019). Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarındaki metinlerin metin dışı unsurlar açısından incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi,* 20(2), 650-672.
Patton, M. Q. (2015). Qualitative research & evaluation methods (4. bs.). *SAGE.*
Sarıkaya, B. (2019). Ortaokul Türkçe ders kitaplarındaki (5, 6, 7 ve 8. sınıf) etkinliklerin değerlendirilmesi. *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi,* (64), 563-580.
Savaşkan, V. (2016). Ortaöğretim 9. sınıf Türk edebiyatı ders kitaplarındaki metin altı soruları üzerine bir inceleme. *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 9(2), 821-836.
Sur, E. (2022). Türkçe ders kitaplarında yer alan metin altı soruların Yenilenmiş Bloom Taksonomisi'ne göre incelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi,* 11(1), 430-451.
Şimşek, A. (2013). Türkiye'de tarih ders kitaplarında Avrupamerkezcilik. *İnsan & Toplum Dergisi,* 3(6), 193-222.
Şimşek, Y., & Çinpolat, E. (2021). Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarının okunabilirlik özellikleri. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 25(1), 233-250.
Telis, A., Sarıkaya, M. E., & Ateş, M. (2025). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 11 ders kitabı (M. Macit, Ed.)*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
Tetik, M., & Ova, A. A. (2019). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 11. sınıf ders kitabı.* Gezegen Yayıncılık.
Tokuş, A. (2022). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 12 ders kitabı.* İlke Yayınları.
Turan, O., & Duman, B. (2023). Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı ders kitaplarındaki öğretici metinlerin kök değerler bağlamında incelenmesi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi,* (35), 265-287.
Türkoğlu, E. (2023). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 11. sınıf ders kitabı (G. Arık, Ed.).* Cem Web Ofset.
Türkben, T. (2019). Türkçe ders kitaplarındaki metin görsellerinin incelenmesi. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi,* 8(3), 1640-1667.
Uçan, H. (2006). Edebiyat eğitimi, estetik bir hazzın edinimi, okumanın alışkanlığa dönüştürülmesi ve yazınsal kuramlar. *Millî Eğitim Dergisi,* 34(169).
Uysal, B. (2017). Türkçe öğretmeni adaylarının dünya edebiyatı kavramına ilişkin metaforik algıları. *Uluslararası Türkoloji Araştırmaları ve İncelemeleri Dergisi,* 2(2), 37-46.
Veyis, F., Yalçın, B., & Kayar Muslu, A. (2023). Yapılandırmacı yaklaşım çerçevesinde geliştirilen Türk Dili ve Edebiyatı öğretim programlarında dünya edebiyatının öğretimi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (34), 355-377.
Yalçın, A., Yılmaz, E., Yabaneri, E., Karakuş, G., Kalkan, H., Kubilay, Ü., Güzel, S., Temel, Y., Seylan, Y., & Özen, Y. Z. (2025*). Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı.* Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
Yerlikaya, M. A. (2024). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı.* Beşgen Yayıncılık.
Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2018). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri (11. bs.). *Seçkin Yayıncılık.*
Yıldırım, C. (2019). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı*. Düşler Yayıncılık.
Yıldırım, M. (2020). Rönesans ve reformasyon. *ÇAKÜ Edebiyat Fakültesi Dergisi,* 8(1), 184-210.

Yıldırım, R., & Yamankılıç, Y. Ç. (2024). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 11. sınıf ders kitabı.* Ata Yayıncılık.
Yıldırım, S., & Özcan, S. (2022). 9. sınıf Türk dili ve edebiyatı ders kitabında yer alan metin altı soruların Yenilenmiş Bloom Taksonomisine göre analizi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum Eğitim Bilimleri ve Sosyal Araştırmalar Dergisi,* 11(31), 189-205.
Yılmaz, A. H. B., & Nasır, Y. (2019). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı.* Bir-Yay Yayınevi.
Yücel, İ., Türkyılmaz, M., & Sağır, S. (2018). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 10 ders kitabı.* Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
Yücel, İ., Türkyılmaz, M., & Sağır, S. (2021). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 11 ders kitabı.* Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
Yücel, İ., Türkyılmaz, M., & Sağır, S. (2023). *Ortaöğretim Türk dili ve edebiyatı 9 ders kitabı*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Ekler

Ek 1. Etkinlik türlerine ilişkin bulguların analizi

Materyal Türü	**Sınıf / Ünite / Metin**	**Metin Adı**	**Etkinlikler**
T.D.E.	9. Sınıf 5. Ünite M3	"Don Kişot"	E1, E2
T.D.E.	9. Sınıf 2. Ünite	"Alışkanlık"	E3
T.D.E.	9. Sınıf 3. Ünite	"Sone"	E1
BTEK	9. Sınıf 1. Ünite M12	"Dil Üstüne"	E1, E2, E3, E4, E5, E6
T.D.E.	10. Sınıf 5. Ünite M2	"Don Kişot"	E1

Materyal Türü	Sınıf / Ünite / Metin	Metin Adı	Etkinlikler
T.D.E.	10. Sınıf 6. Ünite M4	"Macbeth"	E1
BTEK	11. Sınıf 7. Ünite M16	"Venedik Taciri"	E1, E2, E3
BTEK	11. Sınıf 7. Ünite M19	"Hamlet"	E1, E2, E3
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Sağlığın Korunması Üzerine"	6E
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Çalışmadan Tartışılmaz"	2E, 4E
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Doğruluk Kaygısı"	7E, 9E, Dil Bilgisi E1, E2, Sıra Sizde E1
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M4	"Dostluk Üstüne"	Sıra Sizde Etkinliği
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M2	"Güzel Bir Konuşma Nasıl Olmalıdır"	Dil Bilgisi E1, E2
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Arama Sevgisi"	7E

Materyal Türü	Sınıf / Ünite / Metin	Metin Adı	Etkinlikler
BTEK	12. Sınıf 6. Ünite M3	"İnsan Hâli"	E1, E2, E3, E4, E5
BTEK	12. Sınıf 6. Ünite M4	"Şiir Üstüne"	E1, E2, E3
BTEK	12. Sınıf 6. Ünite M3	"Güzellik Üstüne"	E1, E2, E3, E4, E5

Ek 2. Metin altı anlama ve kavrama sorularının niteliğine ilişkin bulgular

Materyal Türü	Sınıf / Ünite / Metin	Metin Adı	M.A.K.S. (Soru Numaraları)
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Sağlığın Korunması Üzerine"	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Çalışmadan Tartışılmaz"	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Doğruluk Kaygısı"	1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 11
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Güzel Bir Konuşma Nasıl Olmalıdır"	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
T.D.E.	12. Sınıf 6. Ünite M1	"Kitapların Değeri"	1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11

Rusça ve Türkçe atasözlerinde *kader* ve *talih* kavramlarının söz edimi kuramıyla karşılaştırılması

Kağan Süleymanoğlu[*]

Giriş

Kültür, bir toplumun tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkardığı ve bunu kuşaktan kuşağa aktaran, maddi ve manevi değerleri oluşturan dinamik bir olgudur. İnsanların yaşama biçimleri, gelenek ve görenekleri, toplumsal normları ve iletişim biçimleri kültürün oluşumundaki temel bileşenlerdir. Kültür yalnızca geçmişten devralınan bir yapı olmamasının yanında toplumların yaşam biçimlerinin, ürettikleri ve geliştirdikleri bir sistemdir. Bu yönüyle kültür, bireyin ve toplumun davranışlarını şekillendiren ve düzenleyen, insanlar arası etkileşimi güçlendiren bir çerçeve sunmaktadır. Toplumların sahip olduğu kültürel kodlar, bireylerin yalnızca ne düşündüklerini değil, aynı zamanda da düşüncelerini hangi yolla ifade ettiklerini de ele almaktadır. Kültürün en önemli taşıyıcılarından olan dil, bireylerin duygu ve düşüncelerini aktarmasının ötesinde kültü belleğinin korunmasında, gelişmesinde ve korunmasında aktif rol oynayan temel bir araçtır. Dil, kültürü miras yoluyla nesilden nesile aktarılmasıyla kültürü yansıtırken, kültür de dilin kendisini ve anlam dünyasını şekillendirmektedir. Toplumlar konuşma eylemini yerine getirirken yalnızca bilgi aktarmaz; aynı zamanda istek ve dileklerini de dile getirir, özür diler, teşekkür eder, emir verir, vb. durumlarda bulunur. Bunların yanında, konuşma eylemi dilbilgisel yapıların bir arada kullanılmasından çok bağlamdan, konuşanın niyetinden, dinleyenin yorumundan ve içinde bulunulan kültürel çevreden de etkilenmektedir. Bu bağlamlarda atasözleri kültürü ve dili tanımlamada önemli bir yer edinmektedir. Özellikle çalışmanın konusu olan kader ve talih kavramlarının Türk ve Rus kültürlerinde nasıl yer edindikleri ve bu kavram ile kültürlerin Austin'in söz edimi kuramındaki karşılıkları ele alınmaktadır. Seçilen atasözleri bu kurama göre üç aşamada ele alınmıştır. Düzsöz edimi, edimsöz edimi ve etkisöz edimleri ile belirlenen atasözleri sırasıyla açıklanmıştır. Her kavramdan ikişer söz seçilmiş ve toplamda sekiz atasözü çalışamaya dahil edilmiştir. Rusçada Vladimir Dal Rus Halkının Atasözleri (Poslovicy russkogo naroda) kütüphanesi; Türkçede ise, Ömer Asım Aksoy'un Atasözleri Sözlüğü ve TDK sözlüğü kullanılarak atasözleri çalışmaya eklenmiştir.

Söz edimi

Austin'in 1955 yılında ortaya çıkardığı söz edimi, daha sonraları öğrencisi olan J. Searle tarafından geliştirilerek günümüze kadar ulaşmıştır (Finch, 2000, s.180). Söz edimi, gerçekleştirilmesi istenen eylemi konuşmacının gerek metaforik gerekse de kendine has anlamlar bulunduran cümleler ile karşı tarafa aktarılmasıdır (Peccei, 1999, s.43) (aktaran Çelebi, 2014, s.79). Örneğin; "Kapıyı kapatır mısın?" sözcesinde cümleyi söyleyen kişinin aslında sessizlik istediği veya "Camı kapatır mısın?" sözcesin de ise cümleyi kuran kişinin

[*] Yüksek Lisans Öğrencisi, Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Genel Dil bilimi ve Tarihi, ksuleymanoglu@yahoo.com, ORCİD: 0009-0002-2399-3319

içerisinin soğuk olduğunu ve pencerenin kapatılmasını istemesi gibi durumlar örnek olarak gösterilebilir. Ancak bu sözcelerin daha net ve anlaşılır olabilmesi için kişi veya kişilerin belli bir bağlam olması gerekmektedir (Austin, 2020). Bunun yanında sadece sözcelerle değil; fiziksel olarak da gerçekleştirilen eylemler de söz edimine girmektedir. Birinin sopa sallaması, bıçak çekmesi bunlara örnektir (Özcan, 2020) (aktaran Öner, 2023, s.11). Bunlara karşılık ilk olarak üç temel söz edimi yer almaktadır.

Düzsöz edimi: Anlamlı ve dilbilgisi kurallarına uygun olarak üretilen cümlelerin sonucu ortaya çıkan anlamlı sözcelere denir. Diğer bir ifade ile anlatılmak istenenin anlamlı bir şekilde ifade edilmesidir (Öner, 2023, s.12). Bunun yanında kesin bir anlam ve gönderimle bir cümlenin fiziksel olarak ifade edilmesi anlamına gelen düzsöz edimi şu üç aşamadan oluşur:

Seslendirme edimi: İletişim sürecinde birtakım seslerin çıkarılması veya bir sözcüğü oluşturan harflerin sıralı ve düzenli bir biçimde art arda dizilmesi eylemidir. Seslendirme edimi, kendisinden sonra gelen dillendirme ediminin ön koşuludur.

Dillendirme edimi: Üretilen bu seslerin, belirli bir dilin sözlüğüne ve gramer kurallarına uygun bir biçimde, belirli bir tonlama ve düzen içinde söylenmesi eylemidir.

Anlamlandırma edimi: Kurallara uygun olarak dillendirilen bu sözcüklerin, dış dünyadaki belirli bir nesneye, olguya veya duruma göndermede bulunarak (referans göstererek) ve belirli bir anlam yüklenerek kullanılmasıdır (Akşehirli, 2011, s.147) (aktaran Aydoğan, 2023, s.32).

Edimsöz edimi: Söylenilen sözün içindeki niyet ve iletişimsel güçtür. Bir düzsöz söylerken aslında bir uyarıda bulunmak, emir vermek, söz vermek veya bilgi vermek gibi bir işlevi yerine getirmektir. Bununla beraber Austin'in önceki cümlede verilen örneğe karşılık oluşturmuş olduğu beş temel edimsöz grubu ortaya çıkar.

Hüküm Belirticiler: Hakim veya savcı gibi yetkili kişilerin farklı nedenler karşısında sonucu karara bağlama gücüne sahip belirticiler olarak ortaya çıkar. Aklamak, tanı koymak, suçlamak gibi hüküm belirteciler örnek olarak verilebilir.

Erk Belirtciler: Birinin karşı taraf adına aleyhine veya lehine sonuçlanabilecek herhangi bir kararı verme durumudur.

Sorumluluk Yükleyici Edimsöz: Bireye sorumluluklar yükleyen edimsözdür. Bahse girmek, güvence vermek veya söz vermek.

Davranış Belirtici Edimler: Bireylerin şahit oldukları veya yaşadıkları duruma karşı verdikleri reaksiyondur. Kutlama, özür dileme vs. gibi.

Serimleyiciler: Karşı tarafın soru veya diyaloglarına karşı net yanıtlar verme durumudur. Doğrulamak, detaylandırmak bunlara örnek olarak verilebilir (Austin, 1962, s.49; Şekerci, 2016, s.53-54) (aktaran Aydoğan, 2023, s.37).

Etkisöz edimi: Söylenen sözün dinleyici üzerinde yarattığı doğrudan etkidir. Karşıdaki kişiyi ikna etmek, korkutmak, telaşlandırmak ya da bir işi yaptırmak bu eylem türüne girer Austin, 1962, s.49; Çelebi, 2014, s.77) (aktaran Aydoğan, 2023, s.37).

Bu bilgiler ışığında belirlenen Rus ve Türk atasözleri alttaki başlıkta incelenmektedir.

Türkçe'deki kader ve talih atasözleri

Tablo 1 Türkçe atasözü (1)

Bahtsızın bağına yağmur, ya taş yağar ya dolu.	
Çev.	На виноградник неудачливого человека сыплются либо камни, либо град.

Düzsöz ediminde incelendiğinde bu söz, talihsiz olan kişinin bağına yağan yağmurun bereket getirmek yerine taş veya dolu yağacağını anlatan mecazlı bir anlatımdır. Buradaki "bağ" kişinin emek sarf ettiği alanı temsil ederken, "yağmur" beklenen olumlu gelişmeyi, "taş" ve "dolu" ise beklenen zararı temsil etmektedir. Edimsöz ediminde bakıldığında meteorolojik bir olayı aktarmaktan çok, durum karşısındaki talihsizlikten yakınma ve kimi zaman da benzer durumu yaşayan bir kişiyi teselli etme durumunda kullanılır. Bu yönüyle bu söz aynı zamanda davranış belirtici edimler olarak da sınıflandırılmaktadır. Etkisöz ediminde ise, karşı taraf için teselli, empati kurma, kaderin kaçınılmazlığı üzerinde kaçınılmazlık gibi işlevler üstlenmektedir. Sonuç olarak bu atasözü, Türk kültüründe yaygın olmakla beraber kişinin yaşadığı deneyimlerine ilişkin durumu betimlemekte ve toplumsal deneyimleri yorumlayan, duyguları ifade eden çok katmanlı bir söz olarak ortaya çıkmaktadır.

Tablo 2 Türkçe atasözü (2)

(2) Allah isterse bir kulun işini, mermere geçirir dişini; istemezse işini, muhallebi yerken kırar dişini.	
Çev.	Если Богу угодно, чтобы дело раба увенчалось успехом, тот может вгрызться в мрамор; если же не угодно — сломает зуб, даже когда ест пудинг.

Düzsöz edimi bakımında bu söz, Allah isterse kuluna mermer kırabilecek güç verebileceğini; istemezse muhallebi yerken bile dişinin kıralabilecği metaforu ortaya çıkmaktadır. "mermer" sert bir cisimken "muhallebi" ise yumuşak bir yiyecek olarak ortaya çıkmaktadır. Edimsöz ediminde, başarı ve başarısızlığın ilahi takdire bağlı olduğu ve insanın bir şeyleri kontrol etmesinin tek başına yeterli olmayacağı, dolayısıyla kadere ve talih çerçevesinde değerlendirmeye yönlendirilmektedir. Ayrıca bu söz edimsöz açısından hüküm belirtici olarak da değerlendirilebilir. Etkisöz açısından başarı karşısında alçakgönüllü olma, umutsuzluğa kapılmama ve kader anlayışını benimseme gibi etkiler sunmaktadır. Bu yönüyle bu söz Türk toplumunda dini ve kültürel değerleri yansıtan ve dinleyicinin olaylara karşı bakış açısını şekillendiren bir söz olarak ortaya çıkmaktadır.

Tablo 3 Türkçe atasözü (3)

(3) At ile avrat yiğidin bahtına.	
Çev.	Конь и жена зависят от удачи храбреца.

Düzsöz ediminde yiğidin sahip olacağı at ile eşin yiğidin bahtına olduğu vurgusu yapılmaktadır. Türk kültüründe atın güç ve statü; eşin ise aile düzeni ve toplumsal yaşamın temel yapı olarak ortaya çıktığı gözlemlenmekte. Edimsöz açısından bu söz, konuşan yalnızca

at ve eşten değil, hayatın her alanında kader ve talihin önemli olduğu vurgusunu yapmaktadır. Etkisözde ise, kader anlayışını güçlendirme ve yaşamdaki olumlu ve olumsuz olayları doğal karşılama gibi etkiler kişide oluşturabilir.

Tablo 4 Türkçe Atasözü (4)

(4) Fukaranın tavuğu tek tek yumurtlar.	
Çev.	У бедняка курица несёт яйца по одному.

Düzsöz ediminde, yoksul kimsenin tavuğunun tek tek yumurtlayarak fakire dah az verdiği vurgulanmaktadır. "tavuk" ve "yumurta" gerçek anlamda kullanılırken yoksul insanların imkanının daha düşük olması ve kazancının daha düşük olması mecaz anlamlarda kullanılmıştır. Edimsözde, yalnız tavuğun nasıl yumurtladığını değil, yoksul insanların elde ettikleri kazançların küçük ve düzensiz süreçlerden geçerek toplumsal gözlem yapmaktadır. Etkisözde ise, dinleyicide yoksul insanlara karşı empati kurma, maddi imkanların sınırlılıklarını anlama ve ekonomik zorluklar karşısında sabırlı davranma edimlerini sağlamaktadır.

Rusça'daki kader ve talih atasözleri

Tablo 5 Rusça atasözü (1)

	Пущен	**корабль на воду,**	**сдан богу на руки.**
	Pu͡sen	korabl′ na vodu,	sdan bogu na ruki.
Açımlama:	Bırakıldı gemi suya tanrının eline verildi.		
Çev.	"Gemi suya bırakıldı, Tanrı'ya teslim edildi."		

Düzsöz edimi bakımından bu Rus atasözü geminin insanlar tarafından suya bırakılarak kaderini tanrıya teslim ettiğini ifade etmektedir. Edimsöz açısından sonucu kontrol edemeyeceğini, bundan sonraki başarı veya başarısızlığın ilahi takdire dayandığını göstermektedir. Bu nedenle bu söz, belirsizlik durumlarında tevekkülü ve kaderi kabul etmeyi ifade etmektedir. Etkisözde ise dinleyici karşısında kaygıyı azaltma veya umut duygusunu güçlendirme gibi edimler söz konusudur. Dolayısıyla bu söz, Rus kültüründe ilahi irade ve bireyin kontrol sınırlarını hatırlatan bir söz olarak değerlendirilmektedir.

Tablo 6 Rusça atasözü (2)

Так богу угодно знать, было.		**уж так суждено.**

	Tak bogu ugodno bylo.	Znat',	už tak suždeno.
Açımlama:	Tanrı diledi böyle. O zaman kader böyle		
Çev.	"Tanrı'nın takdiriydi. Kaderde varmış demek ki."		

Düzsöz açısından bu söz, olan olayların tanrının yönettiği ve kaderin tamamen tanrının elinde olduğu vurgulanmaktadır. Edimsöz açısından dinleyicin durumu kabullenmesi ve olumlu veya olumsuz durumlar karşısında sükunetini koruması ve ilahi takdire güvenmeyi amaçlandırmaktadır. Etkisöz edimi açısından kader anlayışını güçlendirme ve kaygı ve suçluluk gibi duyguları azaltmaya yönelik bir amaç sunmaktadır.

Tablo 7 Rusça atasözü (3)

	Счастье на коне,	**бессчастье**	**под конем.**
	Sčast'e na kone,	essčast'e	pod konem.
Açımlama:	Mutluluk atta, şansızlık atın altında.		
Çev.	"Mutluluk atın üstündedir; talihsizlik ise atın altındadır."		

Düzsöz açısından bu söz, atın üstünde bulunan kimsenin şanslı, atın altında bulunanın ise şansız olduğunu vurgulayarak talihin ince bir çizgide gidip geldiği vurgulanmıştır. Edimsöz açısından mutluluk ile mutsuzluğun ince bir çizgide olduğunu, başarı karşısında ölçülü, başarısızlık karşısında ise umutsuz olmamayı öğütleyen bir söz olarak gelmektedir. Etkisöz açısından dinleyicide farkındalık oluşturma ve olaylara daha dengeli yaklaşmayı hatırlatma gibi edimler söz konusudur.

Tablo 8 Rusça Atasözü (4)

	Не всяка пуля	**пуля по кости,**	**иная и попусту.**
	Ne vsâka pulâ	po kosti,	inaâ i popustu.
Açımlama:	Gelmez her kurşun kemiğe, boşa gider.		
Çev.	"Her kurşun kemiğe gelmez, bazıları boşuna gider."		

Düzsöz edimi açısından denenen her işin veya eylemin başarılı olamayacağını, bazı işlerin ister istemez sekteye uğrayabileceğini anlatan bir sözüdür. Edimsöz açısından yaşanan her

olayın zarar vermeyeceğini, her olumsuz ihtimalin gerçekleşmeyeceğini ve insanın kaderinde ne varsa onun olacağını işaret eder. Etkisöz açısından dinleyicide korku ve kaygıyı azaltma ve zorluklar karşısında dirençli olmayı ima etmektedir.

Sonuç

Bu çalışmada Türkçe ve Rusça'daki kader ve talih temalı kavramlar, J. Austin'in söz edimi kuramı ile değerlendirilerek incelenmiş ve her iki kültürde de kader kavramının insan yaşamındaki rolünün belirlenerek inançsal kodlarla karşıya aktarıldığı saptanmıştır. Türk atasözlerinde kader ve talih anlayışı Allah'ın iradesi veya baht gibi kavramlarla açıklanırken; Rus kültüründe ise yazgı ve insanın kontrol edemediği yaşam koşulları ön planda tutulmuştur. Söz edimi kuramı açısından bakıldığında ise atasözlerinin yalnızca kalıplaştırılmış ifadeler barındırmadığı, aynı zamanda belirli amaçlar taşıyan söz edimleri olduğu anlaşılmıştır. Genel olarak bahsetmek gerekirse düzsöz ediminde at, gemi, tavuk, yağmur, kurşun vb. somut unsurlar mecazlaştırılırken; edimsöz ediminde kader ve talih kavramlarında kabullenme, sabırlı olma, ölçülü davranma gibi toplumsal değerler aktarılmaktadır. Etkisöz ediminde de dinleyicide teselli, kaygıyı azaltma ve empati kurma gibi edimler hedeflenmektedir. Sonuç olarak, Türkçe ve Rusça'daki kader ve talih kavramları atasözlerinde farklı kültür çev.lerinde ortaya çıkmış olsalar da, insanın belirsizlik, başarı, başarısızlık veya yaşamın kontrol edilemeyen yönleri karşısında ortak deneyimler aktarılmaktadır. Yalnızca Austin'in söz edimi kuramının atasözlerinin anlamsal yapısı değil, aynı zamanda kullanım amacı ve dinleyici üzerindeki etkisi işlevsel bir yöntem sunduğunu göstermektedir. Bu yönüyle söz edimi kuramı, atasözlerinde kültürel belliği, toplumsal değerleri ve iletişimsel işlevlerle değerlendirilmek üzere tanımakta ve kültürlerarası karşılaştırmalı atasözü çalışmalarına da katkılar sunmaktadır.

Kaynakça

Austin, J. L. (1962). *How to do things with words.* Clarendon Press.

Aksoy, Ö. A. (1988). *Atasözleri ve deyimler sözlüğü I: Atasözleri sözlüğü.* İnkılâp Kitabevi.

Aydoğan, A. (2023). Austin'in söz edimleri kuramı bağlamında Platon'un bazı diyaloglarının incelenmesi [Yüksek lisans tezi, Bingöl Üniversitesi].

Çelebi, V. (2014). Gündelik dil felsefesi ve Austin'in söz edimleri kuramı. *Beytulhikme An International Journal of Philosophy, 3(1).*

Dal, V. I. (1989). *Poslovitsy russkogo naroda (Vol. 1).* Khudozhestvennaya Literatura.

Öner, E. D. (2023). Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenlerin kullandıkları reddetme söz edimi ve stratejileri [Yüksek lisans tezi, Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi].

Elyazmalarında yaşayan Leyla Hanım'ın irsi

Lamiya Rahimova[*]

Giriş

XVIII yüzyılın sonları ile XIX yüzyılın başları, Osmanlı edebiyatında klasik Divan şiiri geleneğinin sürekliliğini koruduğu, aynı zamanda yenileşme eğilimlerinin de belirginleşmeye başladığı bir geçiş dönemi olarak değerlendirilmektedir. Bu sosyo-kültürel bağlamda kadın şairlerin edebî faaliyetlerde bulunmaları çeşitli sınırlılıklar nedeniyle oldukça güçtü. Bununla birlikte, Leyla Hanım gibi yetkin ve yürekli kadın şairler, bu engellere rağmen edebiyat sahnesinde varlık göstermeyi başarmış ve isimlerini kalıcı biçimde edebiyat tarihine kaydetmişlerdir. Eserleri günümüzde büyük ölçüde yazma nüshalar aracılığıyla ulaşan Leyla Hanım, söz konusu dönemin estetik ve kültürel atmosferini yansıtan önemli bir temsilci olarak öne çıkmaktadır. XVIII yüzyılın sonu ile XIX yüzyılın başlarında yaşamış olan şair, klasik Türk edebiyatı içinde özgün bir konuma sahip olup, geniş hayal gücü, zengin ifade imkânları ve çok yönlü edebî üretimiyle çağdaşları arasında seçkin bir yer edinmiştir. Onu *"Zeynep Hatun, Mehri Hatun, Fıtnat Hanım ve Şeref Hanım" ile birlikte Divan şiirinin en önemli beş kadın şâirinden biri olarak kabul etmek gerekir* (Arslan, 2013:38).

Leyla Hanım ve çevresi

Leyla Hanım, İstanbul'da doğmuş olup, babası Kadıasker Moralizâde Hamid Efendi'dir. Bununla birlikte, kaynaklarda hayatına dair ayrıntılı ve kesin bilgiler oldukça sınırlı olduğundan doğum tarihi de net olarak tespit edilememektedir. Şiirlerinden hareketle, dayısının dönemin tanınmış şair ve devlet adamlarından Keçecizâde İzzet Molla (1786-1829) olduğu anlaşılmaktadır. Leyla Hanım, Divanında İzzet Molla'dan büyük bir hürmetle söz etmekte, onu şiir yolunda kendisine rehberlik eden bir üstat olarak gördüğünü ifade etmektedir. Entelektüel ve kültürlü bir aile ortamında büyüyen Leyla Hanım, edebiyat ve sanattan etkilenerek edebi zevkini ve dünya görüşünü burada şekillendirdi. Genç yaşta evlenmesine rağmen, özgür düşünceli ve güçlü karakteri nedeniyle kocasıyla anlaşamadı ve kısa süre sonra ayrıldı. Hassas, narin ve bağımsız ruhunun bu kararın başlıca nedeni olduğu düşünülüyor. Leyla Hanım'ın şiirleri, saray çevresiyle yakından bağlantılı olduğunu gösteriyor. Babasının ölümünden sonra, hayatının son yıllarında maddi zorluklarla karşılaşan şair, durumunu II. Mahmud'a hitaben yazdığı bir kasideyle dile getirmiş ve yardım istemiş, bu amaçla Esma Sultan'a da şiirler sunmuştur. 1840 yılında kendisine 150 kuruş maaş verilmesi, bu başvuruların boşuna olmadığını gösteriyor. Leyla Hanım, daha sonraki şiirlerinde saraydan gördüğü ilgi ve yardıma minnettarlığını dile getirmiştir. Şairin sarayla olan süreklilik arz eden ilişkisi, kaleme aldığı tarih manzumeleri aracılığıyla açıkça izlenebilmektedir. Bu çerçevede, padişahın kızlarının doğumu münasebetiyle yazdığı şiirler ile Fatma Sultan ve Münire Sultan'ın düğün törenleri için kaleme aldığı manzumeler özellikle

[*] Doç.Dr. AMİA Muhammet Fuzuli adına Elyazmaları Enstitüsü Türkdilli Elyazmaların Tatkiki Şubesi. lamiarahimova75@gmail.com https://orcid.org/0000-0003-0952-4452

dikkat çekicidir. Bunun yanı sıra, henüz şehzade oldukları dönemde Abdülmecid I (1823-1861)ve Abdülaziz'in (1830-1876) sünnet merasimleri vesilesiyle yazdığı tebriknâmeler de şairin saray çevresiyle olan yakınlığını ortaya koyan önemli örnekler arasında yer almaktadır. Öte yandan, Atiyye Sultan'ın (1824-1850) doğumu dolayısıyla kaleme aldığı tarih manzumesinde, sürgünde bulunan dayısı Keçecizâde İzzet Molla'nın (1786-1829) affedilmesi yönünde hükümdara hitaben talepte bulunması, onun şiiri yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil, aynı zamanda toplumsal ve şahsî meseleleri dile getirme vasıtası olarak da kullandığını göstermektedir. Leyla Hanım'ın Divanı 1844'de , hayatının son yıllarında Mısır'da yayımlanmış, kendisi ise İstanbul'da vefat etmiştir. Mevlevî tarikatına mensubiyeti dolayısıyla, Galata Mevlevîhânesi hazinesine defnedilmiştir. Dönemin kadın şairlerinden Şeref Hanım (1809-1861), Leyla Hanım'ın vefatını, "Adn'e aldı gitti Leyla Hanım'ı Kays-ı ecel"(öl.h.1264) mısraıyla tarih düşürerek ifade etmiş, bu dizeyle hem onun edebî şahsiyetine duyulan saygıyı hem de klasik şiir geleneği içindeki yerini veciz bir biçimde dile getirmiştir. Ailesinden aldığı manevî etkiler doğrultusunda Leyla Hanım, Mevlevîliği benimsemiş ve bu tasavvufî anlayışın ruhuna uygun olarak Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî'ye dair övgü mahiyetinde şiirler kaleme almıştır.

Leyla Hanım'ın sanatı

Dönemin önde gelen Mevlevî şairlerinden Şeyh Gâlib'in (1757-1799) şiir estetiği ve üslubunun, Leyla Hanım'ın eserleri üzerinde belirgin bir etkisi olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, tasavvufî unsurlar şairin şiirlerinde belirleyici ana tema olmaktan ziyade, daha çok beşerî aşkın merkezde yer aldığı poetik yapıyı destekleyen ve derinleştiren estetik unsurlar olarak işlev görmektedir. Alaycı ve yer yer ironik bir üsluba sahip olan Leyla Hanım'ın şiirlerinde beşerî aşk teması belirgin bir ağırlık taşımaktadır. Özellikle gazellerinde ve şarkılarında, içki meclislerini, eğlenceyi ve şenlikli sahneleri tasvir ederken, dönemin kadın şairleri açısından cesur sayılabilecek bir ifade özgürlüğü sergilediği görülmektedir. Bu durum, bazı çevreler tarafından yanlış yorumlanmış ve şair hakkında çeşitli ithamların ortaya atılmasına neden olmuştur. Leyla Hanım, "ne derlerse desinler"(Arslan, 2003:158) redifli gazelinde bu özgür tavrını açıkça dile getirmiş, kendisine yöneltilen söylenti ve asılsız yakıştırmalara karşı poetik bir duruş sergilemiştir. Nitekim, söz konusu tartışmalara cevap mahiyetinde aynı redifle kaleme aldığı ikinci bir gazel, onun edebî kimliğini savunma ve kamuoyundaki algıyı düzeltme çabasının bir göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu şiirde kalbinin saflığını vurgular ve onu kirletmek isteyenlerin ahirette rezil olacağını belirtir. Leyla Hanum'un Murettep Divanı'ndaki gazelleri oldukça sade bir üsluba sahiptir. Duygularını olabildiğince açık ve akıcı bir şekilde ifade etmiş, kelime oyunlarına ve sanatsal inceliklere fazla önem vermemiştir. Şiirlerinde yeni ve farklı ifadeler nadiren görülür, çoğunlukla önceki şairlerin yolunu izlemiş ve onların ifadelerini tekrarlayarak geleneğe sadık kalmış, hem geçmiş hem de çağdaş şairlere övgüler yazmış ve bazı gazelleri tahmis etmiştir. Leyla Hanım'ın edebî faaliyetleri yalnızca özgün şiir üretimiyle sınırlı kalmamış, aynı zamanda klasik şiir geleneği içerisinde metinlerarası etkileşimi yansıtan çalışmalar da ortaya koymuştur. Bu bağlamda, Bâkî'nin üç gazeline tahmis, Rûhî'nin terkib-i bendine nazire yazmış ve Keçecizâde İzzet Molla'nın bazı beyitlerini tazmin bir qazeline ise tahmis yazmıştır. Ayrıca, başta Hoca Neş'et (1735-1807) olmak üzere, döneminin diğer şairlerinin eserleri

üzerine de nazire ve tahmisler kaleme almıştır. Mehmed Süreyyâ, Sicill-i Osmânî adlı eserinde Leyla Hanım'ı "Şiirleri kendisinden daha güzel, o bir bülbül gibidir"(Süreyyâ, 1996:IV, 93) sözleriyle değerlendirmiş, bu ifadeyle şairin zarif üslubuna ve edebî kudretine dikkat çekmiştir.

Hakkında bilgi verilen kaynaklar

Leyla Hanım'a dair bilgiler, başta 19. yüzyıl Osmanlı edebiyatına ait biyografik ve ansiklopedik kaynaklar olmak üzere çeşitli eserlerde yer almaktadır. Bu çerçevede, Fâtin'in (1814-1866)Hâtimetü'l-Eş'âr tezkiresi (Fatîn, 2017) Fatma Aliye Hanım (1862-1936) "Nâmdârân-ı Zenân-ı İslâmiyân" Yağlıkçızâde Ahmed Rıfat'ın (öl.1895) Lugat-ı Târihiyye ve Coğrafiyye (Rifat, 2004), Tuhfe-i Nâilî, Şemseddin Sâmî'nin (1850-1904) Kāmûsü'l-A'lâm'ı (Şemseddin, 1316) , Bursalı Mehmed Tâhir'in(1861-1925) Osmanlı Müellifleri, Hacıbeyzade Ahmed Muhtar'ın "Şair Hanımlarımız"'ı ve Mehmed Zihnî Efendi'nin(1846-1913) Meşâhirü'n-Nisâ eseri, Leyla Hanım hakkında bilgi veren başlıca kaynaklar arasındadırlar. Öte yandan, E. J. W. Gibb, A History of Ottoman Poetry adlı eserinde Leyla Hanım'dan övgüyle söz etmiş ve onu, Osmanlı şiir geleneği içerisinde zarif üslubu ve ifade kudretiyle öne çıkan şairler arasında değerlendirmiştir. "Fıtnat Hanım müstesna klasik okulun şair hanımlarının en büyüğü şüphesiz Leylâ Hanım'dır." (Gibb, 1999: II, 500) Onun şiirlerinde üslub açık ve dil sadedir. Sözleri dikkatli seçmiş, mürekkeb ifadelerden kaçınılmışdır. Şiirleri kolaylıkla okunan, anlamakta zorluk oluşturmayan , lirik karakter taşıyan bir tarzdadır (Gibb, 1999:II, 502). E. J. W. Gibb, Leyla Hanım'ın Divan'ını değerlendirirken, onu Fitnat Hanım dışında klasik ekole mensup kadın şairler arasında en önde gelen isim olarak kabul etmiş, bu bağlamda eserinin özellikle biçimsel özellikleri açısından incelenmesinin önemine dikkat çekmiştir. Leyla Hanım'ın bilinen tek eseri Divan'ıdır. Bu eser, şairin kişiliğini ve edebî karakterini yansıtan önemli bir kaynak niteliğindedir. Leyla Hanım'ın mizaha yatkın, başkalarının yargılarına aldırmayan ve tercihleri doğrultusunda hareket etmekte kararlı bir kişiliğe sahip olduğu, şiirlerinden açıkça anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, güçlü bireysel duruşuna rağmen, içinde bulunduğu ve artık çözülme sürecine girmiş olan klasik geleneğin etkisinden bütünüyle sıyrılamadığı da görülmektedir. Nitekim aynı gazelin bir beytinde İran etkisindeki eski şairlerin yapay ve sanatlı üslubuna yaklaşırken, başka bir beytinde daha doğal, güçlü ve canlı bir ifade tarzı sergileyebilmektedir. Öte yandan, Divan'ında yer alan pek çok şiir, hem konu hem de anlatım bakımından dikkat çekici bir incelik taşımaktadır. Şairin dili genel olarak açık ve akıcıdır. Eserleri karmaşık ve ağır süslemelerden ziyade sadelik ve içtenlik üzerinden kurulmaktadır. Bu yönüyle eser, okuyucuda derin ve samimi bir izlenim bırakmakta, Leyla Hanım'ın gerçek bir kadın şair kimliğiyle öne çıktığını ortaya koymaktadır.

Leyla Hanım Divan'ının nüshaları

Leyla Hanımın Divanında 16 kaside,3 murabba,5 Muhammes,13 tahmis, 2 müseddes,3 Tesdis, 1 Tesbi,1 Müsemmen,2 Tesmin,8 Terkib-i bend,1 Terci-i bend ve 55 madde-i tarih,122 gazel (bunlardan 2-si fars dilindedir.), 5 müstezad,21 şarkı,5 lugaz,7 kıta,4 müfred, vardır. Divanın Türkiye nüshasında mısra sayısı 2354'dür (Arslan, 2003: 98).

Ankara kütüphanelerinde Leyla Hanım Divanı'nın dört yazma nüshasının muhafaza edildiği bilinmektedir. Mehmet Arslan, Leylâ Hanım Dîvânı'nı, tespit ettiği 4 yazma ve 4 matbu

nüshasından hareketle hazırlamış ve yayımlamıştır. Çalışmasında matbu divanlarda olup Dîvân'da olmayan 18 manzumeyi de neşrine dâhil etmiştir (Arslan, 2003: 99).

1) Ankara Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilen ilk el yazması, Yz. A. 731 arşiv numarasıyla kayıtlıdır. 208×155 mm dış, 172×95 mm iç ölçülere sahip olan bu nüsha toplam 30 yapraktan oluşmakta olup her sayfada 28 satır bulunmaktadır. Metin, ruga çizgili yeni İstanbul kâğıdına siyah mürekkeple istinsah edilmiş, başlıklar ise kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Ciltli olan yazmanın istinsah yeri, tarihi ve müstensihi tespit edilememiştir.

Söz konusu nüshada şaire ait şu nazım şekilleri yer almaktadır: 1 murabba, 1 müseddes, 1 tesdis, 1 terkib-bend, 95 gazel, 4 müstezad, 8 şarkı, 4 luga, 19 rubai, 4 kıta ve 4 müfred.

2) Ankara Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilen ikinci nüsha, Yz. A. 413 arşiv numarasıyla kayıtlıdır. Toplam 47 yapraktan oluşan bu el yazmasının dış ölçüleri 228×155 mm, iç ölçüleri ise 172×95 mm'dir. Her sayfada 24 satır yer almakta olup metin, talik hatla filigranlı beyaz kâğıt üzerine siyah mürekkeple istinsah edilmiştir. Modern tarzda kırmızı kumaşla ciltlenmiş olan nüshada başlıklar kırmızı mürekkeple yazılmıştır. İstinsah yeri, tarihi ve müstensihi hakkında herhangi bir kayıt bulunmamaktadır.

Söz konusu nüshada yer alan nazım şekilleri şunlardır: 2 kaside, 1 muhammes, 13 tahmis, 1 müseddes, 2 tesdis, 1 tesbi', 1 müsemmen, 2 tesmin, 5 terkib-i bent, 1 terci'-i bent, 41 madde-i tarih, 106 gazel, 5 müstezad, 20 şarkı, 4 lugaz, 8 rubai ve 3 kıta.

3) Ankara Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilen bir diğer nüsha, Yz. A. 2918/3 arşiv numarasıyla kayıtlı olup 33b–55b varakları arasında yer almaktadır. 215×150 mm ölçülerindeki bu el yazmasında sayfa başına düşen satır sayısının düzenli olmadığı, değişkenlik gösterdiği tespit edilmiştir. Leyla Hanım'ın şiirleri, kıvrımlı, taçlı ve kümelenmiş telkârî desenli kâğıt üzerine siyah mürekkeple istinsah edilmiştir. Koyu kırmızı deri ciltli olan nüshada başlıklar kırmızı mürekkeple yazılmıştır. İstinsah tarihi, yeri ve müstensihi hakkında herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

4) Ankara Milli Kütüphanesi'nde muhafaza edilen bir diğer nüsha, Yz. A. 2846/2 arşiv numarasıyla kayıtlı olup 26b–73b varakları arasında yer almaktadır. Dış ölçüleri 224×126 mm, iç ölçüleri ise 166×77 mm olan yazmada her sayfada 19 satır bulunmaktadır. Metin, ta'lîk hatla taç filigranlı kâğıt üzerine siyah mürekkeple istinsah edilmiş, başlıklar kırmızı mürekkeple yazılmıştır. Nüsha, yeşil meşin sırtlı, sarı yaldız bordürlü ve yeşil karton kapaklı bir cilde sahiptir. İstinsah kaydına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır.

Aynı zamanda Nihat Öztoprak Leyla Hanım Divanının 2 nüshasını daha tesbit etmişdir. Bunlardan biri İstanbul Belediyesi Atatürk Kitaplığı, Belediye K. 774, yk. 1b-43a. Diğeri İstanbul Üniversitesi Nadir Eserler Ktp, İbnülemin Koleksiyonu, no: 3147 (NEKTY 10593), 1b-55a (Öztoprak, 2023:421)

Divan'ının Bakü nüshası

Leyla Hanım Divanı'nın Türk Edebiyatı araştırmalarında bilinmeyen bir diğer yazma nüshası, AMİA Fuzuli adına Elyazmalar Enstitüsü'nde muhafaza edilmektedir. Bakü nüshası olarak bilinen bu yazma, Şark kâğıtı üzerine siyah mürekkeple istinsah edilmiş olup metinde bir not da yer almaktadır. Notta her gazelin sonunda İstanbullu Leyla yazılmaktadır. Ancak istinsah

tarihi, yeri ve müstensihine dair herhangi bir kayıt bulunmamaktadır. Toplam 83 yapraktan oluşan nüshada, her yaprakta Leyla Hanım'a ait bir şiir yer almakta ve bu doğrultuda yazma, şaire ait toplam 83 şiiri ihtiva etmektedir.Eser,

گجه لر ایتدیکم اه ایتمه دی اگاه سنی
اه و فریاددن اگاه ایده الله سنی. (Leyla hanım, v.1)
Giceler itdigim âh itmedi âgâh seni
Âh u feryâddan âgâh ide Allâh seni
Bitir,
اسوب صاورمدن غیری فراغت ایله دی لیلا
بو رتبه حزنه باعث روزگار حسرت اولمشدر. (Leyla Hanım, v83)
Esüp savurmadan gayri ferâgat eyledi Leylâ
Bu rütbe hüzne bâ'is rûzgâr-ı hasret olmuşdur

Leyla Hanım Divanı'nın Bakü'dekı parçalardan oluşan elyazma nüshasını incelediğimiz zaman "seni" redifli gazelle başladığını görüyoruz. Bu gazel, Mehmet Aslan tarafından hazırlanan Divan metninde 120. Bakü nüshasının son varağındaki gazel ise "olmuşdur" redifli olup 26. gazel olarak kayıtlıdır. Söz konusu şaire ait şiirleri içeren el yazması nüshalar, yalnızca onun şiirsel dünyasını değil, aynı zamanda yaşadığı dönemin edebî ve estetik zevkini de yansıtan önemli kültürel belgeler niteliğindedir. Bu metinler, farklı nüshalar arasındaki varyantlar, dilsel özellikler ve üslup farklılıkları açısından incelendiğinde, dönemin şiir anlayışına dair daha derin ve çok katmanlı bir perspektif sunmaktadır. El yazmalarında tespit edilen metinsel farklılıklar, şiirlerin aktarım sürecinde ortaya çıkan değişimleri ortaya koyarken dil ve üslup özellikleri ise hem bireysel şair tavrını hem de dönemin genel poetik eğilimlerini anlamaya imkân tanımaktadır. Bu yönüyle el yazması kaynaklar, yalnızca metinlerin korunmasını değil, aynı zamanda tarihsel ve edebî bağlamın yeniden inşasını da mümkün kılmaktadır. Leyla Hanım, Divan edebiyatı geleneği içerisinde kadın şair kimliğiyle önemli bir yer edinmiştir. Divanlarında klasik şiir formlarını etkin biçimde kullanması, Osmanlı edebiyat ortamında kadınların edebî üretim alanındaki konumunu görünür kılmaktadır.

E. J. W. Gibb gibi modern araştırmacılar, Fitnat Hanım istisna tutulmak kaydıyla, Leyla Hanım'ı klasik ekolün en önemli kadın şairlerinden biri olarak değerlendirmiştir. Şiirlerinde dikkat çeken sade dil, açık üslup ve lirik karakter, onun estetik yaklaşımının temel unsurları arasında yer almaktadır. Leyla Hanım, Osmanlı kadın şairleri arasında özgün ve seçkin bir konuma sahiptir. Klasik divan geleneğini sürdürmekle birlikte, şiirine kadın duyarlığını ve bireysel bir bakış açısını da dahil ederek kendine özgü bir poetik dünya kurmuştur. Edebî mirası günümüzde araştırmacıların yoğun ilgisini çekmekte olan şair, kadın edebiyat tarihinin incelenmesi açısından da önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Şairin eserleri, Osmanlı edebiyatının zenginliğini ve çok sesliliğini yansıtan kıymetli örnekler olarak değerlend "El yazmalarında yaşayan tarih" ifadesi, Leyla Hanım'ın edebî mirasını nitelendiren çarpıcı bir çerçeve sunmaktadır. Şairin eserleri, zamanın süzgecinden geçerek günümüze ulaşmış, el yazması nüshalar aracılığıyla korunarak tarihî bir süreklilik kazanmıştır. Leyla Hanım'ın şiirleri, yalnızca bireysel bir kadın şairin estetik dünyasını yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda yaşadığı dönemin kültürel hafızasını da temsil etmektedir. Bu yönüyle söz konusu

miras, dönemin edebî zevki, estetik anlayışı ve toplumsal duyarlılıklarına ilişkin önemli veriler içermektedir.

Dolayısıyla bu edebî birikimin korunması, incelenmesi ve akademik çalışmalara konu edilmesi, yalnızca edebiyat tarihi açısından değil, kültürel mirasın devamlılığı bakımından da büyük önem arz etmektedir.irilmektedir. Leyla Hanım, şiirlerinde kendisini çoğu zaman özgür ve neşeli bir ruh hâliyle ortaya koyan, aşk ve duygu temalarına sıkça yer veren bir şairdir. Eserlerinde Ehl-i Beyt sevgisi ile Mevlânâ'ya duyulan muhabbeti öne çıkarırken, zaman zaman güçlü ve kararlı ifadelerle zengin bir söyleyiş de kullanmıştır. Leyla Hanım'ın Divan'ı, klasik şiir geleneğinde yer alan hemen tüm nazım biçimlerini içermekte, hatta alfabedeki her harften gazel yazma teşebbüsüyle biçimsel zenginlik açısından dikkat çekmektedir. Azerbaycan Edebiyatı'nda da farklı dönemlerde yetişen kadın şairler de , hem edebî üretimleri hem de yaşadıkları döneme tanıklıkları açısından önemli bir yere sahiptir. XVIII. yüzyılın sonları ile XIX. yüzyılın başlarında yaşamış Azerbaycanlı Hanımlar Ağabeyim Ağa Cevanşir ve Hayran Hanım Dünbüli, Osmanlı edebiyatındaki Leyla Hanım ve Şeref Hanım gibi güçlü kadın şairler arasında gösterilmektedir. Bu isimler, kaleme aldıkları eserlerle edebiyat tarihinde kendilerine kalıcı bir yer edinmişlerdir. Bu şairlerin şiirlerinde en dikkat çeken temalar arasında vatan sevgisi, yurt bağlılığı, ayrılık ve sürgün yer almaktadır. Onların eserleri yalnızca edebî açıdan değil, aynı zamanda yaşadıkları dönemin siyasi ve toplumsal şartlarını yansıtması bakımından da önemlidir. Bu nedenle geride bıraktıkları miras, hem eserlerinin hem de hayat hikâyelerinin araştırılması açısından değerli bir kaynak niteliği taşımaktadır. Özellikle Heyran Hanım ile Ağabeyim Ağa'nın yaşamları arasında belirgin benzerlikler bulunmaktadır. Her iki şairin hayatı da yaşadıkları coğrafyanın siyasi gelişmeleri, işgaller, devlet yapısındaki değişimler ve toplumsal dönüşümlerle yakından bağlantılıdır. Yaşanan tarihi olaylar, onların kişisel hayatlarını doğrudan etkilemiştir. Bunun yanında, iki şair de hayatlarının belli dönemlerinde vatanlarından ayrılmak zorunda kalmıştır. Bu zorunlu ayrılık, şiirlerine derin bir hüzün, özlem duygusu olarak yansımıştır. Dolayısıyla Hayran Hanım ve Ağabeyim Ağa'nın eserleri, sadece bireysel duyguların değil, aynı zamanda dönemin tarihsel acılarının da ifadesi olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle her iki şair, Azerbaycan edebiyatında kadın şair geleneğinin önemli temsilcileri arasında yer almaktadır. Vatan sevgisi ve sürgün motifi, Osmanlı Türk edebiyatının önemli kadın şairlerinden Leyla Hanım'ın Divanı'nda da belirgin şekilde yer almaktadır. Hayat hikâyesi ve şiirlerinden anlaşıldığı üzere Leyla Hanım, dönemin aydın, kültürlü ve edebiyatla iç içe bir aile çevresinde yetişmiştir. İyi bir eğitim aldığı, özel hocalardan ders gördüğü ve uygun şartlar oluştuğunda ilmî ve edebî sohbet meclislerine katıldığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte Leyla Hanım'ın şiirlerinde sürgün temasının, doğrudan kendi yaşam tecrübelerinden ziyade ailesinin yaşadığı olaylar üzerinden işlendiği görülmektedir. Özellikle babasının ve amcası İzzet Molla'nın Sivas'taki sürgün hayatının doğurduğu acılar, onun şiir dünyasında derin izler bırakmıştır. Şair, bu tecrübeleri yalnızca ailevi bir hatıra olarak değil, aynı zamanda ayrılık, hasret ve memleket özlemi ekseninde ele almıştır. Bu yönüyle Leyla Hanım'ın şiirleri, bireysel duygular ile aile hafızasının birleştiği önemli metinler olarak değerlendirilebilir. Gurbet ya da Vatandan ayrı kalma durumu, çoğu zaman sadece fiziksel bir uzaklığı değil, aynı zamanda yalnızlık, yabancılaşma ve çaresizlik duygularını da ifade eder. Buna karşılık vatan sevgisi, klasik Azerbaycan ve Osmanlı-Türk şiirinde önemli ve yüce bir değer olarak görülmüştür. Gurbetin

getirdiği sıkıntılar, vatanın kıymetini daha da artırmış, şairlerin memleketlerine duyduğu özlem ve bağlılığı daha güçlü şekilde ortaya koymuştur. Şairler, gurbet ile vatan sevgisi arasındaki zıtlıktan yararlanarak okuyucuya hasretin derinliğini, insanın kendi varlığını sorgulamasını ve hayatın geçiciliğini yansıtmışlardır. Bu nedenle klasik Azerbaycan ve Osmanlı edebiyatında gurbet ve vatan sevgisi, birbirini tamamlayan iki önemli tema olarak öne çıkar. Gurbet, şairin yalnızlığını ve acısını gösterirken, vatan sevgisi ise bu acıya karşı umut, teselli ve aidiyet duygusunu temsil eder. Böylece bu iki tema, şiirlerde hem duygusal hem de düşünsel bir derinlik kazandırmaktadır.

Sonuç

Bununla birlikte, Divan edebiyatı bütünlüğü içinde değerlendirildiğinde, onun poetik açıdan radikal bir yenilik getirmediği ve sanatsal düzey bakımından döneminin ortalama temsilcileri arasında yer aldığı yönünde değerlendirmeler de bulunmaktadır. Ancak Leyla Hanım'ın edebiyat tarihindeki asıl önemi, bireysel estetik yeniliklerden ziyade, bu edebî gelenek içerisinde kadın bir şair olarak görünürlük kazanması ve temsil gücü elde etmesinden kaynaklanmaktadır.Şairin eserinin Bakü nüshası, Divanı'nın tamamını içermemekle birlikte, klasik edebiyat temsilcilerinin eserlerine ait yeni nüshaların tespit edilmesinin, onların edebî şahsiyetlerinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine ve divanlarının tenkitli tam metinlerinin hazırlanmasına önemli katkılar sağlayacağı kanaatindeyiz.

Leyla Hanım Divan'ının nüshaları

Nüsha	Kütüphane	Varak sayısı	Ölçüler sm	Satır sayısı	Hatt	Kağıtı	Cildi	Geçirilme tarihi
Elyazma 1	Ankara Milli Kütüphanesi, Yz. A. 731	30	20,8 ×15,5/ 17,2×9,5	28	Rik'a	Yeni İstanbul kağıtı	Mukavva	-
Elyazma2	Ankara Milli Kütüphanesi, Yz. A. 413	47	22,8 ×15,5/ 17,2×9,5	24	Ta'lîk	Beyaz âharlı suyolu filigranlı kağıt	KırmızıMukavva	-
Elyazma3	Ankara Milli Kütüphanesi, Yz. 2918/3	52	21,5 ×15	Muhtelif	Rik'a	Taçlı, salkım filigranlı kağıt	Vişne rengi meşin cilt	-
Elyazma4	Ankara Milli Kütüphan	67	22,4 ×12,6	19	Ta'lîk	Taç filigranlı kağıt	Yeşil meşin cild	-

	esi, Yz. A. 2846/2							
Elyazma5	AMİA Muhammed Fuzuli adına Elyazmalar Enstitüsü	83	22,5×14,5	Her varakta bir şiir	Tahriri	Sade kağıt	cildsiz	-

Kaynakça

Arslan, M. (2003). *Leylâ Hanım Dîvânı*, İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Bursalı, M. T. (1333). *Osmanlı Müellifleri*. II. İstanbul: Matbaa-i Âmire.

Çolhanoğlu, F.G. (2009) *Osmanlı Şiirinde Kadın Şairin Poetikası: Leylâ Hanım.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.

Fatîn D. (2017), *Hâtimetü'l-Eş'âr (Fatin Tezkiresi)*, Haz. Ömer Çiftçi, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı, Kütüphaneler ve Yayımlar Genel Müdürlüğü https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/55976,fatin-tezkiresi-pdf.pdf?0 (12.02.2023).

Gibb, E.J.W. (1999). *Osmanlı Şiir Tarihi (A History of Ottoman Poetry)*, Terc. Ali Çavuşoğlu, I-II, Ankara: Akçağ Yayınları.

İnal, İ.M.K. (1969). *Son Asır Türk Şairleri,* II, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi. İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı

Leyla H. *Divan*. AMİA Muhammed Fuzuli adına Elyazmaları Enstitüsü B-1568/3193

Öztoprak, N. (2023). "*Dîvân Neşirlerinde Tertip Üzerine Dikkatler: Leylâ Hanım Dîvânı Örneği*", Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, 30, 418-442.

Rifat, A. (2004), *Lügat-i Târihiyye ve Coğrafiyye, Tıpkıbasım/Facsimile*, I-III, Ankara: Keygar Neşriyat.

Süreyya, M. (1996). *Sicill-i Osmânî*. (Haz. Seyit Ali Kahraman), c. II, İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Şemseddin, S. (1316*). Kâmûsü'l-Â'lâm*, VI. İstanbul: Mihran Matbaası. Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Zihnî, M. (1982). *Meşâhirü'n-Nisâ*, haz. Bedreddin Çetiner, I-II, İstanbul: Şamil Yayınevi. Muallim Nâci, Esâmî, İstanbul 1308,s.271

Suyun folklorik anlam dünyasının Melen Çayı örneği üzerinden değerlendirilmesi

*Mehmet Cambaz**

*Mehmet Karaaslan***

Giriş

Su, insanlık tarihi boyunca yalnızca yaşamın devamını sağlayan doğal bir unsur olarak değil, aynı zamanda toplumların inanç sistemlerini ve dünyayı anlamlandırma biçimlerini şekillendiren temel sembollerden biri olarak kabul edilmiştir. Dinler tarihi ve mitoloji araştırmaları, suyun birçok kültürde yaratılışın başlangıcı, kutsallığın taşıyıcısı ve yaşamın kaynağı olarak değerlendirildiğini göstermektedir (Eliade, 2003). Türk kültür tarihinde ise su, eski Türk inanç sisteminden itibaren yer-su anlayışı çerçevesinde kutsallık atfedilen tabiat unsurlarından biri olmuş; bu anlayış tarihsel süreç içerisinde farklı kültürel katmanlarla etkileşime girerek halk inanışlarında ve geleneksel uygulamalarda varlığını sürdürmüştür (İnan, 1976; Roux, 2011). Bu tarihsel süreklilik, suyun yalnızca doğal çevrenin bir parçası olmadığını; toplumların ortak belleğini, sözlü kültürünü ve sembolik düşünce dünyasını yansıtan önemli bir folklorik unsur hâline geldiğini göstermektedir (Çobanoğlu, 1997; Boratav, 2012). Bu nedenle su, halk bilimi araştırmalarında hem maddi hem de manevi kültür unsurlarını birlikte değerlendirmeye imkân veren temel inceleme alanlarından biri olarak kabul edilmektedir (Baysal, 2019).

Türk kültür tarihinde su, eski Türk inanç sisteminden başlayarak İslamiyet sonrasında şekillenen halk inanışlarına kadar uzanan köklü bir anlam dünyasına sahiptir. Eski Türklerde görülen yer-su anlayışı, su kaynaklarının yalnızca hayatı sürdüren doğal varlıklar olarak değil, aynı zamanda kutsallık atfedilen ve saygı gösterilmesi gereken kültürel unsurlar olarak değerlendirildiğini ortaya koymaktadır. Bu anlayış, tarihsel süreç içerisinde yeni dinî ve kültürel çevrelerle etkileşime girerek Anadolu halk kültüründe kutsal pınarlar, ziyaret yerleri, şifalı sular, yağmur ve bereket uygulamaları ile su etrafında şekillenen halk inanışları biçiminde yaşamaya devam etmiştir. Destanlar, efsaneler, masallar ve halk hikâyelerinde su motifinin farklı işlevlerle karşımıza çıkması da bu kültürel sürekliliğin sözlü anlatılara yansıyan önemli göstergelerinden biridir. Bu yönüyle su, yalnızca doğal çevrenin bir parçası değil; toplumsal belleği besleyen, kültürel kimliği şekillendiren ve kuşaklar arasında aktarılan ortak değerleri taşıyan temel folklorik unsurlardan biri olarak değerlendirilmektedir (İnan, 1976; Çobanoğlu, 1997; Boratav, 2012; Baysal, 2019).

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Düzce Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mhmetcmbz@gmail.com

** Dr. Öğretim Üyesi, Düzce Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, halkbilimci@gmail.com

Türk halk kültüründe su üzerine yapılan araştırmalar, son yıllarda hem konu çeşitliliği hem de kuramsal yaklaşım bakımından önemli ölçüde gelişme göstermiştir. Su kültü, eski Türk inanç sistemi, halk inanışları, mitolojik anlatılar, geçiş dönemleri, halk hekimliği, yağmur ve bereket ritüelleri ile sözlü kültür ürünleri üzerine gerçekleştirilen çalışmalar, suyun Türk kültüründeki çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Bununla birlikte mevcut literatür incelendiğinde, çalışmaların büyük ölçüde su kültünün genel özellikleri veya belirli inanç ve anlatı türleri üzerinde yoğunlaştığı; belirli bir akarsu çevresinde oluşan folklorik yapının bütüncül olarak ele alındığı araştırmaların ise sınırlı olduğu görülmektedir. Bu durum, doğal çevre ile sözlü kültür arasındaki ilişkinin belirli bir coğrafi alan üzerinden değerlendirilmesini gerekli kılmakta ve yerel kültürel mirasın halk bilimi perspektifiyle yeniden ele alınmasının önemini ortaya koymaktadır (Çobanoğlu, 1997; Baysal, 2019; Oymak, 2010).

Batı Karadeniz Bölgesi'nin önemli yerleşim merkezlerinden biri olan Düzce, sahip olduğu doğal çevre, çok kültürlü toplumsal yapısı ve zengin sözlü kültür birikimiyle halk bilimi araştırmaları açısından dikkat çekici bir araştırma alanıdır. Bölgenin en önemli doğal unsurlarından biri olan Melen Çayı ise tarih boyunca yerleşim düzeninin oluşmasında, tarımsal üretimde, ekonomik faaliyetlerde ve gündelik yaşamın şekillenmesinde belirleyici bir rol üstlenmiştir. Günümüzde de doğal yaşam, tarımsal faaliyetler ve rekreasyonel kullanımlar bakımından önemini sürdüren Melen Çayı, çevresinde gelişebilecek folklorik unsurların araştırılması açısından önemli bir potansiyel taşımaktadır. Bununla birlikte Melen Çayı çevresinde oluşan halk anlatıları, inanışlar ve kültürel uygulamaların henüz sistematik saha araştırmalarıyla yeterince ortaya konulmamış olması, bu alanın halk bilimi açısından araştırılmaya açık olduğunu göstermektedir. Bu çalışmada Melen Çayı, belirli folklorik unsurların kesin olarak bulunduğu varsayımıyla değil; Türk halk kültüründe su etrafında şekillenen anlam dünyasının yerel ölçekte değerlendirilebileceği kuramsal bir örnek alan olarak ele alınmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, Türk halk kültüründe suya yüklenen folklorik anlamları mitoloji, dinler tarihi ve halk bilimi literatürü çerçevesinde değerlendirmek; bu kuramsal birikim doğrultusunda Melen Çayı'nın folklor araştırmaları bakımından taşıdığı potansiyeli ortaya koymaktır. Araştırmada nitel araştırma yaklaşımı benimsenmiş; literatür taraması yöntemiyle su kültüne ilişkin temel eserler ile Düzce ve Melen Çayı hakkında hazırlanmış yerel çalışmalar birlikte değerlendirilmiştir. Çalışma, Melen Çayı çevresinde belirli folklorik unsurların varlığını kanıtlamayı değil; ileride gerçekleştirilecek saha araştırmalarının değerlendirilmesinde kullanılabilecek kuramsal bir çerçeve oluşturmayı hedeflemektedir. Bu yönüyle araştırmanın, hem Türk halk kültüründe su merkezli çalışmaların gelişimine hem de Melen Çayı üzerine yürütülecek folklor araştırmalarına kavramsal bir katkı sunması amaçlanmaktadır.

Türk halk kültüründe suyun folklorik anlam dünyası

Türk halk kültüründe su, yalnızca tabiatın vazgeçilmez unsurlarından biri değil; mitolojik düşüncenin, dinî inanışların ve folklorik üretimlerin ortak kesişim noktasında yer alan çok katmanlı bir kültür unsurudur. Eski Türklerden günümüze uzanan tarihsel süreç içerisinde su, yaşamın kaynağı olmasının yanında kutsallık, bereket, koruyuculuk, arındırıcılık ve yeniden doğuş gibi sembolik anlamlarla ilişkilendirilmiştir. Bu nedenle suya yönelik algı

yalnızca fiziksel ihtiyaçlar çerçevesinde şekillenmemiş; toplumların dünya görüşünü, doğa ile kurdukları ilişkiyi ve ortak kültürel hafızalarını yansıtan önemli bir gösterge hâline gelmiştir. Türk halk kültüründe görülen yer-su anlayışı, kutsal su kaynaklarına gösterilen saygı, su etrafında oluşan ritüeller ve sözlü kültür ürünlerinde su motifinin yaygın biçimde kullanılması, bu tarihsel sürekliliğin en belirgin örneklerini oluşturmaktadır (İnan, 1976; Roux, 2011; Eliade, 2003; Baysal, 2019).

Dinler tarihi araştırmaları, suyun yalnızca Türk kültüründe değil, insanlığın ortak semboller dünyasında da temel unsurlardan biri olduğunu göstermektedir. Mircea Eliade, suyu yaratılış öncesindeki ilk varoluş hâli, hayatın kaynağı ve yeniden doğuşun sembolü olarak değerlendirmekte; arınma ritüellerinin ve kutsalla temasın birçok kültürde su aracılığıyla gerçekleştiğini vurgulamaktadır. Bu yaklaşım, suya yüklenen kutsallığın belirli bir kültüre özgü olmadığını; farklı medeniyetlerde benzer sembolik anlamlarla yeniden üretildiğini göstermektedir. Türk kültüründe su etrafında gelişen inanışların değerlendirilmesinde de bu karşılaştırmalı bakış açısı önem taşımaktadır. Çünkü eski Türk inanç sistemi içerisinde görülen bazı uygulamalar ile Anadolu halk inanışlarında yaşayan çeşitli su merkezli pratikler arasında kültürel sürekliliği düşündüren ortak sembolik özellikler bulunmaktadır (Eliade, 2003; Roux, 2011; İnan, 1976).

Eski Türk inanç sistemi içerisinde suya yüklenen kutsallık, yalnızca dinî düşüncenin bir yansıması olarak değil, toplumun tabiatla kurduğu ilişkinin kültürel bir sonucu olarak da değerlendirilmelidir. Abdülkadir İnan'ın ortaya koyduğu yer-su anlayışı, su kaynaklarının koruyucu ruhlarla ilişkilendirildiğini ve bu nedenle saygı gösterilmesi gereken varlıklar olarak kabul edildiğini göstermektedir. Jean-Paul Roux ise bu anlayışın yalnızca inanç düzeyinde kalmadığını, gündelik yaşamı düzenleyen çeşitli davranış kurallarına da dönüştüğünü ifade etmektedir. Böylece su, eski Türk topluluklarında hem kutsal kabul edilen doğal bir unsur hem de toplumsal düzeni şekillendiren kültürel bir değer hâline gelmiştir. Bu tarihsel birikim, Anadolu halk kültüründe kutsal pınarlar, ziyaret yerleri ve şifalı su uygulamaları gibi farklı biçimlerde varlığını sürdürmüş; halk inanışları içerisinde yeni anlam katmanları kazanmıştır (İnan, 1976; Roux, 2011; Çobanoğlu, 1997).

Suya yüklenen sembolik anlamlar, sözlü kültür ürünlerinde daha belirgin biçimde izlenebilmektedir. Destanlar, efsaneler, masallar ve halk hikâyelerinde su; kimi zaman hayat veren ve koruyan bir unsur, kimi zaman sınanmanın, dönüşümün veya ilahî adaletin sembolü olarak karşımıza çıkmaktadır. Pertev Naili Boratav'ın Anadolu anlatıları üzerine yaptığı değerlendirmeler, özellikle pınar, göl ve kaynak sularının olağanüstü olaylarla ilişkilendirildiğini ortaya koymaktadır. Benzer biçimde Saim Sakaoğlu'nun derlediği Anadolu efsaneleri, su kaynaklarının kutsal kişiler, keramet anlatıları ve yerel hafızayla birlikte anlam kazandığını göstermektedir. Bu durum, suyun yalnızca anlatılarda geçen bir motif olmadığını; toplumların ortak hafızasını, değer yargılarını ve kutsal algısını taşıyan temel folklorik unsurlardan biri olduğunu ortaya koymaktadır (Boratav, 2012; Sakaoğlu, 2004; Baysal, 2019).

Türk halk bilimi araştırmaları da bu tarihsel sürekliliği desteklemektedir. Nagihan Baysal'ın Türk Halk Kültüründe Su adlı doktora çalışması, suyun halk kültüründeki yerini yalnızca tek bir yönüyle değil; halk inanışları, geçiş dönemleri, halk hekimliği, yağmur ve bereket uygulamaları, halk anlatıları ile halk şiiri gibi farklı başlıklar altında incelemektedir. Bu

yaklaşım, suyun Türk halk kültüründe tek boyutlu bir unsur olmadığını; gündelik yaşam, halk inanışları, ritüeller ve sözlü kültür ürünleri arasında çok yönlü ilişkiler kurduğunu ortaya koymaktadır. (Baysal, 2019).

Özkul Çobanoğlu ise su kültünü yalnızca tarihî bir inanç kalıntısı olarak değil, kültürel süreklilik içerisinde değerlendirilmesi gereken bir halk bilimi konusu olarak ele almaktadır. Çobanoğlu'na göre eski Türk inanç sisteminde görülen yer-su anlayışı, farklı tarihsel dönemlerde değişime uğramış olsa da tamamen ortadan kalkmamış; yeni dinî ve kültürel çevreler içerisinde farklı biçimlerde yaşamaya devam etmiştir. Bu nedenle günümüzde Anadolu'nun farklı bölgelerinde görülen kutsal su uygulamaları, geçmiş kültürel katmanlarla günümüz halk inanışları arasında süreklilik kurmaya imkân veren önemli örnekler olarak değerlendirilebilir.

Bütün bu değerlendirmeler birlikte ele alındığında, suyun Türk halk kültüründe yalnızca doğal çevrenin bir unsuru olmadığı; mitolojik düşünce, dinî inanışlar ve sözlü kültür geleneğinin ortak kesişim noktasında yer alan çok katmanlı bir kültürel sembol olduğu anlaşılmaktadır. Suya yüklenen anlamlar tarihsel süreç içerisinde farklı biçimlerde değişime uğrasa da temel sembolik işlevlerini büyük ölçüde korumuştur. Bu nedenle herhangi bir akarsu veya su çevresinde şekillenen folklorik yapıların değerlendirilebilmesi için öncelikle bu tarihsel ve kültürel arka planın dikkate alınması gerekmektedir. Melen Çayı'nın folklorik açıdan değerlendirilmesi de ancak bu kuramsal çerçeve içerisinde ele alındığında daha sağlıklı ve bilimsel sonuçlar ortaya koyabilecektir.

Melen Çayı'nın folklorik bağlamda değerlendirilmesi

Türk halk kültüründe su etrafında oluşan mitolojik, dinî ve folklorik anlam katmanları, belirli coğrafi alanlarda şekillenen yerel kültürlerin değerlendirilmesinde önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Halk bilimi araştırmalarında coğrafya yalnızca anlatıların geçtiği fiziksel bir mekân değil; kültürel üretim süreçlerini, gündelik yaşam pratiklerini ve toplumsal belleği etkileyen temel unsurlardan biri olarak ele alınmaktadır. Bu bakımdan akarsular, çevresinde gelişen ekonomik faaliyetler, yerleşim düzeni, sözlü kültür ve geleneksel yaşam biçimleriyle birlikte değerlendirildiğinde folklor araştırmaları açısından önemli inceleme alanları oluşturmaktadır. Melen Çayı da sahip olduğu doğal ve kültürel özellikleriyle bu çerçevede ele alınabilecek dikkat çekici yerel örneklerden biridir.

Batı Karadeniz Bölgesi'nin önemli akarsularından biri olan Melen Çayı, Düzce'nin tarihsel gelişimi, yerleşim düzeni ve ekonomik yaşamı üzerinde belirleyici etkiler oluşturmuştur. Bölgede tarımsal üretimin sürdürülmesi, doğal yaşamın devamlılığı ve günümüzde gelişen rekreasyon faaliyetleri bakımından önemli bir işlev üstlenen Melen Çayı, aynı zamanda bölge insanının gündelik yaşamıyla sürekli etkileşim hâlinde bulunan doğal bir çevre unsurudur. Düzce'nin tarihî ve kültürel gelişimine ilişkin yerel çalışmalar, Melen Çayı'nın yalnızca coğrafi bir unsur olmadığını; yerleşim dokusunun oluşumu, ekonomik faaliyetlerin gelişimi ve kültürel yaşamın şekillenmesinde de önemli bir rol üstlendiğini ortaya koymaktadır (Düzce Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2023; Düzce'de Tarih ve Kültür, 2022). Bu yönüyle Melen Çayı, halk bilimi araştırmalarında doğal çevre ile kültürel yaşam arasındaki ilişkinin incelenebileceği önemli araştırma alanlarından biri olarak değerlendirilebilir.

Düzce'nin çok kültürlü demografik yapısı, farklı göç hareketleri sonucunda oluşan sosyal çeşitliliğiyle farklı kültürel geleneklerin aynı coğrafyada bir araya gelmesine imkân sağlamıştır. Bu durum, sözlü kültür ürünlerinden gündelik yaşam pratiklerine kadar birçok folklorik unsurun çeşitlenmesine katkıda bulunmuştur. Bölgenin tarihî ve kültürel yapısını ele alan araştırmalar da Düzce'nin farklı kültürel katmanları bünyesinde barındıran bir yerleşim alanı olduğunu göstermektedir (Düzce'de Tarih ve Kültür, 2022; Düzce Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2023). Bununla birlikte mevcut literatür incelendiğinde, Düzce'nin genel halk kültürü üzerine çeşitli araştırmalar bulunmasına rağmen, Melen Çayı çevresinde şekillenen folklorik unsurları doğrudan konu edinen çalışmaların oldukça sınırlı olduğu görülmektedir. Bu durum, Melen Çayı'nın halk bilimi açısından yeni saha araştırmalarına ihtiyaç duyulan özgün çalışma alanlarından biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Türk halk kültüründe su etrafında gelişen efsaneler, halk inanışları, ziyaret uygulamaları ve geleneksel ritüeller, Anadolu'nun farklı bölgelerinde çeşitli örneklerle yaşamaya devam etmektedir. Ancak bu örneklerin doğrudan Melen Çayı için de geçerli olduğu ileri sürülemez. Bilimsel araştırma yöntemi açısından doğru yaklaşım, Anadolu'nun farklı bölgelerinde tespit edilen bu kültürel örüntüleri karşılaştırmalı bir kuramsal çerçeve olarak kabul etmek ve Melen Çayı çevresinde gerçekleştirilecek saha araştırmalarında elde edilecek veriler ışığında değerlendirmektir. Böylece araştırmacı, önceden oluşturulmuş kabuller yerine doğrudan saha verilerine dayanan bilimsel sonuçlara ulaşabilecektir.

Melen Çayı'nın günümüzde de bölge insanının gündelik yaşamındaki önemini koruduğu görülmektedir. Tarımsal sulama faaliyetleri, doğal yaşamın devamlılığı, rekreasyon ve doğa sporları gibi farklı kullanım alanları, çayın bölgeyle kurduğu ilişkinin güncelliğini göstermektedir. Özellikle rafting faaliyetlerinin gelişmesi, Melen Çayı'nın yalnızca ekonomik değil, sosyal ve kültürel yaşam bakımından da yeni işlevler kazandığını ortaya koymaktadır. Bölgeye ilişkin yerel yayınlar da Melen Havzası'nın doğal miras ile kültürel yaşam arasındaki ilişkinin anlaşılması bakımından önemli bir değer taşıdığını vurgulamaktadır (Düzce Valiliği İl Kültür ve Turizm Müdürlüğü, 2023). Folklor araştırmaları açısından bu durum, geleneksel kültürel unsurlar ile modern kullanım biçimlerinin aynı mekânda birlikte değerlendirilebilmesine imkân sağlamaktadır.

Folklor araştırmalarında coğrafyanın belirleyici rolü dikkate alındığında, Melen Çayı'nın çevresinde oluşabilecek kültürel üretimlerin yalnızca sözlü anlatılarla sınırlı olmadığı görülmektedir. Yer adları, gündelik dilde kullanılan ifadeler, mevsimlik uygulamalar, geçim biçimleri, meslekler, suyla ilgili geleneksel bilgi birikimi ve çay etrafında şekillenen sosyal ilişkiler de folklorik değerlendirmeye dâhil edilmesi gereken unsurlar arasında yer almaktadır. Bu nedenle Melen Çayı'nı konu alan bir halk bilimi araştırmasının yalnızca efsane veya halk inanışlarıyla sınırlı kalmaması; kültürel yaşamın bütününü kapsayan çok yönlü bir saha çalışmasıyla desteklenmesi gerekmektedir.

Bu çalışma, Melen Çayı çevresinde belirli folklorik unsurların kesin olarak var olduğunu ileri sürmemektedir. Aksine, Türk halk kültüründe su etrafında gelişen inanış, anlatı ve uygulamalardan hareketle Melen Çayı'nın halk bilimi açısından önemli bir araştırma alanı olduğunu ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu yönüyle çalışma, tamamlanmış bir saha

araştırmasının sonuçlarını sunmaktan çok, yürütülecek derleme çalışmalarına kuramsal ve metodolojik bir zemin hazırlamayı hedeflemektedir.

Suyun folklorik anlam dünyası bağlamında Melen Çayı üzerine bir değerlendirme

Türk halk kültüründe suya yüklenen anlamlar ile Melen Çayı'nın doğal ve kültürel özellikleri birlikte değerlendirildiğinde, su unsurunun yalnızca fiziksel çevreyi biçimlendiren bir doğal kaynak olmadığı; aynı zamanda kültürel üretim süreçlerini etkileyen temel unsurlardan biri olduğu görülmektedir. Tarih boyunca yerleşimlerin büyük ölçüde su kaynakları çevresinde gelişmesi, suyun ekonomik olduğu kadar sosyal ve kültürel yaşam üzerindeki belirleyici etkisini de ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Melen Çayı, çevresindeki yerleşim düzeni, üretim faaliyetleri ve gündelik yaşam pratikleri bakımından halk bilimi araştırmalarına konu olabilecek önemli bir kültürel çevre oluşturmaktadır.

Türk halk kültüründe su etrafında gelişen efsaneler, halk inanışları, ritüeller ve geçiş dönemi uygulamaları incelendiğinde, bu unsurların çoğunlukla belirli bir coğrafya ile doğrudan ilişkili olduğu görülmektedir. Dağlar, göller, pınarlar ve akarsular, yalnızca anlatıların geçtiği mekânlar değil; aynı zamanda anlatının anlamını belirleyen kültürel unsurlar hâline gelmektedir. Bu durum, Melen Çayı çevresinde yapılacak derleme çalışmalarında yalnızca sözlü anlatıların değil; yer adlarının, geleneksel mesleklerin, su kullanım biçimlerinin, mevsimsel uygulamaların ve gündelik yaşam pratiklerinin de birlikte değerlendirilmesi gerektiğini göstermektedir (Baysal, 2019; Çobanoğlu, 1997; Boratav, 2012).

Melen Çayı'nın günümüzde rafting, tarım ve rekreasyon gibi farklı kullanım alanlarına sahip olması, suyun kültürel işlevlerinin zaman içerisinde dönüşebildiğini göstermesi bakımından da dikkat çekicidir. Geleneksel toplumlarda geçim ve üretim faaliyetlerinin merkezinde yer alan su kaynakları, günümüzde turizm ve rekreasyon faaliyetleriyle yeni anlamlar kazanmaktadır. Ancak bu değişim, suyun kültürel önemini ortadan kaldırmamakta; aksine aynı mekânın farklı dönemlerde farklı kültürel işlevler üstlenebildiğini göstermektedir. Bu yönüyle Melen Çayı, geleneksel kültürel unsurlar ile çağdaş yaşam pratiklerinin birlikte gözlemlenebileceği dinamik bir araştırma alanı olarak değerlendirilebilir.

Bununla birlikte mevcut çalışmanın temel sınırlılığı da göz önünde bulundurulmalıdır. Araştırma, doğrudan saha verilerine değil, literatür incelemesine dayanmaktadır. Bu nedenle Melen Çayı çevresinde belirli inanışların, anlatıların ya da ritüellerin varlığına ilişkin kesin yargılar ortaya koymak mümkün değildir. Ancak Türk halk kültüründe su etrafında oluşan ortak kültürel örüntüler, Melen Çayı çevresinde gerçekleştirilecek kapsamlı saha araştırmalarında kullanılabilecek önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Bu yaklaşım, hem bilimsel nesnelliğin korunmasına hem de gelecekte yapılacak alan araştırmalarının daha sistemli biçimde planlanmasına katkı sağlayacaktır.

Dolayısıyla Melen Çayı'nın folklor açısından önemi, yalnızca bugün gözlemlenebilen kültürel uygulamalardan değil; su merkezli halk kültürünün yerel ölçekte nasıl şekillendiğini araştırmaya elverişli bir örnek alan oluşturmasından kaynaklanmaktadır. Bu durum, Melen Çayı'nın Türk halk bilimi literatürü içerisinde değerlendirilmesi gereken yeni çalışma alanlarından biri olduğunu ortaya koymaktadır.

Sonuç

Su, insanlık tarihi boyunca yalnızca yaşamın devamını sağlayan doğal bir unsur olarak değil, toplumların inanç dünyasını, kültürel belleğini ve sözlü anlatı geleneğini şekillendiren temel sembollerden biri olarak varlığını sürdürmüştür. Türk kültür tarihinde de su; mitolojik tasavvurlar, eski Türk inanç sistemi, halk inanışları, ritüeller, geçiş dönemleri ve sözlü kültür ürünleri içerisinde farklı anlam katmanları kazanmış; böylece yalnızca fiziksel çevrenin değil, kültürel hayatın da belirleyici unsurlarından biri hâline gelmiştir. Bu yönüyle su, Türk halk kültürünün farklı dönemlerini ve farklı kültürel katmanlarını birbirine bağlayan süreklilik gösteren sembolik yapılardan biri olarak değerlendirilebilir.

Bu çalışmada, suyun Türk halk kültüründeki anlam dünyası halk bilimi, dinler tarihi ve mitoloji literatürü çerçevesinde ele alınmış; Mircea Eliade, Abdülkadir İnan, Jean-Paul Roux, Pertev Naili Boratav, Özkul Çobanoğlu ve Nagihan Baysal başta olmak üzere konuya ilişkin temel çalışmalar birlikte değerlendirilmiştir. Bu değerlendirme, suya yüklenen anlamların yalnızca tek bir inanç sistemi veya tek bir kültürel dönemle açıklanamayacağını; tarihsel süreç içerisinde değişerek ve yeni anlamlar kazanarak günümüze kadar ulaştığını göstermektedir.

Araştırmanın odak noktası olan Melen Çayı ise bu kuramsal çerçeve içerisinde değerlendirilmiş ve halk bilimi açısından önemli bir araştırma alanı olarak ele alınmıştır. Melen Çayı'nın bölgenin ekonomik, sosyal ve kültürel yaşamındaki belirleyici konumu, bu doğal unsurun yalnızca coğrafi bir değer taşımadığını; aynı zamanda yerel kültürel üretim süreçlerinin anlaşılması bakımından da dikkate değer bir potansiyel sunduğunu ortaya koymaktadır. Bununla birlikte mevcut çalışmanın literatür temelli olması nedeniyle, Melen Çayı çevresinde belirli halk inanışlarının, anlatıların veya ritüellerin varlığına ilişkin kesin yargılara ulaşılmamıştır. Bu tercih, araştırmanın bilimsel sınırlarının korunması açısından bilinçli bir yaklaşımdır.

Bu çalışmanın temel katkısı, Türk halk kültüründe su etrafında şekillenen sembolik ve folklorik yapının Melen Çayı örneği üzerinden değerlendirilebilmesine yönelik kuramsal bir çerçeve önermesidir. Böylece Melen Çayı'nın yalnızca doğal bir çevre unsuru olarak değil; sözlü kültür, yerel bellek, geleneksel yaşam biçimleri ve kültürel kimlik bağlamında da incelenebilecek bir araştırma sahası olduğu ortaya konulmuştur. Çalışmanın, ilerleyen süreçte gerçekleştirilecek derleme ve saha araştırmalarına kuramsal bir zemin oluşturacağı değerlendirilmektedir.

Sonuç olarak Melen Çayı'nın folklorik açıdan taşıdığı potansiyelin daha ayrıntılı biçimde ortaya konulabilmesi, bölgede yapılacak kapsamlı alan araştırmalarıyla mümkün olacaktır. Sözlü anlatılar, halk inanışları, suyla ilişkili geleneksel uygulamalar, yer adları, meslek kültürü ve gündelik yaşam pratiklerinin birlikte değerlendirileceği disiplinlerarası çalışmalar, yalnızca Melen Çayı'nın değil, Türkiye'deki diğer akarsu havzalarının da halk bilimi açısından yeniden değerlendirilmesine katkı sağlayacaktır. Bu yönüyle çalışma, tamamlanmış bir araştırmanın son noktası olmaktan çok, gelecekte yürütülecek folklor araştırmaları için bilimsel bir başlangıç niteliği taşımaktadır.

Kaynakça

Baysal, N. (2019) Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, *Türk Halk Kültüründe Su*, Doktora Tezi, İzmir

Boratav, P. N. (2012). *100 Soruda Türk Folkloru*. Bilgesu Yayıncılık.

Carroll, Noël (1986). Art and Interaction. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 1(45): 57-68.

Çobanoğlu, Ö. (1993). *Türk Kültür Tarihinde Su Kültü*. Türk Kültürü Dergisi,363.

Çobanoğlu, Ö. (1997). *Halkbilimi Kuramları ve Araştırma Yöntemleri Tarihine Giriş*. Akçağ Yayınları.

Eliade, M. (1991). *Kutsal ve Dindışı* (M. A. Kılıçbay, Çev.). Ankara:Gece Yayınları.

Eliade, M. (2003). *Dinler Tarihine Giriş* (Çev. Lale Arslan). Kabalcı Yayınevi.

Ertuğrul, A. (Ed.). (2022). *Düzce'de Tarih ve Kültür*. Gaye Kitabevi.

İnan, A. (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.

Oymak, İ. (2010). *Anadolu'da Su Kül Tünün İzleri*, İlahiyat Fakültesi Dergisi, 15:1, SS.35-55

Roux, J. -P (2011). *Eski Türk Mitolojisi* (Musa Yaşar Sağlam, Çev.). Ankara: Bilge Su.

Sakaoğlu, S. (1976). *101 Anadolu Efsanesi*. İstanbul:Damla Yayınları.

Orhan Veli Kanık'ın "Rüya" şiirinde metinlerarasılık

Mehmet Gül *

Giriş

Orhan Veli ve metinlerarasılık

Metinlerarasılık kuramı bir metnin kendisinden önceki metinlerle olan ilişkisi üzerine odaklanır. 1960'lı yıllarda ortaya çıkan ve her metnin kendisinden önce yazılmış metinlerle ilişki içinde bulunduğu düşüncesine dayanan bir kuramdır. Julia Kristeva tarafından teorize edilen bu kurama göre bir metin, önceki metinlerden etkilenmekte, onlarla bağlantı kurmakta ya da onları dönüştürerek yeniden üretmektedir. Kristeva'ya göre metinlerarasılık "kabaca iki veya daha çok metin arasında bir alışveriş, bir tür konuşma ya da söyleşim biçimi"dir (Akt. Kolcu, 2016: 299). Postmodern edebiyat eleştirisinin önemli isimlerinden olan Philippe Sollerse'e göre ise "her metin hem bir yeniden okunması hem de vurgulanması, yoğunlaştırılması, yer değiştirmesi ve derinliği olduğu çok sayıda metnin kesiştiği yerde bulunur" (akt: Aktulum, 2007: 8). Metinlerarasılık ile birlikte metnin tamamen yazarın kendisine ait olduğu düşüncesi değişmeye başlar ve her metnin mutlaka kendinden önceki metinlerle bir şekilde ilişki içinde olduğu düşüncesi egemen olmaya başlar. Aktulum'a göre "Metinlerarasının yaratılmasıyla yazardan bölünmüş, parçalanmış bir özne anlayışına, bir kaynak ya da etki anlayışından söylemde ayrışık unsurların genel ve belirsiz bir oluş içerisinde olduğu anlayışına, gelişimin sürdüğü anlayışından metnin başka metinlere ait parçaların değiş tokuş yeri olduğu, başka metinlere ait gösterge dizgelerinin yeniden dağıtıldığı, ayrışıklık özelliğiyle belirlenen bir metin anlayışına geçilir" (2007: 9). Mihail Bakhtin ise bir metnin daha önce yazılmış metinleri özümsediğini, hatta kimi zaman onlara bir yanıt olduğunu belirtir (Akt. Kolcu, 2016: 303). Metinlerarasılık'ta etkilenme, çokseslilik, dil oyunları, kesişme, yeniden üretme kavramları ön plana çıkar. Metnin yazıldığı an ile geçmişte yazılan metinler arasındaki ilişkinin biçimi metinlerarasılık tekniklerini belirler. En çok Kullanılan metinlerarası teknikleri alıntı, gönderme, aşırma, anıştırma, parodi ve pastiştir.

Orhan Veli Kanık'ın "Rüya" şiirinde metinlerarasılık

Metinlerarasılık daha çok 1960'lı yıllarda gelişen postmodern metinlerle anılsa da Orhan Veli'nin 1937'den sonra Garip şiiri anlayışı çerçevesinde yazdığı şiirlerde sıkça karşılaşılan bir durumdur. Orhan Veli kendinden önceki bazı yazarların ve birçok şairin eserlerine bilinçli bir şekilde metinlerarasılığın birçok unsurunu kullanarak atıfta bulunur. Bunlardan "Rüya" şiiri de metinlararası ilişkiler bakımından zengin bir metindir:

RÜYA
Annemi ölmüş gördüm rüyamda.
Ağlayarak uyanışım
Hatırlattı bana, bir bayram sabahı

* Dr. Öğr. Üyesi, Bingöl Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, mgul@bingol.edu.tr, ORCİD: https://orcid.org/ 0000-0001-8534-0773

Gökyüzüne kaçırdığım balonuma bakıp
Ağlayışımı (Kanık, 2021: 34).

Şiirin balığının "Rüya" olması ve söz konusu şiirde bir rüyaya değinilmesi Yahya Kemal'in "Akşam Musikisi" şiirinde geçen;

"Gözlerden uzaklaşınca dünyâ
Bin bir geceden birinde gûyâ
Başlar rü'yâ içinde rü'yâ."

ifadesini anıştırır. Bu, aynı zamanda şiirin ortaya çıkış noktasıdır. Şiirin başında yer alan;

"Annemi ölmüş gördüm rüyamda.
Ağlayarak uyanışım."

ifadesi Yahya Kemal'in *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebî Hatıralarım* eserinde yer alan bir hatırasının anıştırma yoluyla şiire yansımasından oluşur. Yahya Kemal'in gördüğü bir rüya ile annesinin ölümü arasındaki ilişkiyi anlattığı bölüm şu şekildedir:

"Evde bir fevkalâdelik vardı. İçimi cehennemî bir üzüntü kemiriyordu. Ne olacağını kestiremiyordum. Evimizin üzerinde bir felâket dolaştığını, ayan beyan görüyordum. O gece annemin hasta (yattığı) salonun yanında bir odada yatıp uyumağı istedim. Anneme bak(an) kadınlar râzı oldular. Belki de annemin de arzûsu buydu. Gece uzun müddet uyuyamadım. Yorganımın altında ağladım. Uyuyunca da korkulu rü'yâlara daldım. Bu rü'yâ içinde hayatımda en fevkalâde bir hâdise idrâk ettim: Rü'yâmda annemin son nefesini verdiğini ve muhibbesi Naîme Hanım'ın kucağında çenesinin bağ-landığını görüyordum. Bu rü'yânın korkusuyla uyandım. Yataktan fırladım. Odanın kapısını açtım. Hakîkaten annemi rü'yâmda gördüğüm vaziyette Naîme Hanım'ın kucağında, çenesi (bağlanırken gördüm.) Rü'yâda gördüğüm vaziyetle bu hakîki (hâdise birbirinin) aynı idi. Bir manzara, aksettiği bir ayna(da nasıl görünürse) rü'yâmla bu hakîki manzara da öyle idiler. Müthiş bir çığlıkla an-nemin yatağına atılmak istedim. (Oradakiler) beni susturmağa çalışarak uzaklaştırdılar. Tâ karşıda (büyük annemin) evine kadar götürdüler. Aradan yarım saat geçti. Büyük annem teyzelerim, üç âilenin çocukları, (felaketimize) şitâp eden âile dostları, ağlaşan sızlaşan (bir kalabalık) ortasında kaldık. Annem ölmüştü" (Beyatlı, 2012: 7-8)

Yahya Kemal'in rüyada annesinin öldüğünü görüp ağlayarak uyanması ve annesinin gerçekten öldüğünü görmesi ve akabinde yaşadığı hüznü anlattığı bu hatırası Orhan Veli'nin "Rüya" şiirinin metinlerarası odağını oluşturur. Yine Şiir metninde geçen;

"hatırlattı bana"

ifadesi Yahya Kemal'in yukarıya alıntılanan anısını anlattığı hatıra türündeki *Çocukluğum, Gençliğim, Siyasi ve Edebî* ***Hatıralarım*** eserine göndermedir. Yine Şiirde geçen;

"Bir bayram sabahı"

ifadesi ise Yahya Kemal'in meşhur "**Süleymaniye'de Bayram Sabahı**" şiirine;

"Gökyüzüne kaçırdığım balonum"

ifadesi Yahya Kemal'in "Süleymaniye'de Bayram Sabahı" şiirinde yer alan;

Artarak gönlümün aydınlığı her saniyede
Bir mehâbetli sabah oldu Süleymâniye'de

Kendi gök kubbemiz altında bu bayram saati, (Beyatlı, 2005: 11)

dizelerinde geçen "kendi gök kubbemiz" ifadesini anıştırır. Bilindiği gibi Orhan Veli Garip ön sözünde Yahya Kemal ve Ahmet Haşim gibi şairlerin şiir anlayışını eleştirir (Kanık, 2021: 20-30). Burada da Osmanlı'lar döneminden kalan Süleymaniye Camii'nin "**kubbe**"si ile gökyüzüne kaçırılan "**balon**" arasındaki şekilsel benzerliğe parodi yoluyla dikkat çekerek Yahya Kemal şiirinin hayatın gerçekliğinden kopuk, şaireneliğe kaçan, Osmanlının görkemli dönemlerinin hayaliyle dolu şiir olduğunu iddia eder. Bilindiği gibi Yahya Kemal geleneğe, vezin ve kafiye, söz sanatlarına önem veren, eşyayı kimi zaman olduğu gibi değil, dönüştürerek şiire yansıtmaya çalışan "saf şiir" anlayışının temsilcisidir (Uçman, 2008: 605). Garip hareketi ise ölçü, kafiye, ahenk ve şairane söyleyiş üzerine kurulu şiir geleneğinin estetik yönelimine karşı eleştirel bir tutum takınır. (Kanık, 2021: 20-30). Özellikle Yahya Kemal'in Osmanlı tarihini esas alan, geleneksel musikiyi ön plana çıkaran ve estetik mükemmelliğe dayanan klasik şiir anlayışına karşılık, Orhan Veli'de şiirin gündelik konuşma diline yaklaşması, yapay söyleyişten uzaklaşması ve sıradan insanın yaşamını konu edinmesi gerektiği iddiası vardır (Kanık, 2021: 20-30).

Sonuç olarak Orhan Veli'nin "Rüya" şiiri kısa bir şiir metni olmasına rağmen metinlerarası ilişkiler bağlamında zengin bir muhtevaya sahiptir. Şiir metninin ilk bakışta şairin çocukluğuna dair bir anıyı konu edindiği düşnülse de metnin metinlerarası ilişki ağı çözüldükçe Yahya Kemal'in merkezde yer aldığı 'rüya içinde rüya'nın işlendiği bir metin özelliği kazandığı görülür. Şiirin arka planında Yahya Kemal'in şiir anlayışına yönelik eleştirel tutum vardır. Şiirin tamamı anıştırma tekniğinin yoğun olarak kullanıldığı metinlerarası ilişkiler yoluyla oluşturulmuştur. Böylece "Rüya" şiiri bir anıştırmalar mozaiği, son derece birbirine yakın ayrışık unsurların bir araya getirildiği bir uzam özelliği gösterdiği müşahede edilir.

Kaynakça

Aktulum, K. (2007). *Metinlerarası İlişkiler*. Öteki Yayınevi.

Beyatlı, Y. K. (2005). *Kendi Gök Kubbemiz*. Yapı Kredi Yayınları.

Beyatlı, Y. K. (2012). *Çocukluğum, Gençliğim, Siyâsî ve Edebî Hatıralarım*, Yahya Kemal Enstitüsü Yayınları.

Kanık, O. V. (2021). *Bütün Şiirleri*. (Murat Yalçın Ed.), Yapı Kredi Yayınları.

Kolcu, A. İ. (2016). *Edebiyat Kuramları*. Salkımsöğüt Yayınevi.

Uçman, A. (2008). *Bir Medeniyeti Yorumlamak - Ölümünün 50. Yılında Yahya Kemal Beyatlı Sempozyumu Bildirileri 3-7 Kasım*. İstanbul Fetih Cemiyeti Yahya Kemal Enstitüsü Neşriyatı. 604-612.

The reflection of the *island* factor and the problem of *national identity* in English literature

Marjan Sabir Sofiyeva[*]

Introduction

Island and English mentality

English national identity is a complex system formed through the interaction of various historical, cultural, and geographical components. Without analyzing these components, it would not be accurate to perceive English identity as a unified whole. One of the essential elements of this whole is the "island" component, and conducting research without examining this issue leads to an incomplete interpretation of the subject. The "island" mentality, which has developed over millennia in the English national consciousness, is closely connected with the country's geographical environment. Britain is geographically separated from the mainland and consists of islands. Such a geographical setting has inevitably influenced the formation of the collective consciousness of the people living there, as well as their way of thinking, traditions, history, and culture. Researchers emphasize that the country's insular location has played a decisive role in the development of the tendencies toward insularity and reserve observed in the English national character. The German thinker Novalis made a famous statement about the English and the island element: "Not only England, but every Englishman is an island" (Moore, 2014:134). Novalis's observation metaphorically expresses the role that the concept of the island has played in shaping the English national character.

Typology of the island image

Before examining the island image as one of the constituents of national identity in English literature, it is essential to determine its typological and semantic classification. The island carries various meanings and functions as an object of study across numerous academic disciplines. It may be regarded as a physical-geographical object in geography, as a cultural model in cultural studies and anthropology, as a mythological symbol and archetype in folklore, as a literary image in literature, as a model of consciousness in psychology, and as an object of investigation in other disciplines.

In his comprehensive work *A Dictionary of Symbols*, J. E. Cirlot not only explores the various semantic layers of the island symbol but also traces its mythological origins and provides the following explanation: "Island A complex symbol embracing several different meanings. According to Jung, the island is the refuge from the menacing assault of the 'sea' of the unconscious, or, in other words, it is the synthesis of the consciousness and the will. Here he is following the Hindu belief that—as Zimmer notes—the island is to be seen as the area of metaphysical force where the forces of the 'immense illogic' of the ocean are distilled. At the

[*] The İnstitute of Literature named after Nizami Ganjevi Azerbaijan National Academy of Sciences Department of world literature and comparativistics. mercan.sofiyeva@mail.ru **Orcid:** https://orcid.org/ **0000-0001-5171-823X**

same time, the island is also a symbol of isolation, of solitude, of death. Most island-deities have something funereal about them—Calypso for instance. One could perhaps postulate an equation (of counterpoise and identity) between island and woman on the one hand, and monster and hero on the other" (Cirlot, 1962:152).

As a literary symbol and image, the island manifests itself in literature and the mythopoetic tradition in various forms and may be classified into three main typological-semantic categories:

Real islands

These involve the literary transformation of an actual geographical location and provide a realistic setting for the development of events. The depiction of a real island is presented in accordance with its actual relief, climate, flora, fauna, and other geographical realities. The realistic representation of geographical features within the literary text serves to create the image of a real island.

Liminal islands

The Latin word *limen* means "*threshold*". These so-called "transitional" islands are not regarded merely as geographical locations in literature. Rather, they function as "*threshold zones*" where characters have detached themselves from their former identities but have not yet acquired new ones, and where the ordinary laws of time and space are suspended. This period may also be described as a phase of human transformation or the metamorphosis of identity. Events unfold within a liminal geographical space, while the protagonist's life story, struggle for survival, personal development, and socio-psychological condition are presented within that environment.

Mythical islands

These islands, depicted in literary works, emerge as products of mythological thought. Mystical and supernatural forces, mysterious landscapes, miraculous events, magical beings, and the forces of good and evil that do not exist in reality are among their defining characteristics. As products of mythological imagination, such islands function as symbolic images. According to their typological characteristics, mythical islands may be further divided into two distinct categories.

Utopian islands

In religious and mythological traditions, such islands are also referred to as the "*Isles of the Blessed*", "*Paradise Islands*", "*Sacred Islands*", *or* "*Holy Islands*". Depicted as sacred spaces inhabited by supernatural powers, these islands represent harmony, prosperity, eternal happiness, spiritual perfection, and salvation. They are particularly associated with the concepts of the "*ideal world*" and the "*ideal society*".

Demonic islands

These islands represent mythical spaces dominated by dark forces, evil spirits, chaos, and death. In literature, they function as symbolic models of death and annihilation. Demonic islands are characterized by sinister beings, motifs of curses, and forces that threaten human

existence. In literary works, they often serve as symbolic representations of chaotic conditions and destructive tendencies within society. J. E. Cirlot's views on the classification of islands are also significant in clarifying this issue. He discusses the concept of the "*Island of the Blessed*" and analyzes its mythopoetic characteristics:

"Island of the Blessed" Hindu doctrine tells of an 'essential island', golden and rounded, whose banks are made of pulverized gems, giving rise to its name of the '*island of the gems*'. Sweet-smelling trees flourish on the land, and in the centre is a palace—the oriental equivalent of the *lapis philosophorum*. Inside the palace, in a jewelled pavilion, is the enthroned Magna Mater. According to Krappe, the 'Island of the Blessed' in its Greek version was the Land of the Dead, that is, a symbol, albeit a negative one, of the 'Centre' itself. Krappe goes on to speak of the perennial validity of the symbol, recalling how the Spanish nobleman Juan Ponce de León set off in search of Bimini and discovered Florida. The belief in the existence of the Island, or Islands, of the Blessed is something which one comes across in the most varied of sources. Blavatsky observes that 'Tradition says, and the records of the Book of Dzyan explain, that... where now are found but salt lakes and desolate barren deserts, there was a vast inland sea, which extended over middle Asia... (and) an island (of) unparalleled beauty' and this island was an exact copy of the island situated in the midst of the zodiacal wheel in the Upper Ocean (or the Ocean of the heavens). The signs of the Zodiac are themselves conceived as twelve islands. Finally, the Island of the Blessed (or the Happy Island) seems to be symbolic of earthly paradise for most classical writers. Schneider mentions the island visited by St. Brendan, according to mediaeval legend, where there was a huge tree growing near a fountain, and on its branches lived many birds. Two rivers flowed across the island: one was the river of youth and the other that of death. Here we have the clearest possible example of landscape-symbolism in which the terrestrial substance is integrated into a cosmic pattern by means of the essential elements of traditional symbolism" (Cirlot, 1962:152).

As is evident from Cirlot's approach, the island symbol represents not only a geographical space but also one of the fundamental archetypes of the collective consciousness and mythological imagination. On the one hand, it symbolizes isolation and solitude; on the other, it signifies spiritual perfection and salvation. These characteristics have endowed the island image with a multilayered semantic significance in world literature.

In *A Dictionary of Symbols*, Cirlot also presents descriptions of several other symbols related to islands. While discussing the "*Islands of the Blessed*", he provides a number of examples of such islands. The researcher argues that the motif of the "*Islands of the Blessed*" originated in Greek mythology, where these islands were depicted as the ideal dwelling place to which the souls of deceased heroes and righteous people were taken after death. Thus, the "*sacred island*" constitutes a generalized model of a spatial image associated with the semantics of paradise in the mythopoetic imagination of different peoples.

Island imagery and initial mythological perceptions

The island, as one of the core cultural images, holds great significance in the culture of almost all peoples, particularly in their mythological, folkloric, and cosmogonic perceptions. The island is most prominently traced as an archetypal image in the ancient cultures of the Greeks,

Celts, Egyptians, Central Asians, Chinese, and other ancient peoples. For instance, "according to the perceptions of the Ainu people, in alignment with the analogy of the space they inhabit, every area of land is an island. Based on their cosmogony, humans live in a world that is an ocean, and islands float in this ocean, while the ocean itself rests upon the back of a gigantic salmon" (Токарев, 2008:43). In Aztec mythology, the *"ancestral homeland"* called Aztlan is described as an island located in the middle of a lake (Токарев, 2008: 97). According to Kazakh-Uzbek myth, however, the island in the middle of the sea is the dwelling place of the Chiltans. In Central Asian mythology, the Chiltans are spirits or saints who rule the world. For ordinary people, this island is inaccessible (Токарев, 2008:1088). The earliest presentation of the island image is found in ancient Egypt, in the "*Tale of the Shipwrecked Sailor*" written on papyrus dating back to the XX–XVII centuries BC. Here, the protagonist ends up on an island as a result of a shipwreck. The island is presented here as a place of abundance and blessing. In Greek mythology, such islands were described as Elysium, meaning the "*abode of the blessed*". Cirlot points to the golden island in Hindu teachings as an example of the "*blessed islands*": "The shores of this island are covered with precious stones, fragrant trees grow on its territory, and a palace is located in its center — this is the embodiment of the Eastern philosopher's stone. Inside the palace, in the treasury, the 'Great Mother' reigns" (Cirlot, 1962: 152).

In Sumerian-Akkadian mythology, the exemplar of the blessed island is the island of Dilmun (Tilmun), which is sometimes identified with the actually existing Bahrain islands. This island serves as the setting for one of the oldest Sumerian myths about Enki and Ninhursag, and Ziusudra — the analogue of the Sumerian Noah — is also settled here after the deluge. The island is described as the place where the sun rises and as a primordial land free of dangerous wild animals. "In the description of this land, epithets such as 'pure', 'clean', 'bright land', and 'land of the dead' are used; there is no disease or death here. Dilmun is described as a paradise not so much for humans, but for the gods. Its description is similar to the description of the biblical Garden of Eden" (Токарев, 2008: 983). In Celtic mythology as well, blessed islands can traditionally be encountered in the middle of the ocean as the "*otherworld*". "Here, Avalon must be mentioned — a paradise island located in the western seas. According to legends, after King Arthur is mortally wounded, he is taken to this place along with his sister — the fairy Morgana. King Arthur lies here in a beautiful palace located on the top of a mountain" (Токарев, 2008:5). Furthermore, an island with a glass tower is described in Celtic mythology; demonic beings called Fomorians live here, and the goddess Dana (Tuatha Dé Danann) opposes them. This island is located in the north, and among many peoples, the north is associated with oblivion and death (Токарев, 2008:6). In the Norwegian legend titled "*The Cormorants of Utrøst*," the island is a place where large herds roam across vast green pastures. The land is covered with dense ears of barley, and in the harbors, fishing boats are always anchored, ready to head out to sea. The work indicates that this island shares similar characteristics with Valhalla, the paradise of the Scandinavian pagans. The owner of the island resembles the image of the pagan god Odin, and his sons, who turn into cormorants, are associated with the ravens Huginn and Muninn, who are directly connected to Odin. According to the Irish saga "*The Voyage of Bran*", the islands of bliss were located in the west, and each of them was several times larger than Ireland. Time stood still there, and abundance and youth prevailed. At the beginning of the saga, a description is given of a magnificent

island located very far out at sea, resting upon four pillars of white bronze. In Chinese and Taoist mythology, there exist islands of immortality with a semantics similar to the islands of bliss, called *Yingzhou and Penglai*. This location, considered a kind of paradise island, is in the middle of the seas, 700 thousand li away. "This is the place where the herb of immortality grows, and from a jade cliff on the island, water with a taste resembling wine flows, granting longevity to humans" (Tокarev, 2008:5). Cirlot writes about the "*island of the damned*" as well. He does not provide an exact description of the symbol, but notes: "The 'black castle' has been interpreted as the alchemists' lair, as well as a rain cloud poised above a mountain-top. Its significance as the Mansion of the Beyond, or as the entrance to the Other World, would seem obvious enough. In a great many legends, the Castle of Darkness, inhabited by a 'Black Knight', is symbolic of the abode of Pluto; this is confirmed by Theseus' mythic journey into hell. Charon has his abode in a similar castle which is inaccessible to living men (the 'castle of no return' of folktales). In the legendary heaven of Nordic tradition, the same meaning is to be found. Melwas, the abductor of Guinevere, dwells in a castle surrounded by a deep moat, the only means of access being two bridges difficult to negotiate" (Cirlot, 1962: 37). As can be seen, in the mythological perceptions of many peoples, a space where hell and evil forces exist is also described, and we trace various types of such islands, or rather, spaces detached from the material world that are situated in a temporal and spatial dimension different from the physical world. Those spaces representing darkness and evil usually possess a demonic and mysterious geographical position where there is an entrance but return is impossible.

The Robinsonade genre in literature

One of the literary traditions encountered in the study of utopian literature is *Robinsonadism.* In literary studies, *Robinsonadism* is recognized as a distinct genre that developed as the *Robinsonade* novel. The origins of this genre are closely associated with the publication of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*. *Robinsonade* novels typically depict a shipwreck and the protagonist's subsequent life following the disaster. "In fact, the story of a 'state of nature' that has been repeated throughout the history of economic thought proves to be merely a variation on a much broader literary genre—the Robinsonade. 'Robinsonade' is the name given to the genre of literary tale that began in the seventeenth century and flourished after the publication of Daniel Defoe's famous novel *Robinson Crusoe* (1719). It is a shipwreck or castaway story (or in later forms, a space story) in which the protagonist suddenly finds himself removed from society and forced to survive in 'nature'" (Chambers, 2022:21). These novels are sometimes regarded as *travel narratives* or as stories of *self-discovery*, since the protagonist, stranded on an unknown island, must either perish while remaining bound to his former identity or survive by demonstrating psychological and physical endurance, developing previously unknown aspects of his character, and completing his journey as a transformed individual. Under such circumstances, the protagonist must struggle against the forces of nature, physical deprivation, and numerous hardships while preserving psychological stability and spiritual resilience.

"The island is isolated. Its isolation allows its inhabitants to escape from the corrupt world. They are often the only ones who have survived a shipwreck situation. This isolation has two consequences, one spiritual and the other psychological" (Bertsch, 2004:83).

Such novels also introduce the idea of humanity's original creation and God's providential design for human life. Since the protagonist lives alone on the island, he is sustained by the gifts and blessings of nature, which are often interpreted as divine providence. In some Robinsonades, a second character is introduced, creating a partial re-enactment of the biblical story of *Adam and Eve*. "The experience of shipwreck tends to have a common set of meanings in most *Robinsonade* episodes. The isolation of characters on a desert island also has similar implications throughout the genre. Authors often explicitly compare the individual or small group of individuals living in the island paradise with *Adam and Eve*. The main characters are revisiting or reenacting the origins of the human race" (Bertsch, 2004:83).

The manifestation of the island image in English literature

The image of the island occupies a prominent place in *English literature*. Indeed, it runs through *English literary tradition* as a recurring motif. A survey of major works of English literature reveals that, in many cases, the island itself serves as the principal setting of the narrative, while in others the events unfold in a hidden, mysterious world that is isolated from the existing world and its realities, whether real or imaginary. It is no coincidence that Daniel Defoe's world-famous novel *Robinson Crusoe* is regarded as one of the finest examples of island literature, with the entire narrative taking place on an island. The protagonist spends a significant part of his life there. More broadly, the corpus of island novels in English literature is extensive. Among the most notable examples are Thomas More's *Utopia*, R. M. Ballantyne's *The Coral Island*, Robert Louis Stevenson's *Treasure Island*, William Golding's *Lord of the Flies*, J. G. Ballard's *Concrete Island*, Julian Barnes's *England, England*, and many others, all of which are set within insular spaces. The list is considerable, and both *real and mythical islands* appear, to varying degrees, throughout the works of many English writers. Within the English imagination, the image of the island is subconsciously associated with the homeland. In the majority of literary works centered on islands, the island is portrayed as a place of salvation, protection, and abundance, while in other cases it appears as a mysterious, unreal, or sacred geographical space. Consequently, within the *English collective consciousness*, the island is associated with the notions of home and homeland. Such works frequently focus on the behavior of individuals living in complete isolation from society and the outside world, highlighting the protagonist's personal development, struggle, and self-realization under such conditions. Alongside the significance of the island motif in English fiction, its role in shaping the *English national character* is equally undeniable. A considerable number of literary-critical and journalistic works, as well as essays, have been devoted to this subject. These texts examine essential aspects of *English national identity*, the distinctive features of the *English character*, the qualities that differentiate the English from other peoples, and both the positive and negative influences that insular geography has exerted upon the national character.

Island image as a socio-psychological fact in English identity in Charles Dickens's essay "Insularities"

Although the roots of the island factor in the concept of *"Englishness"* extend into the depths of history, the evaluation of this notion in fiction, the analysis of the traces it has left on the customs and traditions of the people, and the illumination of other such matters in *English*

Studies are primarily associated with the name of *Charles Dickens*. The process of nationalization experienced in *English literature*, particularly the concept of *Englishness*, passed through its period of full formation during the *Victorian era*—one of the brightest epochs in *British history*—and its vivid reflection in literature was extensively illuminated precisely in the creative work of this valuable figure. From the second half of the XIX century onwards, the issue of "*Englishness*", which was introduced into literature more intensively by *Charles Dickens*, subsequently began to be closely traced in the works of other writers as well. The customs and traditions, history, national mindset, worldview, and the conservatism arising from the geographical position of the English people, as well as the *English national character*, were investigated precisely against the backdrop of the term "*Englishness*". The island factor, which constitutes one of the decisive roles in the *English mentality*, also held a significant position as an integral part of this mental mindset. The analysis of the island geography, the negative and positive aspects it leaves in the subconscious of its inhabitants, and its role in the formation of the national character are extensively illuminated precisely in the author's journalistic essay written in 1856, titled "*Insularities*" (Dickens, 1911: 80). It is clear from the writing date of the essay that it was penned after Ch. Dickens's travels in Europe, particularly France. The essay in question was published on *January 19, 1856*, in the journal *Household Words*. Many events and achievements he observed in Europe relative to his own era prompted him to write such a large-scale essay. Some researchers link the date of the introduction of the initial criteria of the island mindset into literature regarding the issue of Englishness with this work. However, even though they operate on such a premise, they confine themselves merely to stating the fact; they consider the matter settled by just mentioning the title of the work as the starting date. Illuminating the subject matter and delving into the essence of such an important work, in which English identity is analyzed, remains neglected. Thus, the fact remains an unsubstantiated claim.

First, the literal meaning of the word "*Insularities*" should be examined. In the *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, the meaning of the word is presented as follows: "the quality of only being interested in your own country or group and not being willing to accept different or foreign ideas" (Cambridge dictionary, 2008: 750). In the *Oxford English Dictionary*, however, it is defined as: "the fact that somebody is only interested in their own country, ideas, etc. and not those from outside" (Oxford dictionary, 2008: 806). An idea arises that "*insularities*" is understood as accepting only the qualities or ideas within one's own country and a certain group, while imposing a ban on customs and ideas that are outside other countries and beyond borders, refusing to accept facts, and not conforming to them. Indeed, the content of Dickens's journalistic essay is precisely about this. The extent to which a number of customs and traditions that have formed in the English mindset over the years are useful to society, and the fact that their persistent preservation is supported by a certain stratum of society as the correct stance, are discussed; it is even noted that some customs are rotten, empty, and meaningless. Ch. Dickens supports the idea from the very first paragraph that every person and citizen should be proud of their country's traditions and hold their country superior to every other country, stating that this pride and boasting provide a foundation for patriotism, patriotism, and the elevation of the national spirit: "It is more or less the habit of every country - more or less commendable in every case - to exalt itself and its institutions above every other country,

and be vainglorious. Out of the partialities thus engendered and maintained, there has arisen a great deal of patriotism, and a great deal of public spirit" (Dickens, 1911: 80).

However, the main issue the writer objects to is the elevation of a number of false, even ridiculous customs to the level of great values, raising them to the status of pride and boastfulness, which leads to false conceit and prejudice: "On the other hand, it is of paramount importance to every nation that its boastfulness should not generate prejudice, conventionality, and a cherishing of unreasonable ways of acting and thinking, which have nothing in them deserving of respect, but are ridiculous or wrong" (Dickens, 1911: 80). Dickens's critical approach to the insularities in question in his essay also aroused the interest of researchers: "Dickens turns his gun on further instances of "unreasonable ways of acting and thinking", comparing in each case the "insular" culture of the English with the more open-minded and rational attitudes in evidence on the Continent (here almost always represented by France). Ranging over social, political and artistic issues, the article is especially revealing about Dickens's profound discomfort with the state of his nation, heightened by his respect for what he finds in France and elsewhere. The England he portrays is steeped in prejudice, deeply resistant to change, bound and blinkered by an unthinking adherence to convention and culturally diminished by stultifying social snobbery and an obsequious obsession with its aristocracy (Edmonson, 2006: 272).

By providing concrete examples, Ch. Dickens considers certain customs that have formed over centuries to be out of place, even absurd. The writer primarily asserts the role of a closed geography as the reason for the formation of the island mindset, presenting the island environment as the cause of the insularities and closeness emerging in English culture. He refers to themselves—that is, the English—as *"insular"*. Accusing the lords elected to Parliament and a number of gentlemen, he states that they think and decide on their behalf instead. He evaluates raising certain customs to the level of national values, and even forcing these values upon society through pressure, as a majorly wrong step. He terms these instances *"insularities"*: "We English people, owing in a great degree to our insular position, and in a small degree to the facility with which we have permitted electioneering lords and gentlemen to pretend to think for us, and to represent our weaknesses to us as our strength, have been in particular danger of contracting habits which we will call for our present purpose, Insularities" (Dickens, 1911: 80). One of the first insularities to be targeted by criticism is that the English style of dress does not change and is not open to innovations, which causes a number of inconveniences for ordinary people. One of the details that causes the writer's primary objection is the English cloak and hat. The author discusses the physical and mental discomfort, uselessness, and ill effects on human health caused by the English chimney-pot hat, which is a little over one foot and a half high (keeping in mind that 1 foot is equal to 304 mm). Yet, he emphasizes that in Europe, people wear hats made of comfortable, soft-textured fabric. If a decent, brave young man is in love with a young girl and is a suitor for her hand, but this young man does not wear a chimney-pot hat with iron inside, no one will give that girl to him. Or, if an employee of a well-known company comes to work in such a hat, that employee's dismissal order will be signed by the company. Solely for the reason that coming to work with this hat damages the reputation of the company and even lays the groundwork

for its bankruptcy. When saying absurd and exaggerated, the writer means that such instances are unacceptable: “The hermetically-sealed, black, stiff, chimney-pot, a foot and a half high, which we call a hat, is generally admitted to be neither convenient nor graceful; but, there are very few middle-aged gentlemen within two hours’ reach of the Royal Exchange, who would bestow their daughters on wide-awakes, however estimable the wearers” (Dickens, 1911: 81).

Ch. Dickens's travels in Switzerland and France, particularly in Paris, and the changes, development, and progressiveness he witnessed become the main reason for his critical stance. While the invention of electric and steam machines is on the agenda in Europe, the fact that the English still look down upon representatives of their own nation due to elements like hats, cloaks, and beards is met with a negative attitude: “Our strong English prejudice against anything of this kind that is new to the eye, forms one of our decided insularities. It is disappearing before the extended knowledge of other countries consequent upon steam and electricity, but it is not gone yet” (Dickens, 1911: 81). Wearing a coat he brought from Europe instead of the wide-cut, long-sleeved English cloak, Dickens is looked upon by his compatriots as a terrifying specter: “Taking the further liberty to wear this great coat after we had bought it, we became a sort of Spectre, eliciting the wonder and terror of our fellow creatures as we flitted along the streets” (Dickens, 1911: 81). His targeting of the inequality between classes and strata with criticism runs like a red thread throughout the essay. The complacency of the English, their considering themselves the highest race of creation, and their belief that other nations cannot possess a high culture are sharply fired upon: “One of our most remarkable Insularities is a tendency to be firmly persuaded that what is not English is not natural” (Dickens, 1911: 82). He considers his people such vanity to be among the most unfair, unjust insularities of the island mindset. An Englishman's dislike of the paintings displayed at a French art exhibition, calling them artificial, is solely because their poses and manners reflected in the picture are not English. The claim that “nothing that is not English can be sublime” appears as an absurd thought to the writer: “That is to say, - the figures expressing themselves in the vivacious manner natural in a greater or less degree to the whole great continent of Europe, were overcharged and out of the truth, because they did not express themselves in the manner of our little Island - which is so very exceptional, that it always places an Englishman at a disadvantage, out of his own country', until his fine sterling qualities shine through his external formality and constraint”(Dickens, 1911: 83). Ch. Dickens even writes with subtle sarcasm: how did Europe, in all its vastness, make such a mistake that they could not express themselves in the manners of our little island? The writer comes forward with an accusation. Perhaps that French person you dislike is a beautiful head of a family, a husband, and a father. Precisely because he enjoys being with his family with entertainment, fun, and actions that the English do not deem fitting for themselves. Dickens is troubled by the fact that people on this small island accuse one another based on their lifestyle, the conservatism and restrictions in entertainment, living according to the neighbor and surroundings—according to the thought of "what will people say"—and the fact that even the arrangement of their houses does not conform to their own wants and desires.

According to Dickens, it is unacceptable for the English who constitute the upper class to deem the people of the middle and lower strata of society unfitting for their circles, to consider them

the dregs of society, to see them as a shame to *Englishness*, and to humiliate their personalities. The writer accusingly blames the literary men who call themselves aristocratic writers for nurturing such a state in the mindset of society. The Englishman belonging to the superior race does not go to the shore simply because members of the lower stratum of society go out for a walk there. He even calls this situation a shameful insularity. He states that no European possesses such a mindset and that no one looks at any representative of their homeland with humiliating eyes: "No such responsible gentleman, in France or Germany, writing history - writing anything - would think it fine to sneer at any inoffensive and useful class of his fellow subjects. If the clerks and milliners - who pair off arm in arm, by thousands, for Loch Katrine and Loch Lomond, to celebrate the Early Closing Movement, we presume - will only imagine their presence poisoning those waters to the majestic historian as he roves along the banks, looking for Whig Members of Parliament to sympathize with him in admiration of the beauties of Nature, we think they will be amply avenged in the absurdity of the picture" (Dickens, 1911: 84). Terming a part of the norms within high society as sycophancy and hypocrisy, the writer targets with criticism those individuals who agree to bow repeatedly both in daily and public life before persons holding a position higher than themselves, especially before court courtiers. Because such problems exist in every society and in all eras, the essay does not lose its relevance.

Conclusion

The present study demonstrates that the image of the island is one of the universal symbols possessing a multilayered semantic structure in world cultural and literary thought. From mythological and cosmogonic conceptions to the cultural systems of different peoples, the island has been represented both as an embodiment of primordial order and as a manifestation of chaotic and demonic forces. This dual nature reveals that the island is not merely a geographical space but also an archetypal model expressing the deeper layers of cultural consciousness. Within the literary context, the image of the island develops upon these mythological foundations, acquiring more complex aesthetic and ideological functions. Particularly in the *Robinsonade* genre, the island is no longer simply the setting in which events take place but becomes a symbolic space of trial where human beings confront nature, society, and their own inner selves. In this genre, the isolated space is transformed into a model for human reconstruction and spiritual transformation. In *English literature*, the island image carries particular ideological significance and is closely associated with national identity. Charles Dickens's essay "*Insularities*" is especially important in this respect, as it examines the island mentality not merely as a literary motif but also as a form of socio-psychological and cultural behaviour. By criticizing the isolationist mindset that had developed within English society, Dickens exposes its consequences, including conservatism, prejudice, and a sense of national superiority. Thus, the findings of this study lead to the conclusion that the image of the island functions as a universal symbol operating simultaneously on mythological, literary, and socio-cultural levels. *English literature*, in turn, has transformed this image into one of the central concepts in the formation of national identity and patterns of thought, thereby endowing it with a distinct ideological significance.

References

Bertsch, J. (2004). *Questioning the secular*: *Questioning the sacred*: *Questioning the conversion*: *Storytelling in the works of Bunyan, Grimmelshausen, Defoe, and Yang*. Camden House.

Qamus-u ma'ani: *Cambridge advanced learner's dictionary*. (2008). (3. baskı). Cambridge University Press.

Chambers, S. A. (2022). *Capitalist economics*. Oxford University Press.

Cirlot, J. E. (1962). *A dictionary of symbols*. Philosophical Library.

Dickens, C. (1911). *Miscellaneous papers* (Cilt 2/36). Charles Scribner's Sons.

Edmonson, J. (2006). *Dickens on France*: *Fiction, journalism and travel writing*. Signal Books.

Moore, W. (2014). *English and proud of it*. Summersdale.

Oxford advanced learner's dictionary. (2005). (7. baskı). Oxford University Press.

Tokarev, S. A. (Ed.). (2008). *Mithy narodov mira*: *Entsiklopediya* [Dünya halklarının mitleri: Ansiklopedi] (Elektronik baskı). İnternet Arşivi. https://archive.org/details/Myths_of_the_Peoples_of_the_World_Encyclopedia_Electronic_publication_Tokarev_and_others_2008

Токарев, С. А. (Ред.). (2008). *Mify narodov mira*: *Entsiklopediya* [Dünya halklarının mitleri: Ansiklopedi] (Elektronik baskı). Bolşaya Rossiyskaya Entsiklopediya.

Dilaver Cebeci'nin şiirlerinde millî ruh: Vatan, kahramanlık, bayrak ve Turancılık perspektifi

*Nafiye Kızılkuş**

Giriş

Dilaver Cebeci, 1943 yılında Gümüşhane'nin Kelkit ilçesinde dünyaya gelir ve Türk edebiyatında milliyetçi çizgisiyle tanınır. İlk ve orta öğrenimini farklı yerlerde tamamladıktan sonra İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun olur ve akademik hayatına Gazi Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak devam eder. Daha çok milliyetçi söyleyiş tarzında eser veren şair, şiirlerini oluştururken Türk milletinin tarihî ve kültürel birikiminden yararlanır. Şairin, ilk şiiri 1952'te *Defne* dergisinde çıkar ve aynı zamanda gazete ve dergilerde "Seyyâh-ı Fakir Evliya Çelebi" dilinde yazdığı gezi yazılarını ironi şeklindeki anlatımıyla ele alır.

Şair, şiirlerini yalın bir şekilde ele alarak süslü söyleyişlerden uzak durur ve Türk tarihindeki savaşlar, zaferler ve tarihteki önemli kişiler ile Turancılık düşüncesi onun eserlerinde çok fazla öneme sahiptir. Türk milletinin birlik, beraberlik ve millî şuuruna dikkat çekerek geçmişine yabancı olmaması adına her zaman uyanık olması gerektiğine dizelerinde vurgu yapar. Dilaver Cebeci'nin Türk edebiyatında önemli bir yeri vardır ve şiirlerinde özellikle vatanseverlik, bayrak, kahramanlık ve Turancılık gibi temaları güçlü şekilde işlediği görülür. Şiirlerinde millî ve manevî duyguları kültürel ve tarihsel birikimlerle yoğurarak ulusal kimlik bilincinin güçlenmesini amaçlar. Bu temalar, Dilaver Cebeci'nin şiirlerine yoğunluk katarak dilindeki anlam katmanlarını da ortaya çıkarır. Türk milletinin bağımsızlık mücadelesini, toprağa duyduğu sevgiyi şiirlerinde derinlemesine işleyerek kahramanlık ve Turancılık düşüncelerini millî ve tarihî çerçevede ele alıp geçmiş ile gelecek arasında köprü kurmayı amaç edinir. Aynı zamanda şairin şiirleri hem bireysel hem de kolektif anlamlar barındıran çok katmanlı bir yapıya sahiptir.

Başlıca eserleri; *Hun Aşkı, Sitare, Şafağa Çekilenler*, *Ve Sığınırım İçime* ve *Asra Yemin Olsun ki* gibi birçok şiir kitapları bulunur. Bunların yanında çok sayıda araştırma yazıları, gezi yazıları, eleştiri yazıları ve liselerde okutulan Din Bilgisi ders kitapları da bulunmaktadır. Bu eserlerinde millî duygulara ağırlık vererek tarihsel bilincin uyanmasına vurgular yapan Cebeci, eserlerinde milliyetçiliği merkeze alarak kültürel değerleri ve tarihî olayları şiirle yeniden yorumlayarak okuyucuya sunar.

Bu çalışmada Dilaver Cebeci'nin şiirlerinde öne çıkan vatan, bayrak, kahramanlık ve Turancılık gibi temaların şiirlerine yansıması incelenmiştir. Şairin millî değerlere verdiği önem ve bireysel duygulardan çok toplumsal duygulara ve kültürel değerlere verilmesi gereken öneme vurgu yapılarak bunların arasındaki ilişkiler analiz edilmiştir.

* Ardahan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, nfy7575@gmail.com.

Dilaver Cebeci şiirlerinde vatan

Vatan, kişilerin üzerinde yaşadıkları toprak parçası olmanın yanı sıra ulusun kimlik oluşumunun şekillenmesinde etkili unsurdur. Bireylerin özgürce yaşayabildiği toprak olan ve "insanın kendilik değerlerini oluşturan kültürel" (Korkmaz, 2008: 218) kodlar aracılığı ile oluşarak nesillerden nesle aktarılan ve ortak hafızanın somutlaştığı alandır. Vatan teması, Türk edebiyatında çok sayıda şairin üzerinde durduğu temalardandır. Bu bağlamda vatan şairi olarak bilinen ve "edebiyatçı-düşünür rolünü benimseyen" (Emiroğlu, 2007: 7) Namık Kemal, bu temayı şiirlerine yansıtan ilk öncü isim olarak karşımıza çıkar. Ayrıca Mehmet Âkif Ersoy özellikle İstiklal Marşı'yla Türk milletinin benliğinde vatan kavramını en üst noktaya ulaştırır. Ziya Gökalp ile Mehmet Emin Yurdakul gibi önemli isimlerde eserlerinde vatan kavramını sıklıkla kullananlardandır. Bunların yanı sıra vatan temasına büyük önem vererek eserlerinde başarılı bir şekilde vurgulayan Dilaver Cebeci, vatanı bir mekân olmanın dışında ortak kültür çerçevesinde şekillenen unsur olarak eserlerine yansıtır. Bunun en güzel örneğini "*Türkiyem*" isimli şiirinde dile getirdiği aşağıdaki dizelerde şöyle ifade eder:

> "Baş koymuşum Türkiye'min yoluna
> Düzlüğüne yokuşuna ölürüm
> Asırlardır kır atımı suladım
> Irmağının akışına ölürüm" (Cebeci, 2021: 151)

sözleriyle kendisini vatanına adayarak koşulların neyi gerektirirse gerektirsin, ona verdiği değerinin azalmayacağına aksine daha da sahiplenileceğine vurgu yapar. Ayrıca "*asırlardır kır atımı suladım*" ifadesiyle milletin geçmişine işaret ederek vatanın, yıllar boyunca devam eden sürekliliğine dikkat çeker. Böylece vatan sevgisi etrafında şekillenen dizelerde, vatana olan aidiyet duygusunda sadakatin her zaman ön planda olduğuna işaret eder. Bu bağlamda vatan, "kendi oluşu gerçekleştiren kıymetler bütününü doğuran, yaşatan, besleyen ve gelecek nesillere aynı ruhu veren" (Eliuz, 2010: 68) varlık olarak millî kimliğin şekillenmesinde etkili olan anlamlar bütünüdür. Şairin, vatan temasını ele aldığı bir başka şiiri ise *Malazgirt Övgüsü* isimli şiirdir. Burada geçen vatan temasının dizelere yansıması şöyledir:

> "Kürşad'ın yüreğinde,
> Yurt ateşin kor kıldı." (Cebeci, 2021: 159)

ifadesiyle vatan sevgisini sıradan bir duygunun ötesinde yakıcı kor olan ateş imgesiyle somutlaştırarak onu kahraman Kürşad'ın üzerinden Türk milletinin vatanına olan bağlılığını gösterir. Çünkü "bu kişiler için özgürlük, yaşamın en vazgeçilmez şartıdır" (Korkmaz, 2015: 51) ve bunun yanında "mensubu olmaya çalıştığı toplumun değer ve normlarının uzağında kalan birey, kendi normlarına göre hareket edemediğinden aidiyet sorunu" (Özkara, 2025: 104) yaşar. Bu bağlamda Kürşat'ın vatanından uzak kalması onu ait olduğu toplumun değerlerinden koparark bireyin kendi benliğini gerçekleştirememesine ve buna bağlı olarak da aidiyet sancısı çekmesine neden olur. Nitekim vatanından uzak kalan birey, "tıpkı yeşeremeyen bir fidan ya da kök salamayan bir ağaç gibi varoluşunun anlamını tam olarak kuramamakta ve bu anlamsızlık duygusunu da üzerinden atamamaktadır." (Çopur, 2018: 238) Böylece Cebeci'nin dizelerinde vatan temasının, bireyin kimliğinin oluşmasında önemli bir etken olduğuna dikkat çektiği görülürken insanın "sonsuz zamanın içinde yitip gitmemesi için mutlaka bir değere yaslanması kaçınılmazdır." (Uzunkaya, 2023: 362) Bu bağlamda

Kürşad'ında zamanın yıkıcılığı karşısında yok olmamak için vatan hasretinden dolayı yüreğindeki o kora sığındığı görülür. Böylelikle Cebeci, Kürşad karakteri üzerinden Türk halkının vatanına sahip çıkmanın ne derece önemli olduğunu dizelerinde gösterir.

Dilaver Cebeci şiirlerinde kahramanlık

Dilaver Cebeci, dizelerinde kahramanlık temasını yansıtırken bir cesaret örneğini sergilemenin yanında Türk milletinde millî bilincin şekil almasına imkân sunan manevi bir duygu şeklinde ele alır. Nitekim *Malazgirt Övgüsü* isimli şiirinde bunun somut şeklini dizelerinde şöyle vurgular:

> "Mühürler mühürler,
> Ay yıldızlı mühürler.
> Cenge girse Türkoğlu,
> Kıt'aları mühürler". (Cebeci, 2021: 154)

ifadelerinden de anlaşılacağı üzere Türk milletinin kahramanlıkları, korkusuz bir şekilde sunularak cihana hâkim olma umutlarının simgesi biçiminde vurgulanır. Çünkü "Türk milletinin misyonu, ahlakın en yüksek faziletlerini fiiliyat sahasına çıkarmak, en gayr-ı mümkün zannolunan fedakârlıkların ve kahramanlıkların mümkün olduğunu ispat etmektir." (Gökalp, 2019: 169) Bundan dolayı bu anlayışın somut örneği Cebeci'nin dizelerine yansıyarak şiirlerinin temelini oluşturur.

Dilaver Cebeci'nin şiirlerinde kahramanlık teması, millî şuur etrafında gelişerek sadece bireysel cesaret ve fedakârlık kavramları doğrultusunda değil kolektif bilinç çerçevesinde de şekillenir. Bunun yanında Cebeci'nin dizelerinde kahramanlık, kuru bir tanımdan ziyade tarihle harmanlanmış fetih ruhunun zirvesinde lirik ve epiğin sentezidir. Bunun en açık örneğinin şairin dizelerine yansıması aşağıdaki gibidir.

> "Akın başlar Türk ilinden,
> Dağlar devrilir yelinden
> Cenk yerinde ak alından,
> Gelen tere yemin olsun"(Cebeci, 2021: 165)

dizelerde ele alınan kahramanlık temasında Türk ordusu karşısında güç simgesi olan dağların dahi duramayacağı tasvir edilerek mücadele uğrunda gösterilen kahramanlıkların şahidi olarak dökülen terler gösterilir. Ayrıca " *Cenk yerinde ak alından / Gelen tere yemin olsun*", dizesinde kaybedilen toprakların geri alınması durumunda birey " varlık alanına dışardan gelen müdahalelere karşı" (Özkara, 2023: 168) çıkarak bunu kabul etmeyeceğinin kanıtı olarak da yemin ettiğini gözler önüne serer.

Dilaver Cebeci'nin şiirlerinde bayrak

Dilaver Cebeci'nin şiirlerinde bayrak, bir sembol aracı olmanın yanında toplumun kolektif değerleri çerçevesinde toplanmasında etkili olan yegâne unsurdur. Ayrıca bağımsızlığın estetik formu olarak toplumun manevi alanlar bütünüdür. Dolayısıyla onun şiirlerinde "aynı bayrak altında, bağımsız bir şekilde" (Bulut, 2009: 79) birlik ve beraberlik doğrultusunda kendisini güçlü hissettirdiği vurgusu da bulunur. Böylece Cebeci, eserlerinde bayrağı ortak değerler bütünü olarak ele alır ve bayrağın aynı zamanda milletleri birleştirici bir özelliğe sahip olduğunu dizelerinde şöyle vurgular:

"Ay- yıldızın ışığı var yüzünde ,
Al bayraktan özgesi yok gözünde.
Künde atar, soluk keser dizinde,
Belden girdiğinde Hamza sarılışım" (Cebeci, 2021: 92)

sözleriyle Türk bayrağının sembolü olan al yıldızın ışığı andıran parlaklığına dikkat çekerek kişinin kalbinde bayrak sevgisinden başka sevginin bulunmayacağına vurgu yapılır ve Türk bayrağından yüce hiçbir şeyin olamayacağını belirtir. Bu bağlamda "*Künde atar, soluk keser dizinde/ Belden girdiğinde Hamza sarılışım*" ifadelerinde fiziksel gücün altında yatan etkenin bayrak sevgisi olduğu dile getirilerek bayrağın güç metaforuyla ilişkilendirildiğine dikkat çekilir.

Bayrak, Dilaver Cebeci'nin şiirlerinde "millete ait olan ama şimdi düşman işgalinde olan toprakların yabancıların elinden kurtarılmasının ve yeniden milletin bir değeri haline getirilmesinin sembolü olarak yer almaktadır" (Hisarcıklılar, 2019: 3) şeklinde dile getirilirken bunu *Akın* adlı şiirinde şöyle yansıtır:

"Frenk bayrağını aldı gönderden,
Tırmandı, Ay- Yıldızı taktı yüceye…
Göğün güzelliği geldi üstüne,
Gök, işte şimdi göktü" (Cebeci,2021, s .194).

dizelerinde gökyüzündeki düşman bayrağının indirilerek yerine Türk bayrağının asılması sonucunda gökyüzünün güzelliğinin daha da alımlı hale geldiğine vurgu yapar. Bayrağın dalgalanması Türk milletinin var oluşunu gösterir ve aynı zamanda da gökyüzüne işlenmiş kimliğinin işareti olarak ifade edilir. Bunun yanında bayrağın üzerinde bulunan ay ve yıldız, Türk milletinin birlik ve sonsuzluğunu simgeler ve "üstte gök batmasa, altta yer delinmese Türk milleti, ilini, töreni kim bozabilir?"(Ergin, 2011: 17) şeklindeki ifadeyle Türk milletinin bu kutsal simge etrafında kenetlendiğini gösterir.

Dilaver Cebecinin şiirlerinde Turancılık

19.yüzyılda ortaya çıkmış olan Turancılık düşüncesi, millî birlik düşüncesi çerçevesinde bütün Türkleri tek çatı altında toplayarak dünyaya hâkim olma fikrinin ilk adımıdır. Bunun ilk örneğini *Orhun Kitabeleri' i*nde Bilge Kağan'ın şu ifadelerinde görürüz: " doğuda gün doğusuna, güneyde gün ortasına doğru, geride gün batısına, kuzeyde gece ortasına kadar… bu sınırlar içindeki (bütün) halklar hep bana tabidir. (Bunca halkı hep düzene soktum)" (Tekin, 1998: 57) sözleriyle Türklerin birlik ve beraberlik bağlamında bütün halkın aynı bayrak ve devlet içerisinde toplandığını ifade ederek somut örneğini gösterir. Bu bağlamda Dilaver Cebeci'nin şiirlerinde Turancılık düşüncesi ortak tarih ve ortak kültür doğrultusunda ele alınarak dizelerine yansır. Bunun en güzel yansımasını *Türk ve Turan* isimli şiirinde geçen;

"Hilâllerin ardı sıra.
Denizleri yara yara,
Şam'a, Kerkük'e, Mısır'a,
Türk ve Turan yazacağım" (Cebeci, 2021: 148)

ifadeleriyle Türk milletinin geniş coğrafyalara yayılmaları ve burada dünyaya hâkim olma düşüncesiyle ortak kimlikte birleşme fikrinin somut yansımasını sunar. Dolayısıyla dizelerde Turan düşüncesi çerçevesinde ulaşılmak istenilen hedefe varmak için farklı coğrafyalardaki

Türklere ulaşılacağı dile getirilir. Böylece şiirde, Turancılık düşüncesinin sadece bir hedef olarak değil; aynı zamanda kültürel bir ülkü olduğunu da gözler önüne serer.

Turancılık düşüncesi, aynı kökten gelindiği inancı etrafında beslenir ve "bütün Türklerin birleşmesi ülküsüdür. İnsanları insan yapan, büyük bir düşüncenin ardında koşma" (Atsız, 2012 : 24) inancı şeklinde ele alınır. Ayrıca ortak tarihî, dilsel ve kültürel anlam temelleri üzerinde kurgulanan birlik tasavvurudur. Bu bağlamda Dilaver Cebeci'nin ele aldığı *Birlik Çağrısı* isimli şiirinde Turancılık şöyle vurgulanır:

> "Kalın ordu nerde olsa görülür,
> Ülkülere birlik ile varılır,
> Yoldaşımız, gök pusatlar darılır.
> Türk'ün Türk'e küseceği çağ mıdır?" (Cebeci, 2021: 158)

sözleriyle Türklerin çıktıkları yolda kolektif bir şekilde hareket edilmesine dikkat çekilerek beraberliği simgeler. Bütün bu düşünceler Turancılık ilkesi etrafında bütünleşerek ortak gelecek perspektifinde şekil almaktadır.

Sonuç

Dilaver Cebeci'nin şiirleri, Türk milletinde tarih bilincini diri tutmayı ve millî kimlik oluşturmayı amaç edinmiş eserlerdir ve şiirlerinde genel anlamda öne çıkan temalar vatan, bayrak, kahramanlık ve Turancılıktır. Şair, bu temaları sadece tarihî olarak değil aynı zamanda Türk milletinde toplumsal sahiplenme duygusunun gelişmesine katkı sağlaması açısından da ele alır. Vatan ve bayrak temalarını kutsal bir değer olarak şiirlerinde sıklıkla yer vererek bayrağı bir milletin bağımsızlığının göstergesi ve o milleti millet yapan oluşun sembolü olarak gösterir. Aynı zamanda şair, dizelerinde kahramanlık temasını Türk milletinin içinde var olan ve bağımsızlık idealine yön veren bir motivasyon şeklinde dile getirir. Bunun yanında Turancılık temasını bir ülkü olmanın yanında tarihsel, kültürel ve dilsel unsurların bütünleşmesi biçiminde ele alır. Dilaver Cebeci'nin şiir dünyası Türk milletinin ortak hafızasını dinç tutan, millî kimliğe vurgu yapan ve bireyi tarihsel bir bilinçle doldurmayı amaçlar. Şairin şiirleri, Türk edebiyatında millî duyuşun güçlü bir yansıması ve kültürel devamlılığının önemli temsili olacak şekilde değerlendirilir.

Kaynakça

Atsız, H. N. (2012). *Turancılık, Milli Değerler ve Gençlik* (Makaleler-1). (3.b). Ötüken Neşriyat.

Bulut, Y. (2009). *Dilaver Cebeci Hayatı Sanatı ve Eserleri*. (Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Cebeci, D. (2021). *Türkiyem (Bütün Şiirleri).* Panama yayınları.

Çopur, G. (2018). *Ayla Kutlu'nun Romanlarında Yapı İzlek*, (Doktora Tezi). Ardahan Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Emiroğlu, Ö. (2007). *Muhafazakâr Düşünce,* Yaz-Güz Yıl 4, Sayı 13-14

Ergin, M. (2011). *Orhun Abideleri – İnceleme,* (45. bs). Boğaziçi Yayınları.

Gökalp, Z. (2019). *Türkçülüğün Esasları*. Anadolu Üniversitesi Yayınları.

Hisarcıklılar, E. (2019). *Dilaver Cebeci'nin Şiirlerinde Bayrak.* Hars Akademi Uluslararası Hakemli Kültür-Sanat-Mimarlık Dergisi Yıl 2, Sayı 3 (Haziran 2019), ss. 1-8.

Korkmaz, R. (2008). *Aytmatov Anlatılarında Ötekileşme Sorunu ve Dönüş İzlekleri*. Grafiker Yayınları.

Özkara, O. (2023). *Anlatının Sınırlarında Pınar Kür Romancılığı.* Akçağ Yayınları.
Uşaklıgil, H. Z. (2025). *İhtiyar Dost,* (Haz. Dr. Okan Özkara). Telve Kitap.
Uzunkaya, F. (2023). *Türk Romanında Yabancılaşma (1980-2020).* Akçağ Yayınları.
Tekin, T. (1998). *Orhun Yazıtları.* Simurg Yayınevi.

Abbas Sahhat'ın Çocuk edebiyatı eserlerinde aile değerleri

Nesima Hasanova[*]

Sadiq Hüseynov[**]

Doç. Dr. Bağır Babayev [***]

Giriş

Azerbaycan çok elverişli bir coğrafi konuma sahiptir; "çeşitli kültürlerin ve medeniyetlerin bir araya geldiği bir ülkedir" (Azerbaycan Çok Kültürlülüğü, 2017:60). Ülkemizin ve halkımızın kültürel gelişiminde önemli bir aşama, 19. yüzyılın başlarında Güney Kafkasya da dahil olmak üzere Kuzey Azerbaycan'ı fetheden Rus İmparatorluğu'nun işgali döneminde yaşanmıştır. Böylece, "Çarlık rejiminin sömürge politikası kapsamında ulusal özbilincin gelişimini engelleme çabalarına rağmen, Kuzey Azerbaycan'da laik bir eğitim sistemi kurulmuştur. Azerbaycan milleti, Rus ve Avrupa kültürünün katkılarından yararlanmaya başlamıştır" (Azerbaycan Tarihi, 2007:IV, 322). Genel olarak, Azerbaycan'ın sosyo-politik ve kültürel yaşamında özel bir aşama oluşturan 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları, Abbasgulu Aga Bakikhanov, İsmail Bey Gutgaşinli ve Mirza Şafi Vazeh gibi isimlerin Azerbaycan'ın edebi, kültürel ve bilimsel yaşamına önemli katkılarda bulunduğu bir kültür hareketinin başlangıcına tanık oldu. Böylece, "yeni okul türlerinin, alfabenin, ders kitaplarının, kadın eğitiminin, halk eğitiminin vb. oluşturulması ihtiyacı, zamanlarının bir gerçeği haline geldi" (İsmayilova, 2024:301). 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başı, Azerbaycan'da yoğun sosyo-politik olayların yaşandığı bir dönemdi. Bu dönemde Azerbaycan edebiyatında ilerici romantizme mensup şair ve yazarlardan bahsedebiliriz: Abbas Sahhat'ı, Abdullah Şaig'i, Celil Mammadguluzade'ni, M.E. Sabir'i, Muhammad Hadi ve Hüseyin Cavidi (Aliyev, Aliyeva, 2024:265). Nitekim, Azerbaycan edebiyatında aydınlanmış gerçekçiliğin gelişimi 19. yüzyıl boyunca devam etti, 20. yüzyılın başlarında, edebi ortamda farklı derecelerde mevcuttu. 20. yüzyılın başlarında romantikler, "sanatsal yaratımlarının yanı sıra, zaman zaman edebi eleştiri makaleleri yayınlayarak, sanatsal görüşlerini açıklıyor veya okuyucularla ortaya çıkan edebi modeller hakkındaki düşüncelerini ve görüşlerini paylaşıyorlardı" (Cavadov, 2024:5). 20. yüzyılın başlarında, demokratik düşünceden etkilenen Azerbaycan edebiyatının, ulusal özbilincin uyanışında objektif tarihsel durumu yeterli ve ileri görüşlü bir şekilde değerlendirdiği bir gerçektir. Halk ve ulus, ulusal öz farkındalığın tanımlanmasında, milletimizin düşüncesinde, demokratik düşünce hâlâ sömürge köleliğinin altında inleyen ulusunu bu kölelikten

[*] Nahçıvan Devlet Üniversitesi, nesimahasanova@gmail.com ORCID: 0009-0002-2272-6155
[**] Nahçıvan Devlet Üniversitesi, huseynovsadiq289@ndu.edu.az ORCID: 0009-0002-2264-9583
[***] Nahçıvan Devlet Üniversitesi, bagirbabayev@ndu.edu.az ORCID: 0009-0003-0925-9457

kurtarmanın yolunu arıyordu ve edebiyat camiasında yeni bir edebiyat türü arayışı giderek güçleniyordu.

20. yüzyılın başlarında oldukça çok yönlü olan Azerbaycan edebiyatında çok önemli bir olay, kitlelerin özgürlük arzusuna, devrimci hareketin güçlenmesine ve ulusal bilincin güçlü bir şekilde uyanmasına yanıt olarak önde gelen bir akım olarak "eleştirel gerçekçiliğin" ortaya çıkmasıydı. Bu eğilimin temel gücü, mevcut mutlakiyetçi devlet yapısının ifşa edilmesi ve ilerici sosyal fikirlerin yayılmasıydı (Azerbaycan Tarihi, 2008: V, 194).

20. yüzyılın başlarında, yeni bir edebiyat türü arayışında olan Romantikler, edebi şahsiyetlere ve sanatçılara olan duyarlı yaklaşımlarını sadece sözlerle değil, pratik çalışmalarıyla da örnek teşkil ederek göstermeye çalıştılar. Abbas Sahhat'in Sabir, Hüseyin Cavid'in Abdulla Sur, Abdulla Şaig'in "Abbas Sahhat'in ve Sabir üzerine yaptıkları çalışmalar, edebi takdirin örnekleri olarak dikkat çekiciydi" (Cavadov, 2024:6).

Araştırma

Böylece, 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da ulusal bilinç uyanışı yaşandı. Ulusal bilincin yeniden canlanmasının ardındaki ilham verici güç, Azerbaycanlı eğitimciler ve ulusal burjuvazinin temsilcileriydi. "Bu hayırseverlerin asıl amacı, Rus İmparatorluğu'nun sömürge politikasının özünü ortaya çıkarmak ve halkı uyandırmaktı" (Azerbaycan Çok Kültürlülüğü, 2017:85). Azerbaycan halkının edebi ve milli uyanışından bahseden Mehmet Emin Rasulzade, edebiyatımızın acı dolu ve zorluklarla dolu, ancak şüphesiz ki genişliğiyle muhteşem olan yolunu analiz ederek şu sonuca vardı: "Azerbaycanlılar başlangıçta Farsça yazdılar." "Sonra Fuzuli Yolu'ndan yerel Azerbaycan lehçesinde yazan yazarlarla uzun bir dönem yaşandı... Sonunda... Batı yaşamı ve düşüncesinden etkilenen Azerbaycan edebiyatı, Osmanlı Türk edebiyatından ilham alarak modern edebi Türkçe dilinde yazmaya başladı." Bu dönemin yazarları arasında, bir yandan Rus edebiyatından, diğer yandan Osmanlı edebiyatından etkilenenler arasında Muhammed Hadi, Sabir, Hüseyin Cavid, Ahmed Cevad, (Abbas) Sahhat, (Alabbas) Muznib ve diğerleri yer alıyordu" (Rasulzade, 2015:21-22). 20. yüzyılın başlarındaki edebiyat, ulusal kimliğin ve ulusal öz saygının manevi bir ruh içinde şekillenmesi açısından özellikle önemlidir ve tüm dönemlere özgü bir düzeyde dikkat çekmeyi hak etmektedir. Ulusal öz farkındalık ve ulusal bağımsızlık idealiyle yoğrulmuş 20. yüzyılın başlarındaki şiir, manevi seferberlik ruhunu yeniden canlandırmada ve ulusal ruhu özgürlük hedefi etrafında birleştirmede önemli bir rol oynamıştır. Bu dönemin Azerbaycan şiirinin yetenekli temsilcilerinden biri de Abbas Sahhat'tır. Lirik eserlerinde vatan sevgisini engin bir şekilde sergileyen ve eserleri çeşitli gazete ve dergilerde yayımlanan Abbas Sahhat, "Azerbaycan edebiyatında vatanın doğasına parlak bir övgü ve aynı zamanda toplumsal eksikliklerin yetenekli bir eleştirmeni" olmuştur (Azerbaycan Tarihi, 2008: V, 199). Sosyo-politik toplantılarında sürekli olarak yaşamın sorularına cevap arayan Abbas Sahhat'ın dünya görüşünü takip etmek, "sosyal kalkınma hakkındaki düşüncelerini, eğitim faaliyetlerini, sosyal ütopyasını, özgürlük ve eşitlik hakkındaki görüşlerinin doğasını araştırmak ve analiz etmek, 20. yüzyılın başlarındaki sosyal düşünce tarihimizdeki boşluğu doldurmak ve daha derinlemesine incelemek" açısından özellikle önemlidir (Aliyev, Aliyeva, 2024:265).

Hem Müslüman bir Türk hem de Kafkas kökenli olarak vatanı Azerbaycan'la gurur duyan Abbas Sahhat, şiirlerinde vatanını coşkuyla yücelterek, "insancıl eylemleriyle vatan vatandaşı olduğunu onurla kanıtlamıştır" (Çelebiyev, 2024:130). Abbas Sahhat'ın vatanseverliği, tüm halklara ve insanlığa sevgi uyandıran, insanları vatanlarını sevmeye çağıran insancıl bir içeriğe sahipti. Şaire göre, "herkes vatanını canından daha çok sevmelidir ve eğer vatanını sevmiyorsa, vicdanı yoktur" (Osmanov, 2024:121). Araştırmacılar haklı: Abbas Sahhat, bir ulusun hayatta kalması ve kendini doğrulaması için ulusal ruhun gerekli olduğu görüşünde kesinlikle haklı. Ancak ulusal ruh kendiliğinden, yoktan var olmaz. Ulusal ruh ve düşüncenin şekillenmesinde edebiyatın rolüne özel önem veren Abbas Şahhat'a göre, "bir ulus edebiyatına sahip çıkmalı ve onu geliştirmek ve zenginleştirmek için çaba göstermelidir. Halk, ulus, edebiyatını sevmeli ve bilmelidir" (Cavadov, 2024:5). Abbas Sahhat, bir ulusun var olması ve kendini ortaya koyması için ulusal ruhunun gelişmesinin şart olduğunu savunuyor. Ona göre edebiyat, ulusal ruh ve düşüncenin oluşumunda eşsiz bir yere sahiptir. Bu nedenle, bir ulus edebiyatına değer vermeli, onu geliştirmek ve zenginleştirmek için çaba göstermeli ve edebiyatını sevmelidir. Abbas Sahhat'a göre, "çocuklarımız ulusal okullarımızda dilimizi ve edebiyatımızı derinlemesine öğrenmelidir" (Cavadov, 2024:5-6). 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları, Azerbaycan halkının tarihinde ulusal uyanış ve ulusal öz farkındalık dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde, çocukların aile içinde yetiştirilmesi hayati önem taşıyordu. O dönemdeki Azerbaycan aileleri, aile ortamları, yetiştirme biçimleri ve sosyal geçmişleri bakımından farklılık gösterse de, belirleyici bir özellik ebeveynlerin çocuklarına gösterdiği sevgiydi. Azerbaycan ailelerinde manevi ve ahlaki eğitim çok önemliydi. Bu dönemde aile değerlerine büyük önem veren Azerbaycanlı eğitimciler, ulusal düşüncenin ve aile düşüncesinin geliştirilmesini ve çocukların zamanın gereklerine uygun olarak yetiştirilmesini hayati önemde gördüler. Demokratik entelektüelleri, demokratik bir okul ve eğitim ortamını, modern eğitimle birlikte yetiştiren sosyokültürel gerçeklik, aynı zamanda sağlam ilkeler, samimiyet, sevgi, karşılıklı anlayış ve modern bir dünya görüşüne dayalı bir yetiştirme biçimine sahip saf bir aile ortamını da temsil eder.

20. yüzyılın başlarında, halkın ve milletin geleceği üzerine düşünürken, Azerbaycan demokratik düşüncesi, uzak ve yakın tarihe yönelerek, uyanışının onu cehalet ve ihmalden kurtarmak için ne kadar önemli olduğunu ve bunun gelecekteki beklentilerini ne kadar hızlı etkileyeceğini göstermiştir. 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan edebiyat, ulusal kimlik ve ulusal öz saygı duygusunu ahlaki değerlere yerleştirmede özellikle önemlidir ve tüm dönemlere özgü bir düzeyde değerlendirilmeyi hak etmektedir. Ulusal öz farkındalık ve ulusal bağımsızlık idealiyle dolu 20. yüzyıl başı şiirinin hizmeti, manevi seferberlik ruhunu yeniden canlandırmada ve tüm milletin ruhunu özgürlük hedefi etrafında birleştirmede gerekli bir rol oynamıştır. "Sosyo-politik olaylar açısından zengin olan 20. yüzyılın başları, Azerbaycan edebiyatında yeni ve güçlü bir canlanmaya ve rönesansa yol açmıştır." "Diğer kültür alanlarında olduğu gibi, sanatsal düşüncede de karmaşık ve çelişkili, ancak tarihsel olarak gerekli ve doğal bir ilerleme süreci başladı" (Osmanov, 2024:118).

Bu nedenle, bu dönemin Azerbaycan demokratik düşüncesinin önde gelen isimlerine göre, tarihin çeşitli noktalarında, haleflerimizin iktidarı döneminde bizi yok etmeye ve sonumuzu getirmeye çalışanlar, hâlâ bizi bekliyorlar; çünkü halkımız içindeki birliği ve dayanışmayı yok

etmeyi ve kalplerine alçakça bir anlaşmazlık ve bölünme ekmeyi amaçladılar. Bu tür "yıkıcı tutumlar", bölünmeler ve ayrılıklar bizi zayıflatmayı hedefliyordu. Bunun başlıca nedeni, milletin cehalet ve ihmalin acımasız kucağında yok olmasıydı. Yani:

Belə millət itib puç olmazmı?
Qanlara qərq olub boğulmazmı?! (Sahhat, 2005:52).
Şişə çəksəz də diriykən ətimi,
Atmaram mən vətənü millətimi.
Məsləkim tərcümeyi-halımdır.
Lütfi-həq qayeyi-amalımdır. (Sahhat, 2005:58).

Abbas Sahhat, halkının çağın çok gerisinde kaldığını görünce, bilim ve eğitimde ilerlemenin şart olduğu sonucuna vardı. Genel olarak, Abbas Sahhat'ın sosyopolitik görüşleri, bilim ve eğitimin "toplumsal yenilenme, canlanma ve ilerlemede belirleyici bir rol oynadığı" fikrine bağlı kaldı (Abdullayev, 2024:84). Abbas Sahhat, hayatını, edebi ve sanatsal çalışmalarını vatanının ve halkının ilerlemesine adadı, tüm hayatı boyunca bu meslek için mücadele etti ve Azerbaycan'da eğitim ve çocuk edebiyatının gelişimine muazzam, paha biçilmez bir katkı sağladı. "Abbas Sahhat, Azerbaycan çocuk edebiyatının önde gelen isimlerinden biridir" (Erol, 2020:123). "Halkının geleceğine inanıyordu; bilim, eğitim ve kültür yoluyla ilerleyeceklerine dair büyük bir umut besliyordu" (Mammadova, 2024:9). Abbas Sahhat'ın vaaz ettiği vatan sevgisi ve yurtseverlik, o dönemin çocuklarının ve gençlerinin hayatında manevi ve ahlaki bir rol oynamıştır. Vatanseverlik ve bilime çağrı, Abbas Sahhat'ın çocuk şiirlerinde merkezi bir yer tutmaktadır. Şair ne yazarsa yazsın, hedefleri ne olursa olsun, nihayetinde hepsini bilim ve vatan sevgisiyle ilişkilendirmiştir. "Sahhat'ın vatanseverliği insancıl bir içeriğe sahipti, tüm halklara ve insanlığa karşı sevgi uyandırıyor, insanları vatanlarını sevmeye çağırıyordu. Şaire göre, herkes vatanını canından daha çok sevmelidir" (Osmanov, 2024:121). Vatan temasına yaklaşımında, şairin romantik kahramanı, geçmiş, şimdiki zaman ve gelecek hakkındaki tüm düşüncelerinde yalnızca vatanıyla bağlantılıdır. Vatanının kaderi ve durumu, şairin kederinin nedeni ve umudunun anlamıdır. Tüm fedakarlıkları yalnızca vatanı içindir. "Vatanı onun ruhu, kanıdır" (Mammadova, 2024:9).

Bu cür gözəl məmləkəti kim sevməz?
Bunca firavan neyməti kim sevməz?
Mən vətəni canım kimi sevərəm,
Ruhum, ətim, qanım kimi sevərəm. (Sahhat, 2005:81).
Vətəni sevməyən insan olmaz.
Olsa, ol şəxsdə vicdan olmaz. (Sahhat, 2005:48).

Şair, gençliğinden ömrünün sonuna kadar çeşitli türlerde çocuklar ve gençler için eserler yazmış ve klasik düzeyde "milli çocuk edebiyatının en güzel örneklerini yaratmıştır" (Rzayeva, 2024:80). Abbas Sahhat, "Mirza Celil, Sabir, Şaig ve Süleyman Sani ile birlikte Azerbaycan çocuk edebiyatını yüzyıllar süren gelişiminde yeni, daha yüksek bir aşamaya taşımıştır. Sahhat, eserleriyle çocuk edebiyatında önemli bir yol açmıştır" (Babaşova, 2024:105). Abbas Sahhat, gerçek bir halk öğretmeni ve aydınlanma savunucusuydu. Döneminin okullarında ve eğitim sistemindeki bazı eksiklikleri göz ardı etmez. Şair, dönemin eğitim sistemindeki rejime karşı çıkar, öğrencinin aşağılanmasını reddeder ve buna karşı eleştirel bir tutum sergiler. Abbas Sahhat, dönemin okullarında ve eğitim sistemindeki bazı eksikliklere işaret ederken, çocukları

sınavlar sırasında korku ve gerginlik içinde tutan idari yaklaşıma karşı çıkar ve onların özgür hissetmeleri, düşünmeleri ve doğru cevap vermeleri için gerekli koşulların yaratılmasının önemini açıkça belirtir. (Mammadova, 2024:11). Abbas Sahhat'ın şiirleri, insanları düşündüren, gençleri ve çocukları eğiten ve gelecek hakkında düşünmeye çağıran düşünceleri açıkça ortaya koymaktadır. Kalbi vatan sevgisiyle atan şair, gençleri vatanlarını sevmeye ve korumaya çağırıyor. Düşüncelerini açık ve canlı bir dille ifade eden Abbas Sahhat'ın şiirlerinin anlamı, çocukları her zaman daha da heyecanlandırır ve onlara "ince bir zevk, bilime, okula ve vatanlarına karşı sevgi" aşılar (Haydarova, 2024: 174).

Bir öğretmen olarak Abbas Sahhat, "insana ve topluma güvenmekte, eğitim ve öğretim sürecindeki eksiklikleri onlarla birlikte gidermeye çalışmaktadır. Örneğin, okulda dini mezhepleri Şii ve Sünni olarak ayırarak yayan öğretmenlere kararlılıkla karşı çıkıyor ve Azerbaycan halkını bölmemeye çalışıyor, ebeveynleri de bu çalışmaya dahil ediyordu." (İsayev, Guluzade, 2024:8). Abbas Sahhat, gerçek olaylardan ve çarpıcı gözlemlerden yola çıkarak, ebeveynleri çocuklarına iyi örnek olmaya teşvik ediyor ve her anne babanın çocuklarını güçlü bir sorumluluk duygusuyla yetiştirmesi ve onlara iyi nitelikler aşılaması gerektiğini belirtiyor. Eserlerinde ayrıca çocuklara yönelik vatanseverlik, estetik, fiziksel ve iş hayatına yönelik eğitimlere de odaklanıyor. Abbas Sahhat, çocukların dünyasını derinden tanıyordu ve çocukların dünyasının inceliklerini ustaca anlıyordu. Eserlerinde, her kelimeyi ve ifadeyi yerli yerinde, mücevher gibi bir hassasiyetle kullanan şair, ana dilinin ve sözlü halk edebiyatının hazinesine dayanarak çocuk edebiyatının klasik örneklerini yarattı. Derin sosyal içerik ve yüksek sanatsal şiirsellik, eserlerinin başlıca nitelikleridir. (Mammadova, 2024: 11).

Öğretmen olarak Abbas Sahhat, çocuklarla çalışmaya özel önem vermiş, onların yetiştirilmesine şefkat ve anlayışla yaklaşmıştır. Şairin "çocuklara adadığı eserler düşündürücüdür ve estetik bir zevk uyandırır." (Babaşova, 2024:105).

"Baba ve Oğul" şiirinde, bir oğlun babasına yaptığı çağrıya tanık oluyoruz: (Malikov, Allahverdiyeva, 2024:324).

Ay dədə, dur get mənə çox şeylər al,
Bir dənə çanta, bir-iki dəftər al!
Mən dayım oğluyla gəlirdim bayaq,
Gördüm o məktəbdə oxuyur çox uşaq.
Durdum ora pəncərədən baxmağa,
Dərslərinə azca qulaq asmağa,
Dərsləri yetdikcə, dədə, axirə,
Oxudular elliyi birdən-birdən.
Hamısının yaxşı tuturdu səsi,
Hər kim ola görsə, düşər həvəsi.
Çöldə məni gördü müəllimləri,
Tutdu apardı özü lap içəri,
Xeyli danışdırdı məni, dinlədi,
Sonra nəvazişlə mənə söylədi:
De, səni atan göndərsin məktəbə,
Elm oxuyub ta yetəsən mətləbə (Sahhat, 2005:160).

Dönemin aydın, yenilikçi ve ilerici entelektüelleri gibi Abbas Sahhat da vatanın geleceğinin halkın aydınlanmasıyla yakından bağlantılı olduğunu belirtmiştir. Bu bağlamda şair, "Anne ve Oğul", "Okul Öğrencisi", "Baba ve Oğul" ve "İki Çocuk" adlı çocuk şiirlerinde onları "okula ve eğitime" çağırmış ve kurtuluşun tek yolunun bilimde olduğunu kaydetmiştir. (Haydarova, 2024:173-174). Öğretmenler bu amaçla Abbas Sahhat'ın sayısız şiirine başvurabilirler. "Anne ve Çocuk" şiiri, çocuklarda anne sevgisini besler. 4-5 yaşlarındaki çocuklar, oyun oynarken bu şiirin dizelerini tek tek okumaktan, annelerinin hareketlerini taklit etmekten (örneğin çocuğunu yatağa yatırmaktan) keyif alırlar. (Maharramova, 2024:116).

Ayıl, oğlum, bu qədər eyləmə xab
Dur götür qoltuğuna indi kitab
Məktəbin vaxtı keçir, eylə şitab,
Cəhd elə elm oxu həngami-şəhab.
Yatma bu pəyədə rahat, a cocuq!
Etmə tənbəlliyə adət, a cocuq! (Sahhat, 2005:157).

Abbas Sahhat'a göre, göre ülkesinin ve halkının mutluluğu için çalışan insanlar arasında birlik, dostluk ve kardeşliğin olması gerekmektedir. İnsanların aynı amaç uğruna mücadele edebilmesi için dostluk ilişkilerinin kurulması ve güçlendirilmesi çok önemlidir. Bu bağlantılar ne kadar güçlü olursa kişi veya toplum kendi hedefine o kadar hızlı ulaşabilir. Birlikte hareket etmek, halkın mutluluğu için verilen mücadeleyi kazanmanın temel koşulu olarak görülüyordu. Çünkü birlik ve beraberlik tükenmez bir güç kaynağıdır. (İsayev, Guluzade, 2024:91). Abbas Sahhat, eserlerinde aileye ve çocuk yetiştirmeye büyük önem vermiştir; çünkü yaşamı boyunca çocuklarının sağlıklı yetiştirilmesini ihmal eden birçok cahil ebeveyn ve kötü davranışlarıyla çocuklarına olumsuz örnek olan cahil babalar vardı. Çocuklarını okula gönderip eğitim almalarını sağlamak yerine, onlara binlerce farklı hile, kumar, soygun ve zorbalık öğretmekle övünen babalar, sonunda çocuklarını hapse gönderdiler. Ebeveynlerin ektiği tohumlar-yani yanlış aile terbiyesi– acı, zehirli meyveler biçer. Öğrencilerin geleceğine büyük bir umutla yaklaşan Abbas Sahhat, onların mutlu, aydınlık yarınlarına inanıyordu. Mutlu geleceğin okulla elde edileceğini düşünüyordu. Ancak okuldaki ders sınıflarının sayısını artırmak, sürekli artan mali talebi karşılamak, okul için ilave donanım ve derslik sağlamak, devletin okula ayırdığı masrafları artırmak amacıyla endişe duyuyordu. Okulun varlığı ve faaliyeti için elinden geleni yapıyordu. Hatta köyden para bile topluyor, kısmen okulun masraflarını karşılamaya çalışıyordu. (İsayev, Guluzade, 2024:10).

Ebeveynlerin sorumluluğu sadece çocuklarının eğitimine dikkat etmek değil, aynı zamanda günlük işlerini de sıkı bir şekilde denetlemektir. Babalık sevgisi, annelik sevgisi ve ebeveyn sevgisi o kadar güçlü olmalıdır ki, ebeveynler çocuklarının bakımı ve sağlığı için mallarını ve canlarını tereddüt etmeden feda etmeye hazır olsunlar. Eğer bir ebeveyn çocuğunun ahlaki davranışlarını, dürüstlüğünü ve arkadaşlarına ve yoldaşlarına karşı tutumunu hemen sorgulamazsa, çocuk gelecekte ülkesine veya ailesine hiçbir fayda sağlamayacaktır. Sonuç olarak, çocuğun ahlakı zarar görür ve ebeveyn de hayatta ve toplumda büyük ölçüde zarar görür. Ebeveyn gözetiminin eksikliğinin, çocuğun bilim ve eğitimden uzaklaşmasına, hoş olmayan faaliyetlere karışmasına ve hem yetişkinleri hem de çocukları ihmal etmesine yol açması, böylece hem çocuğun hem de ebeveynlerin çocuklarına yönelik iyi düşüncelerini, duygularını ve endişelerini yok etmesi tesadüf değildir. Şair, çocuklarının yetiştirilmesinde

çoğu zaman ebeveynlerin suçlu olduğunu defalarca vurgular. Ebeveynlerinin hataları yüzünden, gelecekte eğitimli, dünyayı tanıyan ve yaratıcı bir birey olabilecek bir çocuk hırsız olur. (Mammadova, 2024:11).Abbas Sahhat, bir çocuğun talihsiz kaderinin nedenlerinden birini aile içindeki uygunsuz ve sorumsuz yetiştirmeye bağlasa da, bir diğeri de bu temelin atıldığı sosyal ortamda yatmaktadır. Şair, sömürü ve soygunun hüküm sürdüğü bir toplumda, hegemonik ilişkilerin gençliğin ahlakı üzerinde ciddi olumsuz bir etkiye sahip olduğunu, dilencilik, zulüm, alçakgönüllülük, alaycılık ve korkaklık gibi nitelikleri şekillendirdiğini belirtir. Şüphesiz ki, böylesine anlamsız bir hayat yaşayan bir çocuk, yaşam tarzını hırsızlık, dolandırıcılık ve pazarda amaçsızca dolaşmak olarak algılayacaktır. (Malikov, Allahverdiyeva, 2024:324).

Yazarın derin anlamlı fablları, çocukların yaşını, bilgi ve algı düzeylerini dikkate almaktadır. Bu eserlerde ifade edilen fikirler ve bilgelik genellikle sözlü halk edebiyatından kaynaklanmaktadır. Şair, genç okuyuculardaanlatılan olayların ve konuların net bir şekilde anlaşılmasını sağlamayı başarmıştır. Fablları, ilgi çekici olay örgüsünü sanatsal ustalıkla kusursuz bir şekilde birleştirir. Bu fabllar, kibir, açgözlülük, tembellik, sözüne dikkat etmeme, işe pervasız yaklaşım, düşüncesiz davranışlar ve eylemlerinin sonuçlarını dikkate alma isteksizliği gibi insan karakteri ve davranışındaki ciddi kusurları eleştirir. Aynı zamanda sanatçı, tasvirleri aracılığıyla birlik, nezaket ve çalışkanlık gibi asil ahlaki nitelikleri de teşvik eder. (Mammadova, 2024:11). Çocuk yetiştirmede ebeveynin kişisel örneğini temel alan Abbas Sahhat, şiirlerinde atasözlerini kullanmıştır. "Anne ağaçta yürür, çocuğu daldan dala atlar", "Aşına döktüğün şey kaşıktan da çıkar", "Ot kökünden çıkar" vb. Halk yaratıcılığını kullanan Abbas Sahhat'ın "Baba ağaçta yürür, oğlu daldan dala atlar" öyküsü daha ilgi çekicidir. Bu öykü, yetiştirmede ebeveynin örneğine adanmıştır. Öykünün içeriğinden de anlaşılacağı üzere, babanın kötü örneğine dayanarak oğul babasına bağırarak, "Bira istemiyorum, şarap istiyorum" der. Şüphesiz ki, böyle bir baba çocuğunun gözünde hiçbir saygı veya otoriteye sahip olmayacaktır. Gerçek hayattan olaylara ve çarpıcı gözlemlere dayanarak kaleme alınan bu eserde şair, anne babaları çocuklarını kötü işlerden uzak tutmaya, onlara iyi örnek olmaya ve çocuklarının gözünde etkili olmaya çağırıyor. (Caferova, 2024:344). Şairin şiirleri, sözlü halk edebiyatından ve lirik halk şiirinin okşayıcı türünden yararlanılarak yazılmıştır. Bilindiği üzere, eski zamanlardan beri anneler, çocuğu uyutmak ve tatlı rüyalar görmesine yardımcı olmak için lirik, hüzünlü şarkılar şeklinde ninniler söylerlerdi; bu da bebeğin duygularını ve kalbini etkilerdi. Çocuk ağladığında onu sakinleştirmek, onunla oynamak ve eğlendirmek gerekirdi; tatlı, esprili okşamalar ve sevgi gösterileri kullanılırdı. Şair, bu okşamaların biçiminden, içeriğinden ve şiirsel özelliklerinden yararlanarak, olay örgüsü olan lirik bir şiir örneği yaratmıştır. (Razimi, 2024:102).

Dağın maralı,
Gözü qaralı,
Dünyanın malı,
Bu balama qurban. (Şahhat, 2005:175).

Abbas Sahhat, çocuk şiirlerinde, oyunlarında ve birçok öyküsünde okul ve aile arasındaki etkileşime değinmiş, ebeveynin okula ne kadar yakın destek verirse çocuğun eğitiminin o kadar başarılı olacağını göstermiştir. Aksine, ebeveynler bu konuda biraz ihmalkarlık gösterirse, üstesinden gelmesi zor engellerle karşılaşacaklardır. Eğitimin kolay bir iş olmadığı, bu nedenle

en küçük olayların ve gerçeklerin bile göz ardı edilmemesi gerektiği unutulmamalıdır. Deneyimler, sıradan ebeveynlerin birçok durumda çocuklarının gelecekteki yaşam tarzını doğru belirlemede ciddi hatalar yaptığını göstermektedir.

Abbas Sahhat, bu fikirleri "Cehaletin Meyvesi veya Bir Yetimin Mutluluğu" adlı oyununda daha açık bir şekilde ifade etmiştir. Abbas Sahhat, yaratıcı çalışmalarının tamamında çocuk yetiştirmede ebeveyn sorumluluğuna büyük önem vermiştir. Her baba veya annenin çocuğunda hangi nitelikleri geliştirmek istediğini anlaması ve bu alanda ciddi bir sorumluluk duygusuna sahip olması gerektiğini defalarca belirtmiştir. Abbas Sahhat, yaratıcı çalışmalarında çocukların vatanseverlik, estetik, fiziksel ve iş eğitimi konularına da geniş yer vermiştir. "Okulun ve eğitimin insan hayatındaki büyük rolünü göstererek, eğitimli bir insanı eğitimsiz bir insanla karşılaştırmıştır. Şair bilimin insanları cehaletten kurtardığı, cehaletten nefret ettirdiği ve insanların hayatında aktif olmasında önemli rol oynadığı sonucuna varmıştır" (İsayev, Guluzade, 2024: 29). Abbas Sahhat aile, okul ve öğretmeni anadilin öğretilmesinde güçlü bir araç olarak düşünüyordu. O dönemde Azerbaycan dilinde yayınlanan gazete ve dergiler de dilin gelişmesinde önemli bir etken olmuştur. Bir makalesinde her milletin kendi dilinde bir gazetesi ve dergisinin bulunduğunu ve bunların her milletin kültür düzeyini ifade ettiğini göstermişti. Abbas Sahhat, diğer halkların basını ne kadar sevdiklerini örnek göstererek halkının basına karşı bu şekilde hissetmesini sağlamaya çalışıyordu. (İsayev, Guluzade, 2024: 69).

Sonuç

20. yüzyılın başlarında, Azerbaycan demokratik düşüncesi, halkın ve milletin milli bilincinin uyanışındaki objektif tarihsel koşulları doğru bir şekilde değerlendirerek, ileri görüşlülük ve haklı bir değerlendirmeyle, Türk milletinin gerçek ruhunun taşıyıcısı olarak Müslüman-Türk milli kimliğini öne sürmüştür. Bu, o dönemdeki halkımızın- Türk milletimizin milli çıkarlarının gerçek ve doğru ifadesi anlamına geliyordu. Milletimizin düşüncesinde bu özelliğe öncelik veren demokratik düşünce, milli kimliğinin belirlenmesini, sömürge köleliğinin altında hâlâ inleyen milletinin bu kölelikten kurtuluşuna yönlendirmeye dayanıyordu. Bu, millete yöneltilen eski objektif tarihsel ismin geri dönüşü anlamına geliyordu. Bu, 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan sosyal ve felsefi düşünce tarihinde daha önce hiç görülmemiş özgün bir dönüşün gerçekleştiğinin ikna edici bir kanıtıydı. Doğu ile Batı arasında hayranlık uyandıran bir konumda bulunan Güney Kafkasya Türk ulusunun yaşadığı topraklarda, ulusumuzun oluşum sürecinde, onu yabancı, sahte ve uydurma isimlerden kurtarma yolundaki hizmetleri, daha sonra halkımız ve milletimiz tarafından hakkıyla takdir edilecektir. Bu, içerik, öz ve biçim bakımından daha önce atılmamış bir adımdı. Ulusal duyguları temel alarak halkın ulusal çıkarlarını ifade eden demokratik fikir, burada halkın kurtarıcısı rolünü oynamaya başladı. Tam da burada, ulusun mutlu geleceğine yönelik bu hizmeti kendileri için yüce bir eylem ve ideolojiye dönüştürdükleri için, bu duyguları yücelterek, halklarının cehalet ve batıl inançtan kurtulma yolunu olabildiğince kolaylaştırmaya çalışacaklardı. Abbas Sahhat'ın dünya görüşünün temel özellikleri ve pedagojik düşüncesinin ana yönleri, herhangi bir felsefi eser yazmamış olması nedeniyle, ancak sanatsal yaratıcılığının analiz edilmesiyle karakterize edilebilir. Görüşlerinin amacını, içeriğini ve evrimini ancak şairin gazeteciliğinde yansıttığı fikir ve gerçekler temelinde değerlendirebiliriz. Abbas Sahhat'ın yaratıcılığı ne kadar çelişkili olursa

olsun, temeli, ana teması aydınlanmadır ve bu da onu nihayetinde 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan kamuoyundaki demokratik eğilimle uyumlu hale getirir. Halkı aydınlatmak, bilim ve eğitim, yaratıcılığının ve sanatsal ifadesinin temelini oluşturur. "Okula Devam", "Davet", "Propaganda mı Yoksa Zayıf Zihinlilere Cevap mı?", "Cehaletin Sonucu mu Yoksa Yetimin Mutluluğu mu?" ve "Diriliş Çığlığı mı Yoksa Vatanseverlik Fikirleri mi?" adlı eserlerinde ele alınan konular ve temalar, Abbas Sahhat'ın yurttaşlık misyonunun kanıtı olarak nitelendirilebilir. Bütün bunlar, Abbas Sahhat'ın bilimsel ve pedagojik düşüncesinin ve yaratıcılığının özünü yansıtmakta ve yaratıcılığının sistematik bir analizine zemin hazırlamaktadır. Böylece, Abbas Sahhat'ın zengin yaratıcılığı, okul, yetiştirme, ders kitapları ve eğitim konularını önemli ölçüde kapsamaktadır. M.F. Ahundov, M. Şahtakhtli, S.M. Ganizade, M. Mahmudbeyov, H.B. Zardabi, E. Sultanov ve A. Şaig gibi ilerici entelektüellerle birlikte aydınlanma sorununu ortaya koymuş ve çözmek için elinden gelenin en iyisini yapmıştır. Bu seçkin şahsiyetin pedagojik faaliyetleri, şiirleri ve çevirileri, daha fazla araştırma için zemin hazırlamaktadır. Çalışmanın bilimsel yeniliğinin, eğitim ve yetiştirme sorunlarını yeni bir düzeye taşıyan ünlü entelektüel aydın, yetenekli şair Abbas Sahhat'ın yaratıcılığına yeni bir bakış açısı getirmesiyle ilişkili olduğunu belirtmek gerekir; bu durum, özellikle 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarındaki Azerbaycan kültürünün genel resmini aydınlatmaya yönelik sistematik araştırmalar açısından büyük önem taşımaktadır.

Kaynakça

Abdullayev, B. (2024). Vatansever şair, doktor - Abbas Sahhat. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanın sevmeyen insan olamaz temal Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 83–85). Bakü.

Aliyev, A., & Aliyeva, H. (2024). Abbas Şahat'ın sosyal ve siyasi görüşleri. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanın sevmeyen insan olamaz temal Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 83–85). Bakü.

Gazerbaycan çokkültürlülüğü: Yükseköğretim kurumları için ders kitabı. (2017). (K. Abdulla & E. Nacafov, Ed.). BBMM.

Gazerbaycan tarihi: Cilt IV (rix yüzyıl). (2007). Elm.

Gazerbaycan tarihi: Cilt V (1900-1920'ler). (2008). Elm.

Babaşova, R. (2024). Abbas Sahhat'ın eserlerindeki çocuk şiirleri. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanın sevmeyen insan olamaz temal Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 104–107). Bakü.

Caferova, S. (2024a). 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da aile eğitiminin teorik ve pratik sorunları [Doktora tezi özeti]. Bakü.

Caferova, S. (2024b). Abbas Sahhat'ın pedagojik mirasında çocuk yetiştirme. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanın sevmeyen insan olamaz temal Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 342–345). Bakü.

Cavadov, T. (2024). Abbas Sahhat'ın romantiklerin edebiyat eleştirisi alanındaki faaliyetlerindeki yeri. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanın sevmeyen insan olamaz temal Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 5–8). Bakü.

Çelebiyev, A. (2024). Abbas Sahhat'ın şiirlerinde vatanseverlik motifleri. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanın sevmeyen insan olamaz temal Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 128–130). Bakü.

Erol, A. (2020). Tevfik Fikret ve Abbas Sihhat'in "çocuk edebiyati" kapsamindaki şiirleri üzerine karşilaştirmali bir değerlendirme. *Türk Dünyası Dil ve Ydebiyat Dergisi*, (49), 11–30.

Haydarova, Z. (2024). Abbas Sahhat'ın çocuk şiirlerinin dil ve üslup özellikleri. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanını sevmeyen insan olamaz temalı Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 173–174). Bakü.

İsayev, İ., & Guluzade, P. (2024). *Abbas Sahhat: Dönemin pedagojik sorunları ve çağdaşlık*. Çanakkale.

İsmayilova, M. (2024). Abbas Sahhat'ın edebi ve kültürel dünya görüşünde okul ve eğitim sorunları. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanını sevmeyen insan olamaz temalı Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 301–304). Bakü.

Maharramova, N. (2024). Abbas Sahhat ve çocuk edebiyatı. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanını sevmeyen insan olamaz temalı Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 114–117). Bakü.

Malikov, M., & Allahverdiyeva, L. (2024). Abbas Sahhat'ın pedagojik mirasında çocuk eğitimi. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanını sevmeyen insan olamaz temalı Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 322–325). Bakü.

Mammadova, Ş. (2024). Abbas Sahhat'ın çocuk yaratıcılığı. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanını sevmeyen insan olamaz temalı Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 8–11). Bakü.

Osmanov, Ş. (2024). Abbas Sahhat'ın yaratıcılığında toplumsal keder ve vatan teması. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanını sevmeyen insan olamaz temalı Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 118–121). Bakü.

Razimi, V. (2024). Abbas Sahhat'ın şiirlerinin genç neslin eğitimindeki rolü. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanını sevmeyen insan olamaz temalı Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 101–104). Bakü.

Resulzade, M. E. (2015). *Azerbaycan Cumhuriyeti* (Y. Turkel, Düzenleyen). Bakü.

Rzayeva, G. (2024). Abbas Sahhat'ın eserlerinde vatan ve özgürlüğü teması. A. Aliyeva (Ed.), *Vatanını sevmeyen insan olamaz temalı Cumhuriyet bilimsel konferansının materyalleri* (s. 80–83). Bakü.

Sahhat, A. (2005). *Seçilmiş eserler* (K. Talibzade, Der. & Notlar). Lider Yayınevi.

Mirza Alekber Sabir'in eserlerinde milli, ahlaki ve islami değerler

Nesima Hasanova[*]

Giriş

Rus İmparatorluğu'nun sömürgeci köleliği altında yaşayan Kafkasya Türkleri arasında ortaya çıkan vatansever ve milliyetçi aydınlar, tüm Türk ve İslam dünyası için bir kâbus gibi görünen bu durumdan yola çıkarak, emperyalist baskıya karşı bir direniş işareti olarak halkı eğitmeye başladılar. Böylece Azerbaycan halkının milli bilincinin gelişim tarihinde niteliksel olarak yeni bir aşama başladı ve bu dönemde milli kurtuluş mücadelesinin yeni ve yüksek bir seviyeye ulaşması için elverişli koşullar yaratıldı. "Rus egemenliği altında yaşamak istemeyen bu aydın Türkler, başta eğitim olmak üzere birçok alanda yaptıkları yeniliklerle çevrelerinde bir entelektüel sınıf oluşturdular." (Zenkovsky, 2000: 24-26).

19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında, Azerbaycan halkının siyasi ve ulusal öz farkındalığının oluşum süreci devam ediyordu. Rus İmparatorluğu'ndaki sosyo-politik koşullar, Azerbaycan'da yeni bir Rönesans'ın ortaya çıkmasına yol açtı ve bu da ulusal bilincin uyanışını ve ulusal dirilişin oluşumunu önemli ölçüde etkilemeye başladı. "Tarihe baktığımızda, Azerbaycan'da 19. ve 20. yüzyılların başlarında, düşüncenin her alanını ve günlük yaşamı etkileyen sosyo-psikolojik süreçlerin somut bir haritası çizilmiş gibi görünüyor". (Bayramoğlu, 2017: 5).

20. yüzyılın başlarında, Azerbaycan'da ulusal ideolojiye sahip bir aydınlar kuşağı oluşuyordu. Bu dönemin Azerbaycan edebiyatında, halkımızın özgürlük özlemiyle bağlantılı olarak, güçlü bir ulusal bilinç uyanışı gerçekleşti. Azerbaycan edebiyatındaki ana eğilim, mevcut mutlakiyetçi devlet yapısını ifşa etmek ve ileri sosyal fikirleri yaymaktı. Yani, 20. yüzyılın başlarındaki sosyo-ekonomik yükselişle bağlantılı olarak, Azerbaycan edebiyatı kitleleri Çarlık rejiminin sömürgeci politikasına ve sömürücülere karşı mücadele etmeye çağırdı.

20. yüzyılın başlarındaki Azerbaycan edebiyatı aracılığıyla Azerbaycan halkı milli kimliğini ve özgürlük fikrini gerçekleştirmiş, geri kalmışlığa, cehalete ve köleliğe karşı mücadele etmiştir. 20. yüzyıl Azerbaycan edebiyatının temsilcileri tek bir büyük ideale hizmet etmişlerdir. "20. yüzyıl Azerbaycan edebiyatı ve matbuatı Azerbaycan Türklerinin millî birliği fikrini, onların kendi devletlerini kurma hakkını ilk defa gündeme getirdi. (Taşkesenlioğlu, 2013: 97). XX. yüzyıl Azerbaycan edebiyatı ve matbuatı Azerbaycan Türklerinin millî birliği fikrini, onların kendi devletlerini kurma hakkını ilk defa gündeme getirdi. (Çoban, 2018: 108).

Modern Azerbaycan şiirinin kurucularından biri olarak görülen Mirza Elekber Sabir, 19. yüzyılın son yarısı ile 20. yüzyılın ilk döneminde yaşamıştır. (Akpınar, 2008: 345). Sabir'in yaşadığı dönemde, Türk ve İslam dünyasında sosyo-politik hayatın genel olarak çok çalkantılı

[*] Nahçıvan Devlet Üniversitesi, nesimahasanova@gmail.com ORCID: 0009-0002-2272-6155

olduğu bir dönemde, Çarlık Rusyası'nın sömürge yönetimi altındaki Azerbaycan'da yeni tarz okullar kurulmuş ve eğitim anadilinde verilmiştir. Mevcut sosyo-politik durum, Azerbaycan'daki edebi sürecin gelişmesinden etkilenmeden kalmamış ve bu koşullar altında "milli edebiyatımız içerik ve biçim bakımından yeni nitelikler kazanmıştır." (Guliyev, 2022: 8).

Sabir'in memleketi Kuzey Azerbaycan'da başlanan bu uyanışın merkezinde Mirza Fatali Ahundzade gibi aydınlar yer alsa da, halk ve diğer aydınlar arasında yayılmasında en etkili faktör şüphesiz ki Celil Memmedguluzade ve Mirza Elekber Sabir'in yazılarının yer aldığı "Molla Nasreddin" dergisiydi. Araştırmacılar her zaman haklıdır ki Mirza Elekber Sabir'in, 20. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında gelişiminde oynadığı istisnai rol dikkat çekicidir. Şiirleri, emekçi kitlelerin özlemlerini ve isteklerini, özgürlük fikirlerini yücelten halk şiirleridir. 1905-1907 yılları arasındaki sosyo-politik olaylar Sabir'in dünya görüşünü büyük ölçüde etkilemiştir. "Molla Nasreddin" dergisinin ilk sayılarından itibaren Sabir, derginin en aktif yazarlarından biri olmuştur. 1906-1911 yılları, şairin yaratıcılığının en olgun ve en verimli dönemi olarak "Molla Nasreddin" ile ilişkilendirilir." (Azerbaycan Tarihi, 2008: V, 195). "Çeşitli sıkıntılar çektikten sonra 1905 yılında Molla Nasreddin dergisinde modern bir satirik (mizahi) edebiyat türü doğmuş ve Sabir, bu türün en güzel örneklerini vererek gelişimine katkı sağlamıştır." (Yılmaz, 2012: 361).

20. yüzyıl Azerbaycan edebiyatında yeni bir edebiyat ekolü kuran edebiyatçılardan biri olan Mirza Elekber Sabir, yaşamı boyunca sadece Azerbaycan'da değil, Orta Doğu ülkelerinde de edebiyat gelişimine güçlü bir etki bırakmıştır. 20. yüzyıl Azerbaycan'ında kamuoyunun gelişim tarihinde çok önemli bir rol oynayan Mirza Elekber Sabir, o dönemin Azerbaycan yaşamının bir ansiklopedisi haline gelmiş ve "Azerbaycan tarihinin ilginç ve çalkantılı bir döneminde halkımızın yaşamına dair eksiksiz ve bütüncül bir tabloyu yeniden canlandırmıştır." (Guliyeva, 2022: 214). "Halkta yavaş yavaş milli uyanış başlamıştı. Eleştirilmeyen Rus siyaseti eleştirilmeye başlanmıştı. Bu mücadelenin en güçlü neferi ise Mirze Elekber Sâbir'di." (Çoban, 2018: 108).

Mirze Elekber Sâbir, ulusal bilinci oluşturmak amacıyla halkın düşüncelerindeki idealleri alaya alıp eleştirerek insanları eğitmeye çalıştı. Burada yeni bir anlayış var; bireyleri değil, halkı düşünüyor, halkı eleştiriyor. Gerçeği insanların yüzüne söylüyordu ve daha önce hiç kimse insanlara bu kadar uzun süre uyuduğunu bu şekilde söylememişti. "Ulusal halk şairi Sabir, halkın sosyal ve psikolojik sorunlarını son derece hassas ve yürekten bir acıyla dile getiren, feryatlarında gülen ve kahkahalarında ağlayan bir yurttaş sanatçısıdır. Güçlü şair, okuyucusunu tüm bu sorunların ateşine sarmayı, onu da kendisi kadar tutuşturmayı başarmıştır. Sabir, bazen hicvi bile aşan yürek burkan şiirleriyle bugün bile güncelliğini korumaktadır. *(Halkın acısının tercümanı,* 2017: 28).

Araştırma

20. yüzyıl Azerbaycan gerçekçi edebiyatında, çalışan insanların yaşamlarını gerçek halleriyle aydınlatmaya, halkın kahraman evlatlarının imgelerini yaratmaya, vatanseverliklerini ve kahramanlıklarını yansıtmaya ve halkı özgürlük için savaşmaya çağırmaya yönelik çabalar sarf edilmiştir. Azerbaycan gerçekçi edebiyatı, aydınlanmanın teşvikine, cehaletin, fanatizmin vb. eleştirisine, bunları önemli sosyo-politik yönlerle yakından bağlantılı olarak ele alarak büyük önem vermiştir.

Çocuk edebiyatının başlıca yaratıcıları gerçekçi yazarlar ve eğitimcilerdi. Bunlardan biri olan Mirza Elekber Sabir, "realist bir yazardır. Onun şiirlerinde hem sömürülen zavallı insanların durumu sergilenir hem de sömürenlere karşı duyulan nefret vurgulanır." (Gahramanli, 2016: 91). Şair "okulda çalışmış ve çocukların psikolojisini ve ilgi alanlarını, ne tür edebiyata ihtiyaç duyduklarını çok iyi biliyordu. Şiir ve manzum eserlerinde eğitim, okul ve yetiştirme konularına özel önem verdi. "Debistan" ve "Rahber" dergilerinin yayınlanması, çocuk edebiyatındaki sürekli faaliyetinin yolunu açtı ve çocuk edebiyatının sorunlarını anlama fırsatı yarattı. (Akimova, 2023: 141).

Mirze Elekber Sabir, 20. yüzyılın başında "Azerbaycan edebiyatı başta olmak üzere bütün Türk dünyası edebiyatlarında önemli bir yer tutan şairlerdendir. İronik şiirleri, toplumcu bakışı ve sade dili ile dönemine damga vurmuş önemli şahsiyetlerdendir". (Taşkesenlioğlu, Maden, 2017: IV- V).

Edebiyat tarihimizde Mirza Elekber Sabir, şiire tamamen yeni bir ruh, yeni bir hayat, yeni bir içerik ve yeni bir keskinlik getirdi. Sabir'i, "düşüncelerini ve duygularını ifade etme konusunda özel bir yöntem ve üsluba, hayatın malzemesine yaklaşma biçimine, kendine özgü sanatsal araçlarına ve imgelerine" sahip olduğu ve hicivlerinde "tüm düşüncelerini, değerlendirmelerini ve imgelerini yüksek sesli, mizahi ve sağlıklı, toplumsal anlamda anlamlı bir kahkahayla sanatsal olarak ifade ettiği" için takdir etti. (Mir Celal, 2017: 9).

XX. asrın başlarında diğer Azerbaycan aydınları gibi Sabir de halkının cahillikten ve esaretten kurtulması gayesi ile millî his ve heyecanla şiirlerini kaleme almış, ancak dizelerinde düzü düz, eğriyi eğri yazarak, gerici ve bağnaz din zihniyetini eleştirmiş ve eğitimci kimliğ ile inkılapçı fikirler ileri sürmüştür. Bu nedenlerle yaşamının son dönemlerinde belli çevreler tarafından dışlanmış ve çok yoğun eleştirilere maruz kalmıştır. Fakat Sabir, inançlı ve samimi bir milliyetçi olarak şiirlerini yazmaya devam etmiş, bu özelliği onun Azerbaycan Millî Şairi unvanı ile taltif edilmesini sağlamıştır. (Taşkesenlioğlu, Maden, 2017: IV).

20. yüzyılın başlarına kadar Sâbir, Azerbaycan'da bir şair olarak tanınmamaktaydı. Çünkü dönem itibarıyla tüm çevrede yenilik hareketleri baş göstermişken eski şiire rağbet olmuyordu. Rusya'da, İran'da, hatta Osmanlı Devleti'nde yenileşme hareketleri peş peşe başlamıştı. Rusya'da çarlık sarsıntıdaydı, İran'da ve Türkiye'de ise inkılaplar gerçekleştiriliyordu. (Çoban, 2018: 110).

20. yüzyılın başları, Azerbaycan'da büyük hadiselerin cereyan ettiği bir dönemin başlangıcıdır. 1905 Rus ihtilali ile birlikte Çarlık Rusya'da hürriyet güneşi doğmuştur. Bu etki tüm Türkler ile Müslümanlar arasında siyasi, yazınsal ve sosyolojik faaliyetlerin başlamasına zemin hazırlamıştır. Azerbaycan'da düşünce hürriyetinin olması siyasi ve edebî gelişmenin de önünü açmıştır. (Savaş, 2022: 357).

Böylece, 20. yüzyılın başlarında basın ve edebiyat, Azerbaycan'ın sosyo-politik ve kültürel yaşamını yansıttı, 1905-1907 devrimci hareketinin etkisiyle otokrasiyi, polis sistemini, Çarlık rejiminin ulusal-sömürgeci baskısını eleştirdi ve işçi kitlelerinin zor çalışma koşullarına ve geçim sıkıntısına kayıtsız kalmadı. Aynı zamanda, basın ve edebiyat temsilcileri, ülkenin sosyo-politik yaşamındaki önemli olaylara (17 Ekim Manifestosu, Devlet Duması vb.), Rus işçi hareketinin hedeflerine ve görevlerine, Rusya'nın gelecekteki devlet yapısına vb. farklı

açılardan yaklaştılar. Basın ve edebiyat ayrıca Rus Çarlık rejimine, Batı devletlerinin gasp planlarına ve İran ile Türkiye'deki mutlakiyetçi sisteme yönelik eleştirilere de geniş yer verdi. (Azerbaycan Tarihi, 2008: V, 200).

17 Ekim 1905 manifestosundan sonra, Rusya'nın ücra bölgelerinden biri olan Kafkasya'da, Azerbaycan da dahil olmak üzere bazı özgürlükler hayata geçirildi. Basın kurma izni isteyen bazı aydınların taleplerine olumlu yanıt verildi. Yazarlarımız günlük edebi ve sosyo-politik gazeteler yayınlarken, öğretmen-yazarlarımız çocuk basınına duyulan büyük ihtiyacı görerek bu çalışmayı hayata geçirmeye başladılar. (Akimova, 2023: 140).

Mirza Elekber Sabir, esasen Azerbaycan ortamının bir ürünü olmasına rağmen, 1905-1907 yılları arasındaki ilk Rus devriminin etkisiyle devrimci hicvin kurucusu ve düşünceli bir şair olarak ortaya çıkan önde gelen yazarlarımızdan biriydi. Guliyev'e göre, "Bu nedenle, eserlerinde ulusal kurtuluş hareketinin yüceltilmesi, fanatizmle mücadele ve vatan, halk ve millet sorunları içindeki gericiliğin ifşa edilmesi önemli bir yer tutmaktadır." (Guliyev, 2022: 9).

Mirza Elekber Sabir'in hiciv dolu aynasında az ya da çok yansıtılan olaylar arasında şunlar yer alıyordu: aile hayatı, uluslararası politika, çocuklu annelerin sevinç ve üzüntülerinden başlayarak dünyada olup biten siyasi olaylar, emperyalizmin entrikaları, bu dönemin büyük ve küçük tüm sorunları. Dolayısıyla, "Hophopname"de 1905 devriminden gerici döneme ve şairin ölümüne kadar olan neredeyse tüm siyasi olaylara dair özel bir şiir veya bir ipucu bulunabilir". (Mir Celal, 2017: 14).

Rus mezalimi altında yaşayan halkının özgürlüğü, bilinçli bir aydın olan Sâbir'in enbüyük rüyasıdır. Ona göre halkta köklü bir değişim ve gelişim için en önemli iki şarttan biri bağımsız bir millet olabilmektir. Ancak bu şekilde yenileşme ve medenileşme hareketleri başlatılabilecektir. Hürriyetin olmadığı bir yerde hiçbir yeniliğe izin verilmesi mümkün değildir. (Taşkesenlioğlu, 2013: 115).

Rusların hakimiyeti altında yaşayan Azerbaycan için Mirza Elekber Sabir hürriyet düşüncesini de savunur. "Halva-yı Hürriyet" şiirinde de bu düşünceyi vurgulayan şair hürriyeti helvaya benzetir ve herkesin tattığı bu lezzeti kendilerinin tatmadığını söyler. "Fisincan" adlı şiirinde de hürriyet düşüncesi ele alarak bu konuda halkını yönlendirir.

> Kim ki insanı sever aşig-i hürriyet olur,
> Beli, hürriyet olan yerde de insanlıg olur (Sabir, 2004: I, 149).

Hürriyet fikrini benimseyen Sabir, hürriyet konusunu gür sesle ele alır. Toplumun özgür olmasını ister. "Millet nece tarac olur olsun, ne işim var!" adlı şiirinde şair; vatanını, milletini sevmeyen, gelişmesine ve ilerlemesine karşı çıkan ve yoksul halkın durumunu görmeyen, neredeyse halkın yoksulluğuna sevinen insanları eleştirir. (Yılmaz, 2012: 382).

> "Millet nece tarac olur olsun, ne işim var!
> Düşmenlere möhtac olur olsun, ne işim var!
> Goy men toh olum, özgeler ile nedi karim,
> Dünya vü cihan ac olur olsun, ne işim var!
> Ses salma, yatanlar ayılar, goy hele yatsın,
> Yatmışları razı deyilem kimse oyatsın, (Sabir, 2004: I, 39).

Sabir, sadece yaşamında, okulda, pedagojik faaliyetlerinde değil, şiirlerinde ve yaratıcılığında da bir öğretmendi. Okul, eğitim, çocukların kaderi, ailede çocuklara bakmak ve ebeveynin görevi, şiirlerinde önemli temalardı. Sabir bu temalara tekrar tekrar döndü. Bu temalar üzerinde esas olarak iki şekilde çalıştı: hiciv ve lirik yoluyla. (Mir Celal, 2017: 36)

Şair, yeni sistemde eğitim veren okulların açılmasını ister. Bu okulların açılmasına karşı çıkanlar başta olmak üzere çocuklarını kâfir olacak diye yeni okullara göndermeyen aileleri, okulu eleştiren kişileri "Bilmem Ne Görübdür Bizim Oğlan Ohumagdan", "Teshil-i Elm", "Behtever" ve "Ay Haray, Bir Neçe Şair Neçe Şair kimiler", "Ata Nesiheti" adlı şiirlerinde bu konular üzerinde durmuş ve bunları mizahi bir yaklaşımla kaleme almıştır. (Kol, 2022: 161).

Bu yıllarda Azerbaycan'da yeni ruhta, yeni okullarda eğitim alan, Petersburg'da, Moskova'da, Kiyev'de, Odessa'da ve Gori'de okuyan aydınlar vardı. Bu aydınların teşebbüsü ile birkaç şehirde yeni usul eğitim veren okullar açılmıştı. Mollahanada çocuklarını okutan kişilerin çoğu yeni açılan okullara karşı çıkar ve çocuklarını göndermek istemezlerdi. (Gahramanli, 2016: 100).

"Vah Bu İmiş Ders-i Üsul-i Cedid" şiirinde Sabir, dönemindeki mollaların yeni mekteplere karşı çıkmasından dolayı onları alaycı bir şekilde eleştirmiştir. Hatta yeni eğitim veren okullarda okuyan çocukların din adamlar tarafından "şeytan" gibi görülmesi üzerinde durmuş ve onların bu yünlerini eleştirirken mizahını konuşturmuştur. Sabir, ele aldığı bu konular nedeniyle de birçok kesim tarafından eleştiriye uğramıştır. (Kol, 2022: 167).

Şair, erkek çocukları gibi kız çocuklarının da okutulması taraftarıdır. Kız ve erkek çocuklara okullar açılacağını ve bu okulların ana dilde eğitim vereceğini söylemektedir. Şair, burada ana dilinin unutulacağı endişesini de taşımaktadır. "Olacagdır" şiirinde kız ve erkek çocuklara yeni okular açılması ve ana dilde eğitim verilmesini istemektedir. (Yilmaz, 2012: 375).

Teşkil edecekler kişiler mekteb-i nisvan,
Gızlar ohuyub cümle şerefdar olacagdır.
Her şehrde bir mekteb-i sen'et açacaglar,
Oğlanlar alıb hendese, me'mar olacagdır.
Tetbig edecekler yazını şive-yi Türke,
Sibyan da sühuletle heberdar olacagdır.
Tesnif olub taze kütüb Türk dilinde,
Herkes ohuyub elmle bidar olacagdır." (Sabir, 2004: II,)

Bir dönem öğretmenlik de yapan Sâbir, medeni bir toplum oluşturmak için eğitime değer verilmesinin ne kadar önemli olduğunun bilincindedir. Bu nedenle de kadın ve çocuk konuları üzerinde çok durmuştur. Çünkü ona göre toplumun geleceğini şekillendirecek olan çocuklar, onları yetiştirecek olan da kadınlardır. Eğer kadınlar anne olarak yetersiz kalırlarsa ilim sahibi çocuklar yetiştirmek mümkün olmayacaktır.Çevresindeki zihniyet ise hiç de böyle düşünmemektedir. Toplumun çok büyük bir kısmında kadınlar değersiz olarak görülmekte, çocuklar ise kendi kendine yetişen, birey olarak algılanmayan bir nesne olarak kabul edilmektedir. Cahiller çocuklarını da kendi büyüdükleri gibi büyütmek istemektedir. (Taşkesenlioğlu, 2013: 118).

Mirza Elekber Sabir'in hicivinde eleştiri, eski aileye yöneltilmiştir. (Mir Celal, 2017: 36). Şair, ebeveynlerin çocuklarının bilgi ve eğitim eksikliğine göz yumduğunu, aynı zamanda onun haydutluk ve kumarla uğraşmasını övdüğünü göstermeye çalıştı. Ebeveynlere göre, bu

uğraşlar onu toplumda saygın ve söz sahibi bir kişi yapacaktı. Sabir, bu görüşü savunan ebeveynleri eleştirerek, çocuklarının gelecekteki yetiştirilmesindeki eksikliklerden onları sorumlu tuttu. (Caferova, 2022: 431).

Mirza Elekber Sabir, şiirlerinde eğitimin rolü üzerinde durur, onun geleceği nasıl şekillendirebileceğinden, halkın kaderini etkileyebileceğinden bahseder ve anne-babaların evlatlarını yetiştirirken bunları hesaba katmaları gerektiğini vurgular (Kol, 2022: 160). Gelecek çocuklara emanettir ve bu çocukları yetiştiren kadınlardır. Bu yüzdendir ki kadınlar ve çocuklar toplum tarafından el üstünde tutulmalıdır. Fakat Sâbir'in görüşlerine toplumu ters düşmektedir. Kadınlar ve çocuklar toplum tarafında değersiz görülmektedir. Cahil halk evlatlarını kendi gibi yetiştirmekte, küçük kız çocuklarını kendilerinden yaşça büyük adamlarla evlendirmektedir. (Çoban, 2018: 116).

Aydınlar arasında vatanına yabancı olan "okumuşlar" vardı. Onların bir kısmı halka yukarıdan aşağı bakardı. Ana dilinde konuşmayı yazmayı tamamen unutan, halkın alın teri hesabına yaşayan ancak halktan ilişkisini kesen kişiler vardı. Bu gibi kişiler, Türk diline, İslam dinine ve millete ne kadar ters düştüklerine değinir ve bunların Ruslaşmasına içerler. "Ürefa Marşı" şiirinde Sabir, bu kişileri düşman olarak nitelendirir. Maneviyatları kirlenen "intelligentler" i kendi dilleri ile eleştirir: (Gahramanli, 2016: 103).

İntélligéntik, bu ki böhtan déyil,
Türki danışmag bize şayan déyil,
Türk-i dili gâbil-i irfân deyil,
Biz buna gail olan insanlarıg!
Ay barakallah, ne gözel canlarıg!
Türk gezéti vérse de egle ziyâ,
Men onu almam elime mütlega,
Çünki müselmanca gonuşmag bana Éybdir!
Öz éybimizi anlarıg!
Ay barakallah, ne gözel canlarıg!" (Sabir, 2004: I, 249).

20. yüzyılın başlarında yazarlar, çocuklar için yazdıkları eserlerde eğitim konularına odaklandılar ve çocuklarda olumlu niteliklerin oluşmasına yardımcı olabilecek olayları anlatmaya geniş yer ayırdılar. Bu anlamda Mirza Elekber Sabir de gerçek hayatı ve çocukların çevresini sanatsal tasvirin merkezine taşıdı. Halkının yükselişinin ancak eğitimle olacağını düşünen Sâbir, bu alanda çokça çalışmalar yapmıştır. Fakat halkı bunun farkında değildi. Cahil halk Sâbir'in yaptıklarına karşıydı.

Mirze Elekber Sâbir, halkı için her konuda çok çaba sarf etmiş olsa da ona göre en önemli konu eğitimdir. Memleketi ile batının medeniyet bakımından mukayesesini yaptıkça toplumunun ne kadar geri kaldığını görmüştür. Bunu anlayan çok az sayıda aydından biri olduğu için yaşadığı çevreyle en çok bu konuda çelişmiştir. Çünkü batılı anlamda eğitim, o dönemde çevresinde hoş karşılanmamaktadır ve bu tarz eğitimi savunması nedeniyle Sâbir'e de çok büyük tepki gösterilmiştir. Onu en çok üzen de budur. Güç sahibi kişilerin zulümleriyle mücadele etmeye hazırdır, fakat halkıyla karşı karşıya gelmek ona çok ağır gelmiştir. Yine bu sebeple herkesin gerçekleri görebilmesi için eğitimin her şeyi değiştirecek tek ışık olduğunu anlatmaya devam etmiştir. (Taşkesenlioğlu, 2013: 122)

“Mekteb Şarkısı”, “Mektebe Terğib”, “Mekteb Şagirdlerine Töhfe” gibi şiirlerinde yalın ve anlaşılır bir dille kaleme alınmıştır. Onun çocuk edebiyatı alanında yazdığı ilk kalem tecrübesi olarak kabul edilen “Mekteb Şarkısı” şiiri araştırmacılar tarafından çok başarılı bulunmasa da bu şiirin en büyük hizmetinin Sabir’in edebî dünyasında yeni bir dal- çocuk edebiyatı dalı oluşturmak olması yönünde hemfikir olunmuştur. Bahsi geçen şiirde okulun çok güzel bir yer olduğuna dikkat çekilerek çocukların okula gitmesi için heves uyandırılmaya çalışılmıştır: (Khalilova, 2019: 169).

Mekteb, mekteb ne dilguşesen,
Cennet, cennet desem sezasen.
Şadem, şadem teferriicünden,
Elheg, elheg gözel binasen! (Sabir, 2004: II, 107).

“Mektebe Terğib” şiirinde ise kendi oğluna seslenen şair, aslında bütün gençleri okula gitmeye, eğitim almaya davet etmektedir: (Khalilova, 2019: 169). Sabir, "Mektebe Targib"adlı şiirinde şöyle yazıyor: (Akimova, 2023: 143-144).

Nasihat al, nasihat,
Kıl kesb-i ilme gayret!
İlimsizlik belası,
Müşkül olur, hakikat.
Ey gözüm, ey canım!
Git mektebe cevanım!
Mektepte var şerafet,
Defterde var letafet.
Cari olur kalemden
Şirin şirin hikâyet.
Ey gözüm, ey canım!
Git mektebe cevanım! (Sabir, 2004: II, 108).

Daha çok çocukların milletin gelecek umudu olması üzerinde durulan “Mektep Şagirtlerine Töhfe” şiirinde de çalışmanın önemine dikkat çekilir, tembelliğe özenip çalışmayanların hayatlarının cehalet içinde geçeceği belirtilir. Bu yüzden de çocuklara tembellikten uzak durmaları, okuyup ilim sahibi olmaları nasihat edilir: (Khalilova, 2019: 175).

Kim ki gayretle zahmete alışır,
Kesbi-irfane ruzü şeb çalışır,
Zahmeti mayeyi-saadet olur,
Yaşadıkça hemişe rahet olur.
Kim ki tenbelliğe mehebbet eder,
Daim eğlencelerle ülfet eder,
Geçirir vaktini cehalet ile
Bütün ömrü geçer sefalet ile.
Okuyun, milletin nicatı olun!
Ta ebed baisi-hayat olun! (Sabir, 2004: II, 119).

Öğretmenlik kariyeri boyunca öğrencilerine her zaman milli, manevi ve ahlaki değerlerin yanı sıra İslami değerleri de aşılamaya çalışan Sabir, onlara "Ona inananların dostu", "tüm dertlerin çaresi, tümacıların ilacı", “güçlülerin ve güçsüzlerin Hudası” olan tek Allahu-Teala'ya

yönelmelerini ve ihtiyaçlarını yalnızca O'ndan istemelerini öğütlemiş ve "İskender ve fakir" şiirinin sonunda çocuklara yönelik bir çağrıda bulunmuştur: (Kasımbeyli, 2021: 56).

Ey oğul, hacəti Xudayə dilə,
Dərdini zati-kibriyayə dilə
Cümlənin dərdinin dəvası Odur,
Acizin, qadirin Xudası Odur (Sabir, 2004: II, 126).

Diğer ilahi dinlerde olduğu gibi, İslam'a göre de Şeytan [İblis], insanları sürekli olarak Allah yolundan - din, iman, iyi ahlak, iyi ameller, iyilik ve karşılıklı yardımlaşmadan - uzaklaştırmaya ve onları kötü, çirkin işlere, ahlaksızlığa, tembelliğe, günahlara ve sıkıntılara sürüklemeye çalışan, kötülüğü temsil eden bir güçtür. Çocukları "Allah sizin hakikatiniz olsun" diyerek İslami değerler ışığında öğrenmeye ve eğitim almaya çağıran Mirze Elekber Sabir, "Mektebe Targib" adlı şiirinde, çok uyumanın ve tembelliğin Şeytan'dan, erken kalkmak gibi iyi bir amelin ise Allah'tan olduğunu yazmıştır.

Oğul, oğul amandır,
Çox yuxlamaq yamandır.
Çox yuxlamaq- şeytandan,
Tez durmaq- Allahdandır (Sabir, 2004: II, 108).

Büyüklere, özellikle de anne ve babaya saygı duyulması, onların rızasının, hayır duasının alınması, sözlerinin dinlenmesinin önemi Sabir'in şiirlerinde defalarca vurgulanan bir diğer vacip meseledir. "Mekteb Uşaklarına Töhfe" şiirinde bu konu şöyle dile getirilmiştir: (Khalilova, 2019: 175).

Ata her gün gider işe, çalışır,
Ne kadar zahmet olsa da, alışır.
Seväməz kəndi istirahətini,
Arar övladının səadətini.
İşləyər, cismi qan-tərə boyanar,
Hər nasıl olsa da, çörək qazanar
... Ana evlada vakf eder özünü-
Sübhə tək binəva çəkər zəhmət,
Kəndi övladına verər rahət;
"Layla-layla" deyə çəkər keşiyin,
Min məhəbbətlə yelləyər beşiyin. (Sabir, 2004: II, 117).

Mirze Elekber Sâbir, "Allah"a- Hakikate kul olmak" yolunun, yani inanç, ibadet ve davranışta örnek bir Müslüman olmanın- anne babaya itaat etmek, saygı göstermek ve onlara özen göstermekten geçtiğine dikkat çekti. Hem yüksek ahlaki ve etik değerlerin taşıyıcısı hem de militan bir savunucusu olan büyük düşünür, eserinde sadece anne babaya saygı ve takdiri aşılamakla kalmadı, aynı zamanda onlara saygı göstermeyenlerin başarılı bir kadere sahip olamayacaklarını ve "iki dünyada da mutlu olamayacaklarını" vurguladı.

Ataya hörmət etməyən çocuğun,
Anaya xidmət etməyən çocuğun
Nə olur kəndi nəfsinə xeyri,
Nə də ondan vəfa görər qeyri!
Şübhəsiz, xüsrdən kənar olamaz,
İki dünyadə bəxtiyar olamaz (Sabir, 2004: II, 117).

Dünya görüşü ve kişiliğinde Azerbaycan Türklerinin kadim ve güzel ahlaki değerlerini, dindar bir Müslüman olarak İslami değerlerle birleştiren Sabir, özellikle çocuklar için yazdığı şiirlerinde bu özellikleri onlara aşılamaya çalışmıştır. Milli ve manevi değerlerimizin temelini oluşturan aile değerleri teması, büyük hiciv şairimizin yaratıcılığında sıkça ele aldığı temalardan biri olarak özel bir yer tutmuştur. Sabir, eserlerinde Kuran-ı Kerim'in kutsal sözlerini ve Hz. Muhammed'in (s.a.s.) öğretici hadislerini ustaca kullanarak her Azerbaycan ailesinde övdüğü aile değerlerini aşılamış ve bu yüce değerler bağlamında, özellikle anne babaya saygı konusu öne çıkmıştır. (Kasımbeyli, 2021: 72).

Pədərlə madərin nəshindən əsla təlxkam olma,
Səni təkdirü təzir etsə də, bir dadlı şərbətdir
Doğuşda ayrılırkən müxtəlif surətlərə insan,
Məmatında onu yeksan qılan xaki-nədamətdir.
Cənabi-həq o bəhri-bigİrani-mərhəmətdir kim,
Ona mülhəq olan insan şərəfyabi-səadətdir. (Sabir, 2004: II, 79).

Mirze Elekber Sâbir, "Anne babanın tavsiyelerinden asla hayal kırıklığına uğramamak, aksine onların azarlamalarını ve eleştirilerini lezzetli bir şurup gibi kabul etmek" gerektiğini ifade ederek ve her çocuğun en önemli görevlerinden birinin bu kutsal insanlara –anne babaya– her zaman saygıyla davranmak olduğunu düşünerek, "Okul Çocuklarına Bir Katkı" adlı şiirinde, çocukları her zaman anne babalarına saygı duymaya ve onlara itaat etmeye çağıran Hz. Muhammed'in (s.a.s.) ünlü hadisi olan "Cennet annelerin ayaklarının altındadır" sözünü de alıntılamıştır: (Kasımbeyli, 2021: 73).

Ayi altındadır behişt ananın"
Bu hədisi-şərifdir, inanın!
Bizə lazımsa Həqqə qul olalım,
Valideynə müti oğul olalım (Sabir, 2004: II, 117).

"İlme Terğib" isimli şiirde de çocukların okuması, eğitimi sevmesi, güzel bir gelecek inşa etmesi için ilmin faydalarına dikkat çekilir:

İlmin izzeti payidar olur,
Cehlin nikbeti canşikar olur;
Herkes ilim okur, bahtiyar olur,
Millet ilimle bergerar olur.
Okuyun, azizler, okumak zamanıdır!
Okumak her âdemin adabı nişanıdır! (Sabir, 2004: II, 110).

Eğitimle aile ilişkisini birbirinden bağımsız düşünmeyen, aile terbiyesine, ailenin okulla devamlı irtibat hâlinde olmasına önem veren Sabir, velilerin çocuklarının terbiyesinde bütünüyle sorumluluk taşımaları gerektiğini savunmuştur. Çünkü yalnız ailelerinde en iyi şekilde terbiye edilen, okulda da gerekli eğitimi alarak yetişen çocuklar, sağlam düşünceli, vatanını, milletini, çalışmayı seven birer birey olarak topluma yararlı fertler olurlar. Ayrıca şair, çocuklar için eğitimin öneminden bahsederken onun geleceği nasıl şekillendirebileceğini, halkın kaderini nasıl etkileyebileceğini anne-babaların göz ardı etmemesinin vacipliğini ve evlatlarını yetiştirirken bunları hesaba katmaları gerektiğini tekrar tekrar vurgular. Sabir, topluma sağlam gelecek nesillerin kazandırılması için vacip gördüğü hususları ele alırken kadının ailedeki, toplumdaki rolünü de belirtmeyi unutmaz, kadının ilim sahibi olmasının genç

neslin terbiyesi açısından mutlak olduğunun altını çizer. Onun bu düşünceleri en iyi şekilde "Analar Bezeği" isimli şiirde kendine yer bulmuştur:

Ger olsa nisade ilmi-irfan,
Evlada eder bu yolda iman.
Aksi olarak bu müddeanın,
Olmaz ise ilmi bir ananın
Evlada çatar hemen cehalet,
Ne akıl olur onda, ne feraset. …
İlim ile olur hüsuli-izzet,
İlim ile olur nüfuzu- millet. (Sabir, 2004: II, 85).

Sonuç

Mirze Elekber Sabir'in çocuk şiirleri her zaman eğitime, okula ve bilime karşı coşkulu bir hevesi teşvik eder; bu ahlaki nitelikler burada önemli bir rol oynar. Burada Sabir'in milletimizin genç neslini eğitime yönlendirmek için büyük çaba sarf ettiği açıktır. Mirze Elekber Sabir, gençlerimizi cehaletten ve kölelikten kurtarmanın doğru yolunun ancak laik eğitim yoluyla sağlanabileceğine inanmış ve insanları ve milleti buna ikna etmek istemiştir. Şair, çocuklar için yazdığı şiirlerinde bu fikri birçok kez tekrarlar. Mirze Elekber Sabir'in tüm çocuk şiirlerinde, okul eğitiminin yanı sıra aile terbiyesinin önemi de vurgulanır ve çocuğun girdiği her ortamda ahlaki değerleriyle ailesini temsil ettiği gösterilir. Bu nedenle, Azerbaycan okullarının müfredatında Mirze Elekber Sabir'in çocuk şiirlerinin daha derinlemesine öğretilmesi ve ders dışı etkinliklerde tekrar tavsiye edilmesi büyük önem taşımaktadır. Azerbaycan okullarında verilen edebiyat derslerinin müfredatını incelediğimizde, özellikle ilkokul sınıflarında öğretilmesi amaçlanan çocuk şiirlerinin yanı sıra ortaokul ve lise edebiyat müfredatlarında da Mirze Elekber Sabir'in hiciv şiirlerine rastlamak mümkün olduğu açıkça görülmektedir. Daha önce de belirttiğimiz gibi, geleceğimizin güvencesi olan çocuklara Mirze Elekber Sabir'in "Hophopname"sini bazı edebi yöntemlerle çocuk edebiyatı alanına dahil etmenin ve okullarımızda daha fazla öğretmenin faydalı olacağına inanıyoruz. Tüm bunları göz önünde bulundurarak, Mirze Elekber Sabir'in 20. yüzyılın başlarındaki zor bir dönemde insanları açıkça yeni bir düşünce biçimine çağırdığı ve sosyal eşitsizlikle uzlaşmamaya çağırdığı sonucuna varabiliriz. Sabir'in felsefi dünya görüşünde, çok geniş ve renkli, mantıklı bir içeriğe sahip ilerici, hümanist ahlaki değerler bulunur. Özellikle Mirze Elekber Sabir'in eserindeki dine karşı tutum meselesi, ne yazık ki, Sovyet döneminde Azerbaycan edebiyatı çalışmalarında ateizm metodolojisinin yönüyle gerekçelendirilmiştir. Ancak, Mirze Elekber Sabir'in dünya görüşünün gerçeği yansıtan yönleri ve gerçek imgeleri çarpıtılmıştır. Gerçek şu ki, Mirze Elekber Sabir, dine karşı değil, fanatizme karşı savaşarak, büyük bir özgüvenle kendisini gerçek bir Müslüman olarak ilan etmiştir.

Kaynakça

Akimova, E. (2023). Mirza Elekber Sabir ve çocuk edebiyatı. *AMİA Nizami Gencevi Edebiyat İnstitüsü Azerbaycan Edebiyatı*, 1, 139–145.

Akpınar, Y. (2008). Sâbir, Mirza Elekber. *TDV İslâm ansiklopedisi* içinde (Cilt 35, s. 345–346). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.

Gazerbaycan tarihi: *Cilt V* (1900-1920'*ler*). (2008). Elm.

Bayramoğlu, A. (2017). Yeni çağın Azerbaycan edebiyatının önde gelen araştırmacılarından biri. Mir Celal (Ed.), *Mirza Elekber Yabir'in belge dünyası* içinde (s. 3–14). Bilim ve Eğitim.

Caferova, S. N. (2022). Mirza Elekber Sabir'in eserlerinde aile içinde çocukların ahlak eğitimi konuları. *Mirza Elekber Yabir*: *Tarihsel hafıza ve modernite Cumhuriyet bilimsel konferansı bildirileri* içinde (s. 430–435). Öğretmen Yayınevi.

Çoban, F. (2018). Hophopname üzerinden Azerbaycan toplumuna bir bakış. H. Yıldız & A. Öztürk (Ed.), *Genç Türkologlar Yalıştayı bildiri kitabı* içinde (s. 107–119).

Erten, H. (2006). Şair Mirze Elekber Sabir'in Hophopnâme'sindeki gözlemlerine din sosyolojisi açısından bir yaklaşım. *Necmettin Erbakan* cdot*niversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22(22), 59–104.

Gahramanli, N. (2016). Mirze Elekber Sabir'in sosyal içerikli şiirleri üzerine bir inceleme. *International Journal of Languages Education and Teaching*, 4(1), 89–106.

Guliyev, E. H. (2022). Mirza Elekber Sabir'in satirlerinin sosyo-politik anlamı. *Mirza Elekber Yabir*: *Tarihsel hafıza ve modernite Cumhuriyet bilimsel konferansı bildirileri* içinde (s. 8–12). Öğretmen Yayınevi.

Guliyeva, R. H. (2022). Vatanın, milletin ve bağımsızlığın şairi. *Mirza Elekber Yabir*: *Tarihsel hafıza ve modernite Cumhuriyet bilimsel konferansı bildirileri* içinde (s. 213–219). Öğretmen Yayınevi.

Galkın acısının tercümanı: *Mirza Elekber Yabir*: *Metodolojik el kitabı*. (2017). (R. Mammadli, Ed.). F. Koçarli Adına Cumhuriyet Çocuk Kütüphanesi.

Kasımbeyli, F. (2021). *Mirza Elekber Yabir'in eserindeki İslami değerlerin sanatsal bir yansıması* [Yayınlanmamış doktora tezi].

Khalilova, G. (2019). *Mehmet Akif Ersoy ve Mirze Elekber Yabir arasında bir karşılaştırma* [Yayınlanmamış doktora tezi]. Ankara Üniversitesi.

Kol, Y. (2022). Mirza Ali Elekber Sabir'in şiirlerinde toplumsal konulara mizahi yaklaşım. İ. Şahin & A. Akgün (Ed.), *III. Uluslararası Türk Dünyası Yosyal Bilimler Yempozyumu bildiri tam metin kitabı* içinde (Cilt 2, s. 156–170). ASOS Yayınları.

Mikayilov, Ş. S. (2022). Azerbaycan'da felsefi değerlerin yenilenmesinde Mirza Elekber Sabir'in mirasının rolü. *Mirza Elekber Yabir*: *Tarihsel hafıza ve modernite Cumhuriyet bilimsel konferansı bildirileri* içinde (s. 50–57). Öğretmen Yayınevi.

Mir Celal. (2017). *Mirza Elekber Yabir'in belgesel dünyası*. Bilim ve Eğitim.

Sabir, M. E. (2004a). *Hophopname* (Cilt 1). Şark-Garp Yayınları.

Sabir, M. E. (2004b). *Hophopname* (Cilt 2). Şark-Garp Yayınları.

Savaş, H. (2022). Uyumsuzluk teorisi bağlamında Mirza Elekber Sabir'in Qorxuram adlı şiiri üzerine bir inceleme. *Türkiye Yatir Dergisi*, (54), 353–363.

Taşkesenlioğlu, L. (2013). Azerbaycan Türk edebiyatı millî şairi Mirze Elekber Sâbir ve Hophopname. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi*, 2(3), 96–132.

Taşkesenlioğlu, L. (2017). Mirze Elekber Sabir ve Türkçe sevgisi. *IV. Uluslararası Türk Dünyası Araştırmaları Yempozyumu Bildirileri* içinde.

Taşkesenlioğlu, L., & Maden, S. (2017). *Mirze Elekber Yabir*: *Hayatı*, *edebî şahsiyeti ve Hophopname*. Grafiker Yayınları.

Yılmaz, H. (2012). Mirza Ali Ekber Sâbir. *Türk Dünyası İncelemeleri Dergisi*, 12(1), 361–386.

Zenkosky, S. (2000). *Rusya'da Türkçülük ve İslam* (A. N. Ongun, Çev.). Günce Yayınları.

Dede Korkut destanında doğa ile diyalog: Ritüel kodlar ve ekolojik düzen

Nizami Adışirinov[*]

Giriş

"Dədə Qorqud" eposu türk xalqlarının qədim dünyagörüşünü, mənəvi dəyərlərini və sosial-mədəni həyatını özündə əks etdirən mühüm ədəbi abidələrdən biridir. Bu dastan yalnız qəhrəmanlıq və tarixi hadisələri deyil, həm də insanın təbiətlə qarşılıqlı münasibətlərini dərin şəkildə ifadə edir. "Dədə Qorqud" eposunda təbiətlə dialoq, ritual kodlar və ekoloji nizam anlayışları qədim türk düşüncə sisteminin əsas xüsusiyyətlərini əks etdirərək insan və təbiət arasındakı harmonik münasibətləri nümayiş etdirir.

"Dədə Qorqud" eposunda insan və təbiət münasibətləri yalnız məişət və təsvir elementi kimi deyil, bütöv bir dünyagörüşünün, mifoloji yaddaşın və qədim türk ekoloji təfəkküründün ifadəsi kimi çıxış edir. Eposda təbiət insanın qarşısında duran passiv mühit deyil, canlı, müqəddəs insan taleyi ilə qarşılıqlı əlaqədə olan bir varlıq kimi təqdim olunur. Bu münasibətlər sistemi qədim türklərin kosmoqonik təsəvvürlərini, ritual davranış modellərini və təbiətlə harmoniyaya əsaslanan həyat fəlsəfəsini əks etdirir. "Dədə Qorqud" da insan təbiətin hakimi kimi deyil, onun bir hissəsi kimi görünür. Oğuz igidləri dağ, meşə, çay, bulaq, ağac və heyvanlarla mənəvi bağ içərisində yaşayırlar. Təbiət insanın həyatını təmin edən maddi məkan olmaqla yanaşı, həm də sakral mahiyyət daşıyır. Bu baxımdan epos qədim türk mifoloji düşüncəsində mövcud olan "təbiət ruhu" anlayışının davamı kimi də qiymətləndirilə bilər. Dağların müqəddəs sayılması, ağacların həyat və nəsil simvolu kimi təqdim olunması, suyun təmizləyici və qoruyucu funksiyası qədim türk inanclarının eposdakı izlərinin göstəriciləridir.

Esas metin

Ritual inanclar insanın təbiət, cəmiyyət, kosmos və müqəddəs varlıqlarla münasibətini tənzimləyən, əsasən simvolik davranışlar, təkrarlanan hərəkətlər və mərasim formaları üzərində qurulan inam sistemidir. Bu inanclar xüsusilə mifoloji və arxaik düşüncə tərzi ilə sıx bağlıdır və folklorun ən qədim qatlarını təşkil edir. Arxaik insan üçün dünya canlı və şüurlu qəbul edilirdi; dağ, su, ağac, heyvan və səma ilə ritual ünsiyyət qurulurdu. C.Freyzer ritualı magik təsir vasitəsi kimi (Frazer, 2004), M.Eliade isə onu müqəddəs zamanın və ilkin kosmik nizamın bərpası aktı kimi izah edir (Eliade, 1963). V.Terner ritualı sosial dram və keçid mərhələsi (liminallıq) kontekstində şərh edir (Turner, 2018).Arxaik ritual inanclar ekoloji düşüncənin ilkin forması kimi çıxış edir. İnsan təbiəti istismar obyekti deyil, sakral tərəfdaş kimi qəbul edir. Suya, ağaca, dağa hörmət ritual davranışla tənzimlənir. Bu, ekoloji balansın qorunmasına xidmət edir.

[*] Dr. Filoloji üzre felsefe doktoru. Azerbaycan Milli Bilimler Akademisi. Folklor Enstitüsü. Bakü, Azerbaycan. E-posta: drnizami1983@gmail.com ; ORCİD: https://orcid.org/0009-0003-0865-2855

Mifoloji dünyagörüşə əsaslanan ritual davranışlar folklorun strukturunda mühüm yer tutur. Mif, ritual və folklor arasındakı qarşılıqlı əlaqə problemi müasir folklorşünaslıq, antropologiya və dinşünaslıq elmlərinin əsas tədqiqat obyektlərindən biridir. Xüsusilə M.Eliade, C.Freyzer, V.Terner, E.Teylor kimi alimlərin əsərlərində ritualın sakral zamanın bərpası, sosial nizamın qorunması və kollektiv yaddaşın formalaşması funksiyaları geniş şəkildə izah olunmuşdur (Tylor, 1871).

Eposdakı dağ kultu xüsusilə diqqət çəkir. Dağ yalnız coğrafi obyekt deyil, gücün, ucalığın və müqəddəsliyin rəmzidir. Oğuz igidləri çətin məqamlarda dağlara üz tutur, onlarla canlı varlıq kimi dialoqa girir, emosional-mənəvi münasibət qururlar. Akademik Kamal Abdulla qeyd edir ki, "bütün dastanlarda bu üç məkani nöqtə: dağ, çay və ağac semantik inkişafın müxtəlif yerlərində mövcudluqlarını göstərirlər. Mifoloji təsəvvürlər dağ, çay, ağac kimi anlayışlardan tez-tez istifadə edir" (Abdulla, 1999: 259). Dünyanın bir çox miflərində də dağ, çay, ağac müqəddəs varlıqlar hesab olunublar. Dağ insanı həm də göylərlə birləşdirirdi. "Dədə Qorqud"un "Müqəddimə"sində dağ qəhrəmanla taleyi arasındakı mənəvi münasibətdə müqayisə predmeti kimi çıxış edir: "Bir yigidin qara dağ yumrusunca malı olsa, nəsibindən artığını yeyə bilməz" (KDQ, 2004: 19). Ə.Dəmirçizadə qeyd edirdi ki, azərbaycanlılar yaratdıqları bir çox bədii nümunələrdə öz duyğu və arzularını, təbiətə və insanlara münasibətlərini, sevgisini, sevincini, kədərini tərənnüm etmişlər (Dəmirçizadə, 1959: 6). Dağ ruhu ən çətin məqamda qəhrəmanı ölümdən xilas edir. Dastanın ik boyunda atası tərəfindən ölümə tərk edilən Buğac məhz Qazılıq dağının çiçəkləri sayəsində ölümdən xilas olur: "Boz atlu Xızır mana gəldi. Bu yaradan sənə ölüm yoqdur. Dağ çiçəgi, ana südü sənə məlhəmdir, – dedi" (KDQ, 2004: 39). Deməli, Qazılıq dağı xilaskar, qoruyucu kimi, qəhrəmanı ölümdən xilas edir, ona yenidən həyat verir. Dastanda Buğacı yaralı halda tapanda anası ilk olaraq Qazılıq dağını günahlandırır, onu qarğıyır:

Nə Qazılıq dağı aqar sənin suların.
Aqar kibi aqmaz olsun!
Bitər sənin otların Qazılıq dağı.
Bitər ikən bitməz olsun!
Qaçar sənin geyiklərin Qazılıq dağı
Qaçar ikən qaçmaz olsun, taşa dönsün (KDQ, 2004: 32).

Buğac da anasına cavab verir ki, "Qazılıq dağını qarğama. Onun heç bir günahı yoxdur". Göründüyü kimi, Buğacın anası Qazılıq dağını canlı varlıq hesab edir və oğluna xətər yetirə biləcəyini düşünür.

Dirsə xan qırx namərd yoldaşı tərəfindən əsir alındıqda anası bu hadisəni Buğaca yenə təbiətin ekoloji harmoniyasının pozulması şəklində izah edir:

Görürmisən, ay oğul, nələr oldu?
Sarp qayalar oynanmadı, yer obrıldı.
Eldə yağı yoq ikən, babanın üstinə yağı gəldi (KDQ, 2004: 34).

Eposda dağ həm də Oğuz Elinin təbii sərhədlərini müəyyənləşdirən, onu düşmən hücumundan qoruyan, daxili sabitliyin, nizamın qarantı kimi də çıxış edir. Məsələn, Qanturalı Oğuz elindən çıxıb Trabzona gedərkən "Arqu beli Ala dağı aşır. Aqındılı suyu keçir" (KDQ, 2004: 110).

Dastanda "otu bitməyən qara dağlar", "suyu quruyan irmaqlar" övladsızlıqla, sonsuzluqla əssosiativ məna çalarları yaradır. Övladı olmayan qadınlar "qurumuş çaylara su salmaq" ritualını icra edirlər ki, övlad sahibi olsunlar. Qurumuş çaylara su salmaq sonsuz qadının yenidən övlad sahibi ola biləcəyinə inamın ifadəsi olub bu yöndə icra edilən ritual aktı idi. Qaraca çoban da düşmənlə qarşılaşanda belə deyir:

Qanlı-qanlı irmaqlar.
Quruyubdur, suyu gəlməz.
Qarşı yaan qarlı qara dağlar.
Qarıyubdur out bitməz.
Qazanın anası qarıyubdur, oğul verməz (KDQ, 2004: 48).

Və ya bunun əksi olan hadisədə – xeyir işlə bağlı olan məqamlarda da oğuz qəhrəmanı təbiətin xeyir-duasını almağa çalışır. Dədə Qorqud banıçiçək üçün elçiliyə gedərkən yenə əbiəti - əcdad ruhlarını xatırlayır, onların xeyir-duasını almağa çalışır:

Qarşı yatan qara dağını aşmağa gəlmişəm.
Aqındılı görklü suyunu keçməgə gəlmişəm.
Qız qardaşın Banıçiçəgi Bamsı Beyrəgə diləməyə gəlmişəm (KDQ, 2004: 58).
Dasanda Qanlı qoca oğlu Qanturalı da Selcan xatun üçün Trabzon təkuruna eyni sözləri deyir:
Qarşı yatan qara dağını aşmağa gəlmişəm.
Aqındılı suyunu keçməyə gəlmişəm (KDQ, 2004: 108).

Dastanda ov ritualının icrası da bilavasitə dağ toponimi ilə əlaqəli şəkildə təqdim olunur. Dastan mətnlərində oğuz igidləri hər zaman ov üçün dağa gedirlər. Bu ritual "Ala dağa ala ləşkır ava çıqdı" ritual formulu ilə ifadə olunur.

Dastanda gəlin öz qayınatasına oğlunun sağ olduğunu "muştuluqlayanda" (xoş xəbərini verərkən) yenə dağları, ağacları, suları metaforik bənzətmə vasitəsi kimi (xoş xəbərin ifadəsi kimi) təqdim edir:

Sıra dağların yıxılmışdı, ucaldı axır.
Aşıb-daşan suların axmırdı, çağladı axır.
Böyük ağacın qurumuşdu, göyərdi axır (KDQ, 2004: 222).
Qayınanata da bu xoş xəbərin müqabilində yenə təbiət ruhunu minnətdarlıqla yad edir:
Qarşıdakı dağlar yaylağın olsun.
Soyuq-soyuq sular bulağın olsun (KDQ, 2004: 222).
Ana öz övladını tərif edərkən onu təbiətlə – dağla, su ilə birlikdə öyür:
Qarşı yatan qara dağımın yüksəyi oğul!
Axıntılı suyumun daşqını oğul!
Qaranlıq gözlərimin aydını oğul! (KDQ, 2004: 85).
Ata əsirlikdə olan övladını oxşayıb ağı deyərkən də bənzər poetik qəlibdən istifadə edir:
Qara dağımın yüksəyi, oğul.
Axıntılı suyumun daşqını, oğul! (KDQ, 2004: 88).

Dastanda Dəli Domrul Əzrayıldan aman diləyərkən yenə təbiəti öyür, dolayısı ilə əcdad ruhundan aman diləyir:

Dügməsi böyük bizim dağlarımız olur.
Ol dağlarımızda bağlarımız olur (KDQ, 2004: 97).

Dəli Domrul atasından canına qarşılıq can istəyəndə atası da yenə təbiətə sığınır:

Qarşı yatan qara dağım gərəksə,
Söylə, gəlsin Əzrayılın yaylası olsun!
Soyuq-soyuq bulaqlarım gərəksə,
Ona içət olsun (KDQ, 2004: 99).

Dəli Domrulun xatunu isə Dəli Domrula belə cavab verir:

Qarşı yatan qara dağları.
Səndən sonra mən neylərəm?
Yaylar olsam, mənim gorum olsun!
Soyuq-soyuq sularını içər olsam,
Mənim qanım olsun! (KDQ, 2004: 101).

Göründüyü kimi, arxaik düşüncədə dağ – qəbiri, su – qanı simvolizə etmişdir.Eposda suyun poetik funksiyası da diqqətəlayiqdir və çoxqatlı semantic system yaradır. Su həyatın, təmizlənmənin, mənəvi yenilənmənin, keçid və transformasiyanın simvolu kimi təqdim olunur. Qəhrəmanların sudan keçməsi ritual yetkinləşmə və status dəyişməsi kimi anlamı daşıyır. Qəhrəman sudan keçməklə sanki əvvəlki vəziyyətindən ayrılaraq yeni ruh halına daxil olur. Bu keçidlər qəhrəmanın adi dünyadan mifoloji xaos məkanına daxil olduğunu göstərir.Su burada iki dünya arasındakı sərhədi ifadə edir. Su həm də kollektiv yaddaş və mənəvi bütövlük simvoludur. Oğuz elinin çaylar və bulaqlarla əhatələnməsi onun təbiətlə birgə yaşamaq fəlsəfəsinin göstəricisidir.

Epos qəhrəmanları suya da canlı varlıq kimi yanaşır, ona müraciət edirlər: "Su haqq dizarın görmüşdür", – deyib su ilə xəbərləşirlər.

Çığnam-çığnam qayalardan çıqan su.
Ağac gəmiləri oynadan su.
Həsənlə Hüseynin həsrəti su.
Bağ ilə bostanın ziynəti su.
Ayşə ilə fatimənin nigahı su.
Şahbaz atlar gəlüb içdigi su.
Qızıl dəvələr gəlib keçdügi su.
Ağ qoyunlar gəlib çevrəsində yadığı su.
Ordumın xəbərin bilürmisən, degil mana? (KDQ, 2004: 41)

Sudan bir xəbər ala bilməyən Qazan bu dəfə "qurd ilə xəbərləşir". Qurd da arxaik-mifoloji düşüncədə yaradılışı, əcdad ruhunu simvolizə edən totemdir.

Mifoloji düşüncədə su xaos-kosmos sərhəddi kimi təqdim olunur. Hətta dastanda Dəli Qarcarın sakral məkanında su – "qadağa" konsepti ilə assosiativ məna çaları yaradır:

Ayaqlılar buraya gəldigi yoq.
Ağızlılar suyumdan içdigi yoq (KDQ, 2004: 58).

Eposda övladı olmayan analar övlad sahibi ola bilmək üçün "qurumuş çaylara su salırdılar" (KDQ, 2004, s. 86). Deməli, su həm də həyat verən, soyun davam etdirilməsində vacib element kimi sacral gücə sahib idi. Övladsız qadınlar qurumuş çaylara su salıb dilək tuturdular, dua edirdilər ki, Su tanrısı onlara övlad bəxş etsin. Dastanda həmçinin "qara donlu dərvişlərə nəzir vermək" ritualı da övladsızlıqla bağlı icra olunan rituallardandır.

Quru-quru çaylara su saldım.
Qara donlu dərvişlərə nəzir verdim (KDQ, 2004: 86).

Eposda su sərhədi, bulaq kənarı kimi sakral məkanlar həm də arxaik-mifik təfəkkürdə qeyri-adi varlıqların məskəni kimi xarakterizə olunur. Bu demonik varlıqlardan biri də pərilərdir. Təpəgöz məhz insan (çoban) və pərinin münasibətindən doğulur. Bu yasaq münasibət Oğuz elinə böyük fəlakət gətirir. Deməli, təbiətdəki ekoloji nizam pozulur. Ekoloji nizamın pozulması isə fəlakətlə nəticələnir. Bu fəlakətin əsası isə su sərhədində – bulaq başında, yəni iki dünya arasındakı keçiddə qoyulur. Təpəgöz kimi demonik varlığı öldürmək üçün Basat kimi yarıtanrı statusuna malik olmaq lazım idi. Arxaik düşüncədə sakral statusa malik məkanlardan biri də mağaradır. Demonik varlıq olan Təpəgöz də həmin sakral məkanda məskunlaşır. Basat da mifik statusa malik olduğu üçün Təpəgözün sakral mağara məkanına daxil ola bilir və sehrli qılıncı götürərək Təpəgözü öldürür. Təpəgöz bir neçə dəfə basatı öldürməyə cəhd etsə də, Basat hər dəfə qeyri-adi şəkildə xilas olur. Yəni demonik varlıqlarla yarıtanrıların savaşında tanrılar qalib gəlir.

Salur Qazan da düşmən qarşısında özünü öyərkən özünün yarıtanrı statusuna diqqət çəkir: "Ağ qayanın qaplanının erkəyində bir köküm var. Ağ sazın aslanında bir köküm var. Əzvay qurd əniyi erkəyində bir köküm var". Göründüyü kimi, Qazan da öz əslini, soyunuqaplanla, aslanla, qurdla əlaqələndirir, təbiətlə bağlayır, bir növ mediativ obraz statusunu təsdiqləmiş olur.

"Dədə Qorqud" eposunda ağac obrazı qədim türk mifoloji düşüncəsinin ən mühüm sakral simvollarından biri kimi çıxış edir. Ağac türkün mifoloji düşüncəsində həyatın başlanğıcı qəbul olunurdu. Ağac eyni zamanda soyun davamlılığı, kainatın bütövlüyünü və insanın kosmosla əlaqəsini ifadə edən müqəddəs obrazdır. Türk mifologiyasında ağac kultunun əsasında "dünya ağacı" dayanır. Ağacın budaqları göylərə, gövdəsi yer üzünə, kökləri ilə yeraltı aləmə bağlı olduğu üçün bütün kosmik sistemin modeli kimi qəbul edilirdi. Bu motiv qədim şaman dünyagörüşü ilə bağlıdır. Şaman inanclarında müqəddəs ağac göylə yer arasında yol hesab olunurdu. Şamanın ruhani yüksəlişi də çox zaman ağac vasitəsilə təsəvvür edilirdi. Türk mifoloji düşüncəsində ağac ruhların enib-qalxdığı yol sayılırdı. Qədim türk təfəkküründə ağacın budaqlanması nəslin artması və davam etməsinin simvolu sayılırdı. Ağacın quruması və ya kəsilməsi isə soyun zəifləməsi və ya həyat nizamının pozulması anlamına gəlirdi. Bu düşüncədə "Dədə Qorqud" boylarında da "dal-budağın qurumuşdu, yaşardl axır" şəklində ifadə olunur. Ağac obrazı həm də qoruyucu və himayəedici funksiyaya malikdir. Məhz bu baxımdan əsirlikdə olan Uruz son arzusu kimi ağacla ritual dialoqa girir və ondan aman diləyir, dua edir: "Məni səndən asarlar, götürmə, ağac! Götürsən, igidliyim səni tutsun".

"Salur Qazanın evinin yağmalandığı boy"da Qazan bəy Qaraca çobanı ağaca bağlayır. Çoban isə ağacı yerindən qoparır: "Qaraca çoban zərb eylədi, qaba ağacı yeriylə, yurduyla qopardı, arqasına aldı" (KDQ, 2004: 44). "Qaba ağac" mifoloji düşüncədəki "həyat ağacı" anlayışına uyğundur. Ağacı yerindən çıxarmaqla çoban xaos aləminə işarə edir. Çoban özü mediativ varlıqdır. Eposda cəmi iki obraz ağacı yerindən qoparır. Bunlardan biri yuxarıda da qeyd etdiyimiz kimi Qaraca çobandır. İkincisi isə Təpəgözdür. "Oğuz yığulub üzərinə vardı. Dəpəgöz görüb qaqıdı. Bir ağacı yerindən qopardı.Atub əlli-altmış adamı həlak eylədi" (KDQ, 2004: 126). Göründüyü kimi, dastanda hər iki obraz ağacı qoparmaqla xaosa səbəb olur. Hətta

Qaraca çoban "dünyanı kafirin başına qaranlıq edir" (KDQ, 2004: 47). Əsirlikdə olan Uruz da ölüm ayağında ağacla söhbətləşir. Sanki dara düşmüş qəhrəman ağı dilində ağacı – əcdad ruhunu tərif edir, onu köməyə çağırır:

Ağac, ağac! Dersəm sənə ərlənmə, ağac!
Məkkə ilə Mədinənin qapısu ağac!
Musa kəlimin əsası ağac!
Böyük-böyük suların köprisi ağac!
Qara-qara dənizlərin gəmisi ağac!
... Şah Həsənlə Hüseynin beşigi ağac!
Başın ala baqar olsam, başsız ağac!
Dibin ala baqar olsam, dibsiz ağac!
Məni sana asarlar, götürməgil, ağac!
Götürəcək olursan, igidligim tutsun səni (KDQ, 2004: 46).

Göründüyü kimi, Uruz ağacı qarğıyır. Təbiətin onunla ədalətsiz rəftar etdiyini düşünür: "Bəgliyə doymadım, özümə yazıx", – deyir. Əsirlikdən xilas olub Oğuz Elinə gələn Beyrək kiçik bacısı ilə ilk dəfə "ağac altında, su başında" görüşür: "Məgər evləri önündə bir böyük ağac vardı. Dibində yaxşı bir bulaq var idi. Beyrək gördü ki, kiçik bacısı bulaqdan su almağa gəlir" (KDQ, 2004: 67). Beyrək kiçik bacısı ilə dialoqunda da ilk olaraq dağları, sonra isə suları xəbər alır: "Qarşı yatan qara dağı sorar olsam, yaylaq kimin? Soyuq suların sorar olsam, bulaq kimin?" (KİD, 2004: 67). Beyrəyin bacısı isə qardaş həsrətini yenə təbiətlə müqayisə fonunda dilə gətirir:

Qarşı yatan qara dağlar yıxılıbdır.
Ozan sənin xəbərin yox.
Kölgəli böyük ağacım kəsilibdir.
Ozan, sənin xəbərin yox (KDQ, 2004: 69).

Deməli, qardaşın sağlığı bacı üçün arxalandığı dağ, söykəndiyi, kölgələndiyi ağac demək idi. Eposun boylarının sonunda "yum"larda verilən "soylama"ların hamısında dağ və ağac kultuna hörmət və ehtiram ifadə olunur:

Yerli qara dağların yıqılmasın.
Kölgəlicə qaba ağacın kəsilməsin.
Qamın aqan görklü suyun qurumasın (KDQ, 2004: 55; 102).

Professor Rüstəm Kamal boyların sonunda işlənən "yum"lardan danışarkən qeyd edir ki, "yum arxaik şaman ritualı və janrıdır, mətn kimi qəhrəmanlıq dastanlarının tərkibində saxlanıbdır. Yum – türk ritual hadisəsidir" (Kamal, 1999: 40-44). Dastan mətnlərində Dədə Qorqud oğuz igidlərini tərifləyəndə də bu şəkildə xeyir-dua verir:

Qarşı yatan qara qarlı dağlardan aşar olsa,
Allah taala sənin oğluna aşut versin!
Qanlı-qanlı sulardan keçər olsa, keçit versin! (KDQ, 2004: 55).
Banıçiçəyin qırmızı çadırı da "göy çəmənin üzərinə qurulmuşdu" (KDQ, 2004: 55).

Yer, torpaq türk üçün ən müqəddəs atribut sayılırdı. Oğuz igidləri and içərkən yeri, torpağı müqəddəs saydıqları üçün ona and içərdilər, "yer kibi kərtiləyin, topraq kibi savrulayım", - deyirdilər. Dastanda Bamsı Beyrək də, Qanturalı da eyni şəkildə and içir: "yer kibi kərtiləyin, topraq kibi savrulayın" (KDQ, 2004: 65; 112). Eposda təbiətin gözəlliyi qarşısında Oğuz igidi

bəzən müdafiəsiz vəziyyətə düşür. Qanturalı Selcan xatunla birlikdə Oğuzun sərhədində gözəl təbiəti olan bir yerə gəlir: "Qanturalı baxıb görür ki, bu yerdə qu quşları, durnalar, turaclar, kəkliklər uçurlar. Soyuq-soyuq sular, çəmənlər… Selcan xatun bu yeri çox bəyəndi" (KDQ, 2004: 255). Eposun digər qəhrəmanı olan Basat da təbiətin qoynunda böyüyüb aslan südü ilə bəsləndiyi üçün aslanı anası kimi (Anam adın deyərsən – Qağan aslan!), "Qaba ağacı" da (Atam adın sorar olsan, – Qaba ağac!) mifoloji düşüncədəki "həyat ağacı"nı isə atası kimi, yəni ilahi başlanğıc kimi təqdim edir. At türkü fiziki və psixoloji olaraq tamamlayan ən vacib identifik göstərici idi. Türk ancaq atın üzərində olanda özünü fiziki cəhətdən tamamlanmış hesab edirdi. At qəhrəmanın "ikinci mənliyi" kimi çıxış edir. At qəhrəmanla birlikdə düşünən, qəhrəmanı duyan və təhlükəni öncədən hiss edən obraz kimi təqdim olunur. "Bəkil oğlu Əmran boyu"nda da at və insan arasındakı psixoloji duyumun şahidi oluruq: "Al ayğır nə vaxt yağı qoxusu alsa, ayağını yerə döyərdi, tozu göyə çıxardı" (KDQ, 2004: 150).

Beyrək düşmən əsirliyindən xilas olanda öz Boz ayğırına rast gəlir. Boz ayğırı da Beyrəyi anıyır: "Boz ayğır dəxi Beyrəgi görüb tanıdı, iki ayağının üzərinə durdu, kişnədi" (KDQ, 2004: 65). Beyrək öz atını tərif edərkən onu "qardaş" adlandırır: "At deməzəm sana, qardaş deyərəm, qardaşımdan yeg! Başıma iş gəldi yoldaş deyərəm, yoldaşımdan yeg!" (KDQ, 2004: 65-66). Beyrəyin səsini eşidən Boz ayğır sahibini tanıyır: "At başını yuqarı tutdı, bir qulağın qaldırdı. Beyrəgə qarşı gəldi. Beyrək at köksün qucaqladı. İki gözin öpdi. Sıçradı, bindi" (KDQ, 2004: 66). At qəhrəmanın xarakterini tamamlayan, onun daxili gücünü üzə çıxaran və taleyinə ortaq olan varlıqdır. Qəhrəmanın yoxluğu atının davranışına da təsir edir. Oğuz igidi öləndə onun atını da öldürürdülər. Dastanda həm Uruzun, həm Beyrəyin, həm də Səgrəyin dilindən bunu oxuyuruq: "… üç ayda gəlməsəm, o zaman öldüyümü bilərsən. Ayğır atımı kəsib aşımı (yas yeməyi – N.A.) verərsən" (KDQ, 2004: 89). Uşun qoca oğlu Səgrək də öz xanımına deyir ki, "üç aya kimi gəlməsəm, öldüyümü bil, ayğır atımı boğazlayıb yasımı ver". Sonuncu boyda Beyrək öldükdən sonra onun boz atının quyruğunu kəsirlər: "Beyrəyin ağ-boz atının quyruğunu kəsdilər. Qırx-əlli igid qara geyinib göy sarındılar" (KDQ, 2004: 306).

"Dədə Qorqud" eposunda ov motivi yalnız qəhrəmanlıq nümayişi və fiziki gücün sınağı kimi deyil, qədim türk mifoloji düşüncəsinin mühüm ritual komponenti kimi təqdim olunur. Ov insanla təbiət arasındakı münasibətləri tənzimləyən sakral akt hesab edilir və bu fəaliyyət müəyyən mənəvi normalar, etik qaydalar və ritual məhdudiyyətlər çərçivəsində həyata keçirilir. Qədim türk dünyagörüşündə təbiət canlı və müqəddəs system hesab olunduğu üçün ova münasibət də sadəcə təsərrüfat fəaliyyəti səviyyəsində qalmır, eyni zamanda ov həm də kosmik tarazlığı təmin edən ritual hadisəsinə çevrilir. Bu səbəbdən ov zamanı həddin aşılması, təbiətə qarşı qəddarlıq və ya sakral qaydaların pozulması mifoloji düşüncədə xaos və cəza ilə nəticələnir. Məsələn, "Bəkil oğlu Əmran boyu"nda Bəkil təbiətin nizamını pozaraq ehtiyac olmadığı halda ova çıxır və yaralı ceyranın ardına düşərək onu ovlamaq istəyir. Buna görə də geyik cildindəki əcdad ruhu Bəkili cəzalandırır. Bəkil yıxılaraq ayağını sındırır və bundan duyuq düşən düşmən Bəkilin yurduna hücum edir. Təbiətin ekoloji nizmına mənfi müdaxilə acı nəticələrə gətirib çıxarır. Və ya eposun "Salur Qazanın evinin yağmalandığı boy"unda Salur Qazan da ehtiyac olmadığı halda ov mərasimi təşkil edir, təbiətin ekoloji nizamını, harmoniyasını pozur, çoxlu sığın, geyik ovlayır. Nəticə olaraq təbiətin ekoloji nizamı pozulur, ehtiyac olmadığı halda ekoloji xaoss yaradılır və bunun da cəzası olaraq düşmən Qazan bəyin

evini, yurdunu talayır, ailəsini, doğmalarını əsir aparır. Eposun poetik dili də ekoloji harmoniyanın bədii yaddaşda necə yaşadıldığını göstərir. Dastanda təbiət təsvirləri yalnız dekorativ məqsəd daşımır. Dağların, çayların, çöllərin emosional vəziyyətlə əlaqələndirilməsi insan və təbiət arasındakı daxili bağlılığın poetic ifadəsinə çevrilir. Məsələn, Qanlı qoca oğlunu çətin səfərdən çəkindirmək üçün onu təbiətlə qorxutmağa çalışır: "Oğul, sən gedəcəyin o yerin / Dolambac-dolambac yolları vardır / Atlılar batdıqca çıxa bilməyən / Keçilməz palçıqlıq, çamurluqlardır / Əjdaha ilanlar dələ bilməyən / Qalın meşələrdir, sıx ormanlardır" (KDQ, 2004: 249).

Sonuç

Beləliklə, "Dədə Qorqud" dastanında təbiətlə dialoq yalnız poetik ifadə vasitəsi kimi deyil, həm də qədim türk cəmiyyətinin dünyagörüşünü, mənəvi dəyərlərini və həyat prinsiplərini əks etdirən mühüm bir sistem kimi çıxış edir. Dastanda təbiət insan həyatının ayrılmaz tərkib hissəsi kimi təqdim olunur və onun müxtəlif elementləri – dağlar, çaylar, ağaclar, torpaq, külək və digər təbii varlıqlar xüsusi simvolik məna daşıyır. Bu elementlər ritual kodlar vasitəsilə müqəddəsləşdirilərək insan və təbiət arasında mənəvi bağın formalaşmasına xidmət edir. Təbiətin yalnız fiziki mühit deyil, həm də mənəvi dəyər daşıyıcısı kimi təqdim edilməsi insanların ona qarşı məsuliyyət hissini gücləndirir. Dastanda müşahidə edilən ekoloji nizam anlayışı insanın təbiətlə harmonik münasibət qurmasının vacibliyini göstərir. İnsan və təbiət arasında qarşılıqlı hörmət, qoruma və tarazlıq prinsipləri cəmiyyətin həyat tərzində mühüm yer tutur. Bu baxımdan "Dədə Qorqud" dastanı qədim dövrün ekoloji düşüncə modelini özündə əks etdirən mühüm ədəbi və mədəni irs nümunəsi hesab oluna bilər. Əsər müasir dövrdə də təbiətin qorunması, ekoloji şüurun formalaşdırılması və insan-təbiət münasibətlərinin düzgün qurulması baxımından öz aktuallığını qoruyub saxlayır. Nəticə olaraq qeyd edə bilərik ki, "Dədə Qorqud" eposu insan-təbiət münasibətlərini arxaik ekoloji təfəkkürün poetic modeli kimi təqdim edir. Eposda təbiətin nizamının qorunması məişət ehtiyacından daha çox mənəvi və ritual məsuliyyət xarakteri daşıyır. Su, ağac, heyvan, dağ və ov motivləri vasitəsilə qədim türk dünyasının təbiətlə harmonik münasibətə əsaslanan ekoloji fəlsəfəsi bədii yaddaşda qorunub saxlanılır. Bu baxımdan "Dədə Qorqud" yalnız qəhrəmanlıq dastanı deyil, həm də türk mədəniyyətinin qədim ekoloji şüurunu yaşadan mənəvi-mifoloji abidədir.

Kaynakça

Abdulla K. (1999). *Sirr içində dastan və yaxud gizli Dədə Qorqud- 2.* Bakı, Elm.

Dəmiçizadə Ə. (1959). *"Kitabi-Dədə Qorqud" dastanlarının dili*. Bakı, Elm.

Frazer, J. G. (2004). *Altın Dal. Büyü ve Din Üzerine Bir Çalışma*. Çeviren: Mehmet H. Doğan. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Kamal R. (1999). *"Kitabi-Dədə Qorqud": arxaik ritual semantikası*. Bakı, Elm.

Kitabi-Dədə Qorqud. (2004). Bakı. Öndər.

Radloff, W. (1976). *Sibirya'dan Seçmeler. IV cilddə. I cild*. Çeviren: Ahmet Temir.

Eliade, M. (1963). *Myth and Reality*. New York. Harper & Row Publ.

Turner, V. (2018). *Ritüeller: Yapı ve Anti-Yapı.* (Çeviren: Nur Küçük). İthaki Yayınları. İstanbul.

Tylor E.B. (1871). *Primitive Culture: Researches In to the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom.* The University of Michigan.

Amélie Nothomb'un *Kıran Kırana* romanında kadın bireyin Japon kültüründeki konumu ve kültüre karşı itaat yoluyla direnişi

Nur Sultan Kılınçaslan[*]

Giriş

Araştırmanın kuramsal yaklaşımı ve inceleme konusu

Amélie Nothomb, çağdaş Belçika edebiyatının önde gelen yazarlarından biridir. Babasının diplomatik mesleği nedeniyle ailesiyle birlikte çocukluğunu Japonya, Çin, Bangladeş, Amerika gibi birçok çeşitli ülkelerde geçirmiştir. Bu yaşadığı ülkeler onun birey olmasında farklı unsurlar yaratmasına neden olmuştur. Kıran Kıran'a adlı eserinde de yetişkinlik döneminde Japonya'da geçirdiği bir yıllık iş deneyiminin izlerini yıllar sonra anlatır. Nothomb'un kişisel deneyimlerinin merkezinde yazdığı romanı özyaşamöyküsel özellikler taşıyan ancak kurmaca unsurları da içinde barındıran bir eserdir. Bu eserde, edebiyatın gücü, yabancı birinin ülkeye karşı bakışından çok, bir kadının Japon kültürünün içinde yaşadığı kısıtlamaları açıkça göstermesinden gelmektedir. Roman Japon kültüründeki kadının yerini ele almakla kalmaz aynı zamanda 'ötekiye' karşı olan bakış açısını da ele almaktadır. Japon kültürünün katılığı Amélie'yi, ne bir kadın olarak ne de bir batılı olarak bu kültürde yer edinemeyeceğini belirtir. Romanda, Japon çalışma hayatının katı hiyerarşik yapısı ve özellikle de kadın çalışanlar üzerinde kurulan baskılar ve beklentiler çarpıcı bir şekilde yer alır. Yazar, kadın anlatıcının daha ilk günden itibaren gizli bir baskıya maruz bırakıldığını kendi davranışlarından, beden dilinden ve hatta duygularını kontrol altına almaya çalışırken verdiği mücadeleden anlatmaya çalışır. Karakterler arasındaki ilişkiler gözlemlendiğinde hem kadınların hem de erkek çalışanların arasındaki görünmez üstünlük savaşı fark edilir. Nothomb, bu üstünlük savaşında Japon kültüründe kadının geleneksel biçimde konumunu açık bir şekilde göstermektedir. (Belarmino, 2019). Romanın en belirgin özelliklerinde biri, anlatıcının yaşadığı baskı karşısındaki tavrıdır. Karakterin dışardan bakıldığı zaman baskıya karşı boyun eğiyormuş gibi görünse de, gerçekte bu boyun eğme tamamıyla çaresiz bir kabulleniş değildir. Kahramanın sessizliği, geri planda kalmayı kabullenişi ve verilen emirleri uyguluyor gibi davranması, onun dik durmasını ve işine devam etmesini sağlayan bir duruma dönüşür. Bu tutumu, hem romanda bir nevi içsel direniş olarak hem de karakterin kendini koruma ve yaşadıklarını yeniden anlamlandırma çabasının bir yöntemi olarak geçmektedir. Yazar, yıllar sonra Kıran Kırana'yı yazarak, yaşadığı baskıyı ve aşağılanmayı yeniden kurgularken aynı zamanda edebiyat sayesinde ona bu deneyimleri yaşatanlardan bir tür intikam alır (Amanieux, 2005).

[*] Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans öğrencisi, e-posta: nursultankilincaslan@gmail.com ORCID: 0009-0000-0697-6168

Nothomb için yazmak, geçmişin intikamını almanın ve hem kendisini hem de yaşadıklarını yeniden konumlandırmasının bir yoludur. Bu çalışma, Kıran Kırana romanında özyaşamöyküsel grunsurları, kadın bireyin Japon kültürü içindeki baskılarla oluşturulan konumunu ve bu baskılara karşı geliştirdiği tutumları irdelemeyi amaçlamaktadır. Romanın olay örgüsü, karakterler arası güç ilişkileri ve kadın karakterlerin karşılaştığı zorlukları odağında kadın karakterin davranışları ve gösterdiği tutum değerlendirilecektir. Ayrıca çalışmada, Judith Butler'ın "boyun eğme yoluyla özneleşme" (subjection) kavramı çerçevesinde Japon toplumuna ve kültürüne dair sosyolojik çalışmalar, yazar üzerine yapılan incelemeler ve Nothomb'un röportajları kullanılacaktır. Böylelikle Kıran Kırana'nın hem kadın kimliği hem de kültürel çatışma yönünden verdiği önemli konular ortaya konacaktır.

Kıran Kırana'da öz yaşam öyküsellik

Amélie Nothomb'un *Kıran Kırana* adlı eseri yazarın çocukluk döneminin bir kısmını geçirdiği ve sonrasında büyük bir özlem ve hayranlıkla geri döndüğü Japonya'da ki bir yıllık iş deneyimini ele almaktadır. Bu roman yazarın birebir hayatından, yaşadığı deneyimlerden oluştuğu için belirgin bir şekilde özyaşamöyküsel bir eser olarak nitelendirilir. Nothomb'un Josiane Grinfas'e verdiği röportaj da bu eserinin kendi yaşamından uyarlanan bir eser olup olmadığı sorulduğunda kendisi 'Korku ve Titreme tamamen otobiyografiktir.' cevabını vermiştir. Nothomb ayrıca romanın üslup bakımından üzerinde çalışarak bir hikâye anlattığını fakat bu hikâyenin tamamen kendi hayatından alınarak sadece kişilerin isimlerini değiştirdiğini söylemiştir. Nothomb'un Magnard dergisine verdiği röportajında da söylediği "Bu hikâye tamamen başıma geldi: Sadece şirket isimlerini ve karakterlerin isimlerini değiştirdim." cümlesi bu durumu doğrulamaktadır. Bu açıklamalar romanın kurguyla bütünleşerek gerçek bir hikâye yaratıldığını göstermektedir. Yazarın kurguyu dâhil etmesinin nedeni 'kurgu, paradoksal bir biçimde, çok fazla gerçeği ifade etmeyi mümkün kılar; üstelik kişinin kendisi hakkında olanları bile' (Voland, 2022, s. 22-23) bu nedenle kurgu, yazarın bir tür saklanma yöntemidir.

Eser kurguyla şekillendirilse bile içinde özyaşamöyküsel unsurlar bulunmaktadır. Eserde ki özyaşamöyküsel özelliklerden biri yazar-anlatıcı-karakter üçlemesinin tamamlanmasıdır. Yazar, anlatıcı ve karakterin kimlikleri aynıdır. Bu üçlemenin tamamlanmasıyla birlikte yazarın geçmiş deneyimini bütün gerçekliliğiyle anlatması beklenmektedir. Philippe Lejeune özyaşamöyküselliği 'Gerçek bir kişinin kendi yaşamına dair yazdığı, özellikle bireysel yaşamı ve kişiliğinin hikâyesine odaklanan geriye dönük bir düzyazı anlatısı (Lejeune, 1975, s. 14) olarak tanımlar. Nothomb eserini 1999 yılında yayımlamıştır fakat eserde geçen olaylar 1990 yıllarında yaşanmıştır.

Bu eserin sinema uyarlanmasının açılışında geçen Amélie'nin sözleri de eserin özyaşamöyküselbir yapıt olduğunu göstermektedir. Japonya'da doğdum. Hayatımın ilk beş yılını orada geçirdim. Japonya'dan ayrılmak sarsıcı bir deneyimdi, gerçek bir sürgündü. Bu ilk sürgün beni o kadar derinden etkiledi ki, yetişkinliğe adım attığımda Japonya'ya dönüp yaşamaya ve çalışmaya karar verdim. Uzun zamandır kendi ülkem olduğuna inandığım bu ülkeye yeniden uyum sağlamak için her şeyi kabullenebileceğimi hissettim. (Ravet, 2006) Bu açıklama eserin, yazarın kimlik deneyimini, aidiyet arayışını ve hayal kırıklığının anlatısı olduğunu özetler.

Nothomb, özyaşamöyküsel bir eser yazarak yaşadığı deneyimleri üzerinden kendini yeniden inşa eder. Amélie benliğini yazı aracılığıyla yeniden kurarken olayları abartmadan olduğu gibi aktarır. Bu durumu bu 'gerçekten yaşadığım bir hikâye ve en ufak bir abartıya kaçmadım' (Nothomb, 1999) sözleri güçlendirir. Sonuç olarak *Kıran Kırana*, Nothomb'un yaşam deneyiminden beslenen ve özyaşamöyküselliği kurgu içinde yeniden işleyen bir metindir. Yazar, kişisel gerçeğini edebiyatın diliyle dönüştürerek hem kendisini hem yaşadıklarını yeniden anlamlandırır.

Japon kültüründe kadın bireyin konumu

Amélie Nothomb, *Kıran Kırana* adlı romanında Japon kültürünün hiyerarşik sistemi ve disiplinli yapısının kadın bireyin üzerinde yaratmış olduğu baskıyı, bunu bizzat yaşamış bir anlatıcı tarafından göstermektedir. Nothomb'un gençlik yıllarında Tokyo'da çalıştığı şirkete dayanan bu roman sadece kültürel çatışma deneyimi değil aynı zamanda Japon toplumunda kadının yerini gösteren edebi bir yapıttır. Nothomb bu durumu bir röportajında şu sözlerle ifade eder: "Japonya'da gerçek hiyerarşinin ne olduğunu öğrendim: Üstünüzdeki biri sizin 'biri' olduğunuzu söyleyene kadar aslında hiç kimse değilsiniz." (Nothomb, 2024).

Hiyerarşi 'Tanrı-şeytan' ilişkisi gibi bir düzen içinde işlemektedir; erkekler tanrı konumunda en üstte, kadınlar ise şeytan konumunda en alttadırlar (Tal, 2023). *Kıran Kırana* romanının daha ilk sayfalarında da anlatıcı, çalıştığı şirketin bu hiyerarşik sistemin içinde kendisini en alt konumda olduğunun farkındadır ve bunu en açık şekilde belirtir."Benim üstüm olan Bayan Mori'nin üstü Bay Saito, onun üstü Bay Omochi, onun üstü ise Bay Haneda'ydı. Ben hiç kimsenin üstü değildim. Kısaca, ben, Bay Saito'nun emrinde olan Bayan Mori'nin emrindeydim. Ve emirler, bu katı hiyerarşik düzen içinde yukarıdan aşağıya iletiliyordu. Yani ben Yumimoto Şirketi'nde herkesin emrindeydim." (Nothomb, 1999, s. 7) Buradaki aktarım, yalnızca şirketteki düzeni değil aynı zamanda anlatıcının şirketteki etkisiz konumunu gösterir. Nothomb, kendisine verilen görevlerin ona aslında yokluk görevi gibi verildiğini söylemiştir (Nothomb, 2020).

Nothomb'un bu yokluk hissi hem yabancı olmanın getirdiği bir duygu hem de Japon kültüründe kadına dayatılan 'görünmezlik' beklentisinin bir sonucudur. Nothomb röportajında Japon kadınının nasıl olmak zorunda kaldığını "Japon kadını kusursuz, sessiz ve yok olacak kadar güçlü olmak zorunda." (Nothomb, 2020) sözleriyle belirtmiştir. Nothomb aynı zamanda romanında da Japon kadınının maruz kaldığı baskıları ve beklentileri açık sözlülükle ifade etmektedir.

"En küçük yaşlarından itibaren her isteğine karşı çıkılır... Eğer 25 yaşında hâlâ evde değilsen utanmazsın. Eğer gülersen kibar biri olamazsın. Eğer yüz ifaden bir duyguya yansıtırsa çok kaba birisin. Eğer bedeninde tek bir kıl bırakırsan utanmaz, arlanmazsın. Eğer bir erkek seni halka açık bir yerde yanağından öperse ..." (Nothomb, 1999, s. 60-61) Anlatıcı sistematik bir şekilde şirket içinde aşağılanmaya ve baskıya maruz kalmaktadır. Bu durum, anlatıcının daha ilk dakikalarda bir erkek çalışan tarafından sert bir tavırla karşılaşmasından ve ilk görevinde dahi hem soru sorarken hem de kendini ifade ederken karşılaştığı sert tutumdan anlaşılmaktadır. Japon kültüründe erkek otoritesi, kadını her zaman bir denetim altında tutar; bunu romanda hem bedensel güçle hem de sözlü olarak görmek mümkündür. Ancak bu

baskılar sadece erkekler tarafından oluşmaz; kadınlar arasındaki ilişkiler de kültürel etkilerin bir göstergesidir. Romanda anlatıcı, başlangıçta Fubuki karakterine hayranlık duymaktadır çünkü Fubuki, Japon kadının idealize edilmiş hali olan bir kusursuzluktadır. Bu 'ideal' kadın, erkek otoritesi karşısında kırılgan bir yapıya bürünmektedir. Anlatıcı, Fubuki'nin erkeklerle iletişim halindeyken tavırlarını şu şekilde aktarır:

"Üstü genç, yaşlı, nazik, kaba, akıllı, aptal, yakışıklı ya da çirkin olsun... Fubuki'nin bir erkekle işi olduğunda bir anda öylesine yumuşak davranmaya başlıyordu ki sonunda neredeyse siniri bozuluyordu... Sesi neredeyse bir inilti kadar okşayıcı oluyordu." (Nothomb, 1999, s. 58) Fubuki'nin bu davranışları, Japon kadınlarının erkekler karşısında 'sınırlarını bilmesi' gerektiğinin göstergesidir. Japon toplumsal cinsiyet literatürü, kadınların erkeklerle iletişiminde seslerini yumuşatmalarını, gözlerini kaçırmalarını ve sürekli özür dileyici bir beden kullanmak zorunda bırakıldıklarını belirtmektedir. (Belarmino, 2019). Romanda kadının yerini en belirgin şekilde gösteren sahne, Bay Omochi'nin Fubuki'yi herkesin önünde azarladığı kısımdır. Anlatıcı, bu sahnenin acımasızlığını şu şekilde yorumlar:"Aslına bakılacak olursa Bayan Mori'ye tecavüz etmekteydi ve bu en temel içgüdülerini kırk kişinin gözü önünde gerçekleştiriyordu, bunu da teşhirciliğin şehvetini duymak için yapıyordu." (Nothomb, 1999, s. 77)

Bu anlatım sadece bir benzetme değil aynı zamanda Japonya'da erkek otoritesi karşısında kadınların nasıl savunmasız kaldıklarının bir örneğidir. "Face-shaming" olarak nitelendirilen bu toplu aşağılamalar, Japon kültüründe yapılan yaygın bir denetim yöntemidir. (Christine, 2010). Bu aşağılamaların bir diğer boyutu ise yabancı bir kadına yapılan ırkçılık söylemleridir. Şirkette sürekli olarak anlatıcıyı yok sayarak veya bilinçli bir şekilde yapılan ırkçı yorumlar, kadın olmanın sağladığı görünmezliği arttırır.

Anlatıcının ve romandaki kadın karakterlerin yaşadıkları bu baskılar ve kadınların erkek otoritesinin karşısında ki tavırları, Japon kültüründe kadının konumu göstermektedir. Ancak bu baskılar, ikinci bölümde incelenecek olan 'itaat yoluyla direniş' yönteminin temelini oluşturmaktadır. Ayrıca Nothomb'un anlatımı Japon kültüründe bir şirketin kadına verdiği görevle onu konumlandırılmasını ve yıpratmasını, kültürel şok araştırmaları ile ele alan Culture Shock in a Japanese Firm (2010) araştırmaları ile uyumluluk gösterir. Ancak anlatıcı, bu döngüye rağmen sistemin istediği yıkılmayı yaşamaz.

Boyun eğme içinde direniş karşısında özne: Butler'ın sessiz direniş biçimleri

Direniş kavramı genellikle açık bir başkaldırı, çatışma ve doğrudan iktidar karşıtlığı üzerinden açıklanmaktadır. Ancak modern ve disiplinci iktidar yapıları, direnişin sadece bu yapılarla sınırlı olmadığını gösterir. Özellikle bireyin açık isyan imkânlarının sınırlı olduğu hiyerarşik yapılarda, direniş daha kapalı, sessiz ve dolaylı şekillerde ortaya çıkar. Bu noktada Judith Butler, direnişi iktidarın tamamen dışında değil, tam da onun içinde mümkün kılan kuramsal yaklaşımlar sunar. Judith Butler'a göre özne, iktidar ilişkilerinden bağımsız bir şekilde önceden var olan bir varlık değildir. Tam tersine özne, iktidar ilişkileri içinde kurulurken aynı zamanda bu ilişkiler içinde eyleme kapasitesi geliştirir. Yani özne, iktidarın içindeki baskıcı, sınırlayıcı veya yönetici güçler olmadan bir 'özne' haline gelemez. Bu iktidara olan bağımlılığın içinde Butler, özneye 'boyun eğme' kavramını yeniden düşündürür. Ona göre

boyun eğmek mutlak bir teslimiyet veya öznenin silinmesi değil aksine öznenin hareket alanını genişletmesine ve itaat yoluyla iktidara karşı bir mesafe koymasıdır. Bunlarla birlikte sessizlik, uyum ya da görünürde kabulleniş, Butler'a göre öznenin pasifliğinden çok onun kendini korumasına ve varlığını sürdürmesine imkân tanıyan stratejik konumlanmalar olarak değerlendirilir (Butler, 1997). Ayrıca bu durum Nothomb'un anlatımı Japon kültüründe bir şirketin kadına verdiği görevle onu konumlandırılmasını ve yıpratmasını, kültürel şok araştırmaları ile ele alan Culture Shock in a Japanese Firm (2010) araştırmaları ile uyumluluk gösterir. Ancak anlatıcı, bu döngüye rağmen sistemin istediği yıkılmayı yaşamaz.

Bu kuramsal çerçeve, modern anlatılarda iktidar karşısında konumlanan öznenin tutumunu sadece teslimiyet ya da açık başkaldırı ikiliğiyle açıklamanın yetersizliğini ortaya koyar. Sessizlik, uyum ve görünmezlik gibi davranışlar, bu perspektiften bakıldığı zaman, pasif kabullenişten çok bilinçli ve stratejik direniş biçimleri olarak yeniden anlam kazanmaktadır. Bu nedenle Butler'ın sunduğu kavramlar, hiyerarşik ve baskıcı yapılarda öznenin nasıl direnebildiğini ve kendini koruyabildiğini incelemek için güçlü bir teorik zemin oluşturur ve bu tür anlatıların çözümlenmesine olanak sağlamaktadır.

Sonuç

Sonuç olarak bu çalışma, *Kıran Kırana* romanında özyaşamöyküselliğin nasıl verildiğini ve kadın bireyin Japon kültüründe maruz kaldığı katı disiplinin ve hiyerarşik sistemin uyguladığı baskılarla şekillenen konumunu, bütün bu zorluklara karşı geliştirdiği itaat yoluyla direniş biçimleri yöntemleri Judith Butler'ın kavramlarıyla irdelenmiştir. Amélie'ye verilen aşağılayıcı ve pasifleştirici görevler -defalarca yeniden mektup yazması, sürekli fotokopileri çoğaltması, takvimleri düzeltmesi ve tuvaletleri temizlemesi- onun benliğinin bastırılması ve sonunda pes edip gitmesi için yapılan bilinçli davranışlardır. Amélie'nin her görevi yerine getirmesi uzaktan bir boyun eğme gibi görünse de roman ilerledikçe bu tutumun bilinçli bir direniş stratejisi olduğu Butler'ın kavramlarıyla birlikte daha iyi bir şekilde anlaşılmaktadır. Amélie şirket içinde zamanla çatışmalardan kaçınarak, sessizce görevleri sanki yerine getiriyormuş gibi rol yaparak sistemin onu yıkma amacını boşa çıkarması Butler'ın tanımladığı gizli direniş biçimleriyle örtüşerek anlamlandırılmıştır. Amélie'nin bu tutumu, gündelik hayatın içinde gelişmiş olan sessiz direniş yöntemlerinin tipik bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

Kaynakça

Amanieux, L. (2005). *Amélie Nothomb, l'éternelle affamée*. Albin Michel. https://journals.openedition.org/textyles/260

Belarmino, M. (2019). *Japanese gender role expectations and attitudes*: *A qualitative analysis of gender inequality* [Yüksek lisans tezi, Bridgewater State University]. Bridgewater State University Digital Commons. https://vc.bridgew.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2171&context=jiws

Butler, J. (1997). *The psychic life of power*: *Theories in subjection*. Stanford University Press. https://web.education.wisc.edu/halverson/wp-content/uploads/sites/33/2012/12/Judith-Butler-The-Psychic-Life-of-Power-copy.pdf

C à Vous. (2024, 17 Eylül). *Amélie Nothomb'un Japonya'daki maceraları* [Video]. YouTube. https://youtu.be/KyvCzUVnTHM?si=9WOuDhTPm2lwHcq5

France 2. (2020, 2 Aralık). 6 *À la maison* [Video]. YouTube. https://youtu.be/hpBSSdfKcwk?si=oaRtxXCHg092JAMG

Grinfas, J. (ts.). *Amélie Nothomb parle de Ytupeur et tremblements*. Magnard. http://nothomb.amelie.online.fr/fr/membres.lycos.fr/fenrir/nothomb/chricharette.htm

Lejeune, P. (1975). *Xe pacte autobiographique*. Seuil.

Nothomb, A. (1999). *Ytupeur et tremblements*. Albin Michel.

Ravet, D. (2006). *Ytupeur et tremblements d'Amélie Nothomb*. Centre de Recherche sur la Littérature de Voyage. https://www.crlv.org/articles/stupeur-tremblements-damelie-nothomb

Tal, M. (2023). *Language adventures in the Japanese corporation*: *A Lacanian reading of Amélie Nothomb's Fear and Trembling* [Yüksek lisans tezi, Bilkent Üniversitesi]. Bilkent University Institutional Repository. https://repository.bilkent.edu.tr/server/api/core/bitstreams/013ea834-7027-4bfd-8a2d-6b47d27a5133/content

Vance, C. (2010). Culture shock in a Japanese firm: Amélie Nothomb's Stupeur et tremblements. *Journal of Intercultural Ytudies*, 4, 107–122. https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1079&context=gbl

Voland Éditeur. (ts.). *Lire Ytupeur et tremblements* (ss. 22–23). https://www.voland.it/download/5919/4cbe9ff8b63f/lire.pdf

The overlooked poet: Majruh Mughani

Nurana Alakbarova[*]

Introduction

The changing landscape of Azerbaijani poetry

The study of literary works belonging to various historical periods, particularly those of the nineteenth century, provides not only an insight into the socio-cultural atmosphere of the time but also allows us to comprehend the position and role of those texts within broader historical and cultural processes. Every literary text reflects the sociocultural conditions and developmental dynamics of its era, while also serving as a means for the transmission of ethical and didactic values to future generations. Therefore, the study of every poet who wrote in our native language, and of every literary work composed in Azerbaijani, holds both scholarly and cultural importance.

Naturally, these developments profoundly affected Azerbaijani society and culture. Becoming part of a foreign civilization brought about deep changes in cultural life. By the mid-nineteenth century, the works of Azerbaijani writers began to reflect these complex historical and social processes.

In contrast to the medieval literary tradition, which adhered to fixed genres and forms, nineteenth-century Azerbaijani literature entered a new stage of evolution. As one scholar notes, "The nineteenth century represents a vigorous and transformative period in the general history of our literature."(Khandan, 1966:3)

This century witnessed a flourishing and diverse literary environment. Dozens of poets emerged, including Seyid Azim Shirvani, Khurshidbanu Natavan, Molla Panah Vagif, Gasim bey Zakir, and Mirza Shafi Vazeh, among others. Yet alongside these celebrated names were many other talented poets who, for various historical and ideological reasons, remained in obscurity. Soviet literary policy, which repeatedly focused on a few canonical figures, often marginalized others under the label of "imitative" or "derivative" poetry. As a result, many poets' names and works were reduced to brief mentions or forgotten entirely.

The vast majority of the written monuments preserved at the Institute of Manuscripts of the Azerbaijan National Academy of Sciences belong to Azerbaijani authors. A significant portion of these works has not yet been subjected to research even at the article level. Consequently, certain pages in the history of Azerbaijani literature remain incomplete, and various artists whose creative outputs exist solely in manuscript form have not received the recognition they deserve.

[*] Senior Researcher, Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli of ANAS – Research of Turkic Manuscripts. *nuranaalakbarova25@gmail.com.* orcid.org/0009-0000-9738-3826

In the contemporary era, marked by a growing public interest in the history of the Azerbaijani language and national literature, investigating the written heritage of every master of the word who created in their native tongue carries great scientific importance. While the literary heritage of medieval Azerbaijani authors—particularly the works of classical figures—has been published as far as possible and subjected to extensive philological research, the works of poets active in the 19th century remain relatively understudied. Because their heritage has not yet been fully evaluated from a textual perspective, their poems have not been made sufficiently accessible to modern readers and researchers. Among these partially presented authors is Muhammadali Majruh Mughani—a remarkable 19th-century poet, a successor to medieval lyricism, and a figure with unique contributions to enriching Azerbaijani literature with new ideas—the bulk of whose heritage remains in manuscript form today.

Physical and paleographic description of the manuscript

It is well-established that the poet's creative output has not survived in its entirety. Nevertheless, analyzing the extant heritage allows us to definitively grasp what a multifaceted and rich personality he was. Through his poems composed in genres such as the *gasida*, *murabba*, *ghazal*, *mukhammas*, *masnavi*, poetic letters, panegyrics, lampoons, and satirical verse, he earned the rightful status of a prominent classic in literary history. Therefore, researching and uncovering the life and creativity of a poet with such a powerful and sharp pen as Majruh is one of the necessary and vital tasks of our literary criticism. At the same time, a comprehensive study of Majruh requires a thorough textual investigation of his manuscript heritage that has reached our day.

His name and works are scarcely known to modern readers, yet the preservation of his manuscripts and "Divan" in the Institute of Manuscripts named after M. Fuzuli of the National Academy of Sciences of Azerbaijan indicates that he was among the significant literary figures of his time.

Due to its damaged physical state, certain poems remain unreadable, and pinning down an exact date of composition is unfortunately impossible. Nevertheless, based on the specific type of paper and script, the manuscript can be safely attributed to the first half of the 19th century.

The dimensions of the "Divan" are 18×21 cm, and its volume consists of 115 leaves (Mughani, B-756). The manuscript features Eastern-style pagination (foliation), meaning the first word of the next leaf is noted at the bottom of the preceding leaf. This type of catchword system is called a "custos" (kustod). The manuscript, written in the shikasta script, is defective (missing pages) at both the beginning and the end. Since the text was written entirely by the same person, it is highly probable that it is an autograph copy (written in the author's own hand). The number of couplets (beyts) varies per page, averaging between 18 and 22 couplets, though it drops to 17 on pages 7a, 7b, and 8a. The poems are written in black ink, while the poem headings are in red ink on plain white, yellowed leaves. The book is bound in dark red leather. In the "Catalogue of Manuscripts," where the first information about the book was provided, it was noted as unbound (Catalogue of Manuscripts, 1963: 398). From this, it can be concluded that the manuscript, which was previously unbound, was restored later on.

It Begins:
محشر بیزلره فریادرس بیش کیمسه دور...
اولمشوق شرع رسوله تابه فرمان کزک
It Ends:
یقلمش مشتریلر بوندن اوتری
قمو ذربیه هواو آدم

While the poems themselves are written in the author's native Azerbaijani language, each one features a Persian heading indicating its theme, dedicatee, or the event it commemorates. Through my transphonoliterated version of the text, reading these headings clarifies personal episodes from the poet's life and explains the creative inspiration behind each piece. Ultimately, these headings unveil a chronological chain of events, giving the divan a distinctly autobiographical character.

So far, only a single researcher — Tutu Sadigova, a former employee of the Institute — has written about Majruh Mughani. Her 1984 article *"The Unique Manuscript"*, published in the journal *Science and Life,* provided brief information about the poet and his "Divan."(Sadigova, 1984: 13) While her work is valuable as the first attempt to study Majruh, his rich literary legacy remains largely unexplored.

The philosophy of the pen name "majruh"

Nineteenth-century Azerbaijani literature represents a transitional phase where classical traditions intersected with emerging realist and enlightenment ideas. Poets of this era simultaneously continued the artistic line of Fuzuli, while also introducing new themes inspired by changing social realities and national consciousness. Majruh Mughani stands at this very intersection — a poet who both inherited and renewed the classical legacy.

His poetic worldview combines the refined spirit of the classical ghazal with a closeness to spoken language and folk sentiment. Thus, he serves as a bridge between the traditional and the modern, between elite poetic culture and popular expression.

Manuscripts of his ghazals and mukhammas reveal not only an awareness of his time's social unease but also a deep concern for moral and spiritual values. Central motifs in his work include love, destiny, injustice, divine passion, and moral virtue. Beneath the surface of lyrical expression often lies a hidden critique of human hypocrisy and social decay.

Majruh Mughani's poetry is not limited to the celebration of love or aesthetic beauty. It is imbued with metaphysical reflection and spiritual anguish. His very pen name, *"Majruh"* — meaning "wounded" — symbolizes not merely a heart wounded by love but a soul injured by the injustices and moral decline of his age.

Majruh is enslaved by the beloved who looks with intoxicated eyes;
To love her is the path chosen by all lovers.
My mind overflows with the rapture of love,
Our hearts seek neither opium nor wine.

The poet says: Majruh has become a servant before the beloved's drunken gaze; to love her is the natural path of all true lovers. My head is filled with the intoxication of love, and my heart desires neither opium nor wine.

Here, the poet depicts spiritual love. The worldly means of intoxication — *bhang* (opium) and *wine* — are rejected, for the poet is already intoxicated by the very essence of love itself.

In many of his verses, the "wounded heart" becomes a metaphor for the wounded conscience of society.

A distinctive perspective in 19th-century Azerbaijani poetry

Compared with his contemporaries, Majruh Mughani occupies a unique position. Gasim bey Zakir often expressed social criticism through satire, while Majruh's response to injustice was more introspective and philosophical. Seyid Azim Shirvani promoted enlightenment ideals in a didactic manner; Majruh, however, preferred symbolic and allegorical expression.

His style also reflects regional synthesis. This blending of styles gives his poetry a distinctive flavor within nineteenth-century Azerbaijani verse.

The synthesis of classical language and folk wisdom

Majruh's poetry demonstrates both mastery of the classical language and an innovative inclusion of everyday speech. He sought to "express profound meaning in simple words," creating a poetic idiom that resonated with the common reader. Proverbs, folk sayings, and colloquial phrases frequently appear in his works, enriching them with authenticity and warmth.

O gentle preacher who deems his words as counsel true,
Awake yourself from heedless sleep before you advise anew.

The Majruh cannot heal another's pain or scar,
If the bald man knew a cure, he'd heal himself first by far.

There is a very beautiful Azerbaijani proverb: "If a bald man knew a remedy, he would apply it to his own head."

That is, before helping or advising someone else, a person must first solve their own problems. If one cannot do so, it is illogical to try to guide others.

Here, the poet expresses the idea of this proverb through classical poetic language with a philosophical and critical meaning.

"اوی مجروح اولان" — meaning "the one who is himself wounded," or an unrefined, imperfect person — cannot give advice to others.

"بیلسه کچل کر درمان" is a figurative example derived from folk wisdom, meaning that one who cannot find a cure for their own ailment cannot be a healer for others either.

There is a deep moral and ethical parallel between this verse and the proverb. Both criticize the paradox of those who try to reform others without first reforming themselves.

Majruh Muğani, by uniting folk wisdom with poetic expression, shows that true wisdom does not lie in advising others, but in conquering one's own self.

He mastered the aruz meter and complex rhyme systems with precision, revealing the training of a true classical poet. Yet his artistry went beyond imitation; he reinterpreted the Fuzuli poetic heritage in light of his own moral and emotional experiences.

I cannot speak to you of the finest threads of words,
For the burden of my heart is not equal to yours.
Once again you recall your lineage and noble roots,
As if showing me the pride of your ancestry were a virtue.
But know — such vanity brings only fault to your humanity.

This couplet exhibits the high poetic style characteristic of classical Azerbaijani poetry. The poet conveys: "I cannot share with you the finest threads of words (that is, the subtlety and spiritual refinement of language), for my burden is not equal to yours — my suffering and moral weight are heavier. Yet you still recall your noble lineage, striving to elevate yourself by your ancestry. But this does not suit you — for such behavior brings disgrace to your "آدمیّت" (humanity)." Here, the poet criticizes arrogance and moral blindness. The term "آدمیّت" is used to denote humanity, moral perfection, and ethical elevation**.** In other words, the poet emphasizes that a true person is distinguished not by lineage but by virtue.

In these verses, Majruh Mughani presents, in poetic form, the tension between human value and social origin**.** By contrasting the notions of "اصا کوک" (ancestry) and "آدمیّت" (humanity), he foregrounds the moral dimension of human worth.

This represents a critical perspective aimed both at the feudal stratification of his era and at social pride and hypocrisy**.**

The study of forgotten poets like Majruh Mughani fills critical gaps in the history of Azerbaijani literature. His Divan, preserved in manuscript form yet still unpublished, is an invaluable source for understanding the evolution of poetic language in the nineteenth century.

Preparing a critical edition of his works and conducting lexical, grammatical, and stylistic analyses would shed light on the interaction between classical and vernacular elements in Azerbaijani literary language. Moreover, such research would contribute to the broader task of reconstructing the full panorama of our literary history.

Majruh's work illustrates how nineteenth-century literature served as a medium for national self-consciousness. In the aftermath of Russian annexation, literature became a form of cultural resistance and spiritual preservation. His poems subtly evoke themes of homeland, language, and identity — not through overt political slogans but through symbolic and emotional depth.

In this sense, Majruh Mughani's poetry embodies both personal and collective memory, linking individual experience to the fate of the nation.

Conclusion

Muhammedali bey Majruh Mughani stands among those nineteenth-century Azerbaijani poets who, though long overshadowed, played a crucial role in shaping the nation's literary

and spiritual heritage. His legacy bridges classical aesthetics with the moral and emotional concerns of a rapidly changing society.

Majruh Mughani, being both a romantic and a realist poet, left a manuscript that serves as a valuable source for examining the socio-political conditions of his time, as well as the customs and traditions of the people (Alakbarova, 2019: 428).

Revisiting and publishing his works would not only enrich Azerbaijani philology but also revive an essential part of our cultural identity. The rediscovery of such overlooked figures is, ultimately, an act of restoring the nation's literary memory and reaffirming its enduring creative spirit.

References

Alakbarova, N. (2019). *The content of the Divan of Mahammadali bey Majruh Mughani*. Philological Issues, (13), 423–430. Baku: Elm and Tehsil.

Catalogue of Manuscripts (1963). (Vol. 1). Baku: Elm.

Khandan, C. (1966). *Literary notes*. Baku: Azernashr.

Majruh Mughani, M. (n.d.). *Divan* (Manuscript B-756). Institute of Manuscripts named after Muhammad Fuzuli, Azerbaijan National Academy of Sciences.

Sadigova, T. (1984). *The unique manuscript.* Science and Life, (3), 13–14.

Bir cem evinin sosyo-kültürel bağlamı: Kemer Cem Evi

Özlem Gülenç[*]

Mehmet Özdemir[**]

Giriş

Türk tarihi boyunca yaşanılan zaman ve mekân unsurlarının seyri gibi insanların inanış sistemleri de birtakım değişim ve dönüşümler geçirmiştir. Türk kavimleri, tabiat kültleri, Şamanizm/Kamizm, Gök Tanrıcılık, Budizm, Maniheizm, Musevilik, Hristiyanlık ve İslâmiyet gibi birçok inanışa ve dine mensup olmuşlardır (İnan, 1976; Tanyu, 1980). Türk kültür ve medeniyet tarihinde bu inanış ve dinler önemli etkiler yapmıştır. Bu etkiler insan davranışları ve yaşam tarzı yanında, sözlü anlatım türlerinde (mitler, destanlar, efsaneler vb.) yazılı eserlerde (Orhun Kitabeleri, Uygur ve Karahanlı dönemi eserleri vb.) mezar taşlarında ve ibadethanelerde gözlenmektedir.

Kültür değişmelerinde ve toplumsal dönüşümlerde inanış sistemlerinin de etkili olduğu kabul edilmektedir. Bu bakımdan medeniyetlerin ilerlemesinde ya da çöküşünde inanışların etkisi yadsınamaz (Abuzar, 2011). Türk kültür ve medeniyetinin inanış ve uygulamalar bağlamında bugün sahip olduğu zenginlikte ortak mirasın belirleyici olduğu açıktır. İnanış sistemleri de kültürel mirasın bir yansıması ve ürünü olarak başta insan, coğrafya ve zaman unsurunun etkisiyle biçimlenmiştir.

Türk inanış sistemleri içinde yer alan İslâmiyet, Türkistan'dan Anadolu'ya tasavvuf kültürü yoluyla yayılmıştır. Kaynağını ve formunu ozan-baksı geleneğinden alan (Köprülü, 2007) Hoca Ahmet Yesevi'nin "hikmet okulunun", aynı tarzda ürettiği ürünler İslâm'ın didaktik şiirler yoluyla öğrenilmesini kolaylaştırmıştır.[1] Çünkü geleneksel yaşam düzeninde sözlü şiir yoluyla hayatı öğrenen konargöçer Türkmenler için Yesevi'nin formasyonu kolay bir şekilde benimsenmiştir (Köprülü, 2007). Türk inanış sistemlerinde önemli bir yer edinen söz konusu öğretim modeli, kaynağını yukarıda bahsettiğimiz geleneksel inanç sistemlerinden almış ve İslâmiyet ile birleştirerek yeni bir sentez yaratmıştır. Bu noktada İslâmiyet'in temel kaynak olan Kur'an-ı Kerim bilgisinden önce tasavvuf yoluyla öğrenildiği söylenebilir (Akarpınar, 2018).

İslâmiyet'in Türkistan'dan Anadolu'ya gelişi de Tasavvuf kültürü yoluyladır. Hoca Ahmet Yesevi'nin yoluyla İslâm'ı mistik bir anlayış ve yoruma dönüştüren (Akarpınar, 2018) kolonizatör Türk dervişleri, Anadolu'da tasavvuf kültürünün yayılmasında etkili olmuşlardır (Barkan, 2021). Tasavvufun Anadolu'daki kazandığı form, birbirinden farklı ya da yakın

[*] Lisans Mezunu, Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ozlemgulenc4@gmail.com

[**] Doç. Dr., Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, mehmet_ozdemir@outlook.com.tr, ORCID: https://orcid.org/0000-0002-9046-4735

[1] Bildirinin ana konusundan uzaklaşmamak adına bu konuyla ilgili bilgiler sınırlı tutulmuştur. Tasavvufun tarihi gelişimi konusunda ayrıca bakınız (Köprülü, 2007).

birçok tarikatın ve akımın etkisiyle olmuştur. Söz konusu tarikatlar ve akımlar, Türk tasavvuf kültürünün Anadolu çevresinde Nakşibendilik, Bektaşîlik, Mevlevilik, Bayramilik vd. isimlerle kurumsallaşmasında etkili olmuştur (Akarpınar, 2018). Burada kısaca özetlenmeye çalıştığımız Türk inanış ve tasavvuf kültürü, Anadolu'da Yunus Emre, Hacı Bektaş Veli, Mevlânâ Celâleddin-i Rumi, Hacı Bayram Veli başta olmak üzere birçok önemli ismi vücuda getirmiştir. Dolayısıyla adına "ata, baba, hoca, pîr, şeyh, derviş, eren, veli, molla" denilen kişilerin İslâm'ın farklı yorumlarla gelişmesinde ve kültürel öğrenmeler yoluyla benimsenmesinde önemli etkileri olmuştur. Bu noktada İslâmiyet'in şehir ve kırsal kültür çevrelerinden farklı bir gelişim gösterdiği çeşitli araştırmacılar tarafından ortaya konulmuştur (Köprülü, 2007; Ocak, 2018; Akarpınar, 2018; Barkan, 2021). Bu ayrımın temelinde tasavvufi düşüncenin diğer bir ifadeyle Allah'a ulaşmadaki yolların çeşitli olduğu görüşü hâkimdir. Bu bakımdan yaratıcısı Allah olan yeryüzündeki varlıkların çeşitliliği gibi, yeryüzündeki İslâm yorumlarının çeşitliliği de bir ayrım olmaktan ziyade kültürel bir zenginlik olarak kabul edilmelidir. Bu görüşler ve yorumlar, insanların kendi inanış sistemleri olarak kabul ettikleri farklı yol ve yöntemlerle özde Allah'a ulaşma çabasının bir sonucudur.

İslâmiyet'in Anadolu'daki şekillenmesi, kent ve kırsal yerleşim birimlerindeki durumu, tarikat ve akımların etkisiyle olmuştur. Bir genelleme olmamakla birlikte kent çevrelerinde İslâm'ın şekillenişi Kur'an-Kerim, Hz. Peygamber'in sünnetleri ve hadisler kaynaklı Sünnîlik yoludur. Diğeri ise İslâm'ı benimserken geçmiş yaşantı ve inançlarıyla bağlantılarını sürdüren kırsal çevrelerdir. Bu, adına halk İslâm'ı ya da heteredoks İslâm denilen ve kültürel özelliklerin belirgin olduğu Alevî-Bektaşî toplumu tarafından temsil edilen yoldur (Ocak, 2018). Bu bakımdan Alevî-Bektaşî toplumunun inançları kaynaklarda Türk tipi Müslümanlık, Kızılbaşlık gibi adlarla da kabul görmektedir[2] (Ocak, 2018; Maden, 2020). Konuyla ilgili çalışan bir başka araştırmacı da tanımlamalarda Sünnîleri şeriat merkezli, Alevîleri ise mistik/batıni İslam üzerinden ele almaktadır (Karakaya-Stump, 2020).

Sıklıkla birlikte anılmasına karşın Alevî-Bektaşî ya da Alevîlik-Bektaşîlik yolunun aynı (birlikte) ya da ayrı olduğu yönünde görüşler bulunmaktadır (Ocak, 2018; Maden, 2020). Fahri Maden bu konuda Alevîliğin 1826 yılında Bektaşî tekkelerinin kapatılmasıyla Bektaşî adıyla birlikte kullanılmaya başladığını ancak bir olmadığını ileri sürmektedir. Bu konuda ele aldığı değerlendirmesi aşağıda verilmiştir: "Bektaşîlik herkese açık bir tarikatken Alevîlik için durum böyle değildir. Alevî olmak ırsî bir bağı gerektirmektedir. Ayrıca Bektaşîlik prensip ve ayinleri olan bir sufi tarikatı olduğu halde, Alevîliği Şiîlik ve İslamiyet öncesi Türk inançları içerisinde, Hz. Ali'ye ve onun soyuna önem veren bir tarikat olarak ele almak gerekmektedir" (Maden, 2020, s. 7). Burada bahsedilen ayrımlar yanında her iki inanç yolu arasında birtakım ortaklıklar da vardır. Bu ortaklıklar Alevîlik ve Bektaşîlik aynı kabul edilmesinde öne sürülen noktalardır: "Her ikisinde de Hz. Ali, on iki imam, Muharrem ayı, ayin-i cem ve Yezid'in mel'aneti gibi ortak inanç ve ritüeller bulunmaktadır" (Maden, 2020, s. 7).

Alevî inanışı, eski inanışlardan olan Gök Tanrıdan izler taşımaktadır. "Gök Tanrı -ve bu arada güneş- kültünün Alevîlik'teki Hz. Ali kültüyle sıkı sıkıya ne kadar bağlantılı olduğunu Iréne Mélikoff çeşitli yazılarında ve kitaplarında ortaya koymuştur. Ona göre Hz. Ali'nin Alevî

[2] Konuyla ilgili oldukça zengin bir literatür bulunmaktadır; söz konusu tartışmalar bu bildirinin kapsamı dışındadır. Bu bakımdan ayrıntılı bilgi için ayrıca bakınız: (Köprülü, 2007; Ocak, 2018).

inançlarındaki telakkî tarzı, Gök Tanrı'dan başka bir şey değildir" (Ocak, 2020, s. 69). Alevîliğin toplum içerisinde diğer adı Kızılbaşlık'tır. Alevîliğin başlangıcı Hz. Ali dönemine kadar uzanmaktadır. Alevîliğin adı Hz. Ali'den veya alevden gelmektedir. Kızılbaş adı ise "kızıl börkü müridlerine ilk taktıran Safevi şeyhi- Haydar (ö.1488)…" (Karakaya-Stump, 2020, s. 81) ile ilişkilidir.

Geçmişten bugüne Alevîlik konusunun açıklanmasında başvurulan yol ve yöntemlerin ne derece işlevsel olduğu tartışmalıdır. Konuya din, mezhep, tarikat ve batın düzleminde yaklaşılmış, veriler değerlendirilirken Ocak'ın (2018) işaret ettiği yüksek İslam tarafından bakılmıştır. Sosyal bilimlerde oldukça sık başvurulan karşılaştırma esasına dayanan söz konusu bu yaklaşım biçimi, verilerin tanımlanmasını sağlayabileceği gibi ayrıştırıcı bir sonuç da ortaya çıkarabilir. Bu bakımdan sosyal bilimlerde olay ve olguları değerlendirirken doğru sonuçlar elde etmek için bugünün algılama ve yorumlama biçimi yerine tarihsel koşulları, kültürel çevreyi ve insan unsurunun psikolojik durumunu dikkate almakta yarar vardır. Nitekim Osmanlı'dan Cumhuriyet'e ve bugüne Alevî-Bektaşî toplumunun ayrıştırıcı bir söyleme maruz kalması da söz konusu durumun bir sonucudur[3]. Bu bakımdan konuya kendi bağlamsal bütünlüğü içinde yaklaşılması ve elde edilen verilerin dikkate sunulması nesnel bir yaklaşımdır. Çobanoğlu'nun da işaret ettiği gibi "kaynak kişinin beyanları mülakatın sosyal bağlamına göre büyük değişiklikler gösterebilir. Derleyiciyle yalnız başınayken serbestçe anlattığı şeyleri, bir kaynak kişi, komşu veya akrabaları yanındayken anlatmayabilir" (2005, s. 82). Kişinin verdiği bilgilerin tarihi, anlatım/derleme ortamı, zaman dilimi gibi unsurlar ortaya çıkan veriyi doğrudan etkileyebilir. Alevîlik ve Bektaşîlik konusunda da veriyi dışarıdan bir gözlemci gibi kaydetmek, derlemek ve çıkarımları objektif bir şekilde kaydetmek gerekmektedir.

Yöntem

Bu çalışma nitel araştırma yöntemiyle yürütülmüştür. Nitel araştırma, bireylerin, toplulukların veya olguların deneyimlerini, algılarını, anlamlandırma süreçlerini ve içinde bulundukları sosyal-kültürel bağlamı derinlemesine incelemeyi amaçlayan bir araştırma yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, sayısal verilerden ziyade görüşme, gözlem, doküman incelemesi ve alan notları gibi yöntemlerle elde edilen sözel ve görsel verilere dayanır (Özdemir, 2010). Nitel araştırmalarda temel amaç, incelenen olguya ilişkin katılımcıların bakış açılarını ve deneyimlerini bütüncül bir şekilde ortaya koymak, olguların nasıl ve neden gerçekleştiğini anlamlandırmaktır. Bu nedenle araştırmacı, veri toplama ve analiz süreçlerinde bağlamı dikkate alarak esnek bir araştırma süreci yürütür.

Bu çalışmada elde edilen veriler içerik analizi yöntemiyle yorumlanmıştır. Nitel araştırma yöntemi halk bilimi çalışmalarında kültürel olguların, geleneklerin, ritüellerin ve inanışların doğal ortamlarında incelenmesine olanak sağlayan temel araştırma yaklaşımlarından biridir. Bu yaklaşımda araştırmacı, saha çalışması kapsamında katılımcılarla görüşmeler gerçekleştirir, gözlem yapar ve yazılı ya da görsel belgeleri inceleyerek zengin veri elde eder. Araştırmanın amacı, kültürel uygulamaların yalnızca ne olduğunu değil, aynı zamanda

[3] Konuyla ilgili detaylı bilgi için ayrıca bakınız (Ocak, 2018; Karakaya-Stump, 2020; Maden, 2020; Yıldırım, 2019).

katılımcılar açısından nasıl anlamlandırıldığını ve toplumsal yaşam içerisindeki işlevlerini ortaya koymaktır.

Bu bildiride Alevî inanış biçimi örneği olarak Samsun ilinin Terme ilçesine bağlı olan Kemer Cem Evi'nin sosyo-kültürel bağlamı incelenmiştir. Bu kapsamda cem evinin dedesi ile kaynak kişi görüşmesi yani sözlü mülakat yapılmıştır. Bildiri kapsamında Alevîlik konusunda yerel bir örneklemden hareket edilmesindeki temel amaç, Türk inanç sistemi içinde önemli bir kesime hitap eden olguların dikkate sunulmak istenmesidir. Türkiye'de Alevîlik çalışmaları yapılırken düşülen yanlışlar arasında, tespitlerin temel odak noktasındaki ayrıştırıcı ya da övücü niteliklerin vurgulanmasıdır. Bu sorunun temel kaynağında ise konuya yaklaşımın ve bilimselliğin ikinci plana itilmesi gelmektedir. Sosyal bilimlerde bir olguyu tanımlarken ya da açıklarken mevcut verilerin değerlendirilmesi olarak bilinen literatür okuması çoğu zaman araştırmacıları belli bir bakış açısını benimsemeye yönlendirmektedir.

Halbuki bilimsel yaklaşımda araştırmacı, elde etiği bulguları eleştirel düşünce sistemi içinde değerlendirmeli, çıkarımlarını olay ve olgulara bağlı kalarak yapmalıdır. Nitekim bugün Alevîlik üzerinde yapılan çalışmaların Sünnî İslâm'ın temel referanslarıyla yapılmasının doğuracağı etik sorunlar, bilimsel bir yanlışı sürdürmek yanında önemli bir kesimin inanışlarını ve bunların bir sonucu olarak kabul edilen kültürel davranışlarını anlamlandıramamak şeklinde ifade edilebilir. Diğer taraftan önemli bir kültürel fenomen olan Alevîliğin tek biçimli bir "inanış" olarak sunulmak istenmesi de kendi içinde birtakım problemler doğurmaktadır. Bu bakımdan folklor araştırmaların temel odağı kabul edilen "bağlam temelli yaklaşımlar" grupların inanış etkinliklerinin, kültürel ifade kalıplarının ve davranış biçimlerinin doğal ortamında gözlemlenmesi sonucuna göre şekillenmiştir (Çobanoğlu, 2005). Bu doğrultuda ancak yerel ölçekli çalışmaların sayıca artmasıyla Türkiye'nin çeşitli bölgelerinde bir halk inancı formunda sürdürülen Alevîliğin anlaşılması mümkün olacaktır. Dolayısıyla bu bildiride Alevîlik konusunda sözlü kaynak görüşleri ve saha temelli bir yaklaşım sergilenmiştir.

Bu bildirinin temel amacı Alevî toplumu hakkında yaygın bir şekilde doğru bilinen yanlış bilgilerin bir bölümünü düzeltmektir. Örnek vermek gerekirse Alevîlerde cem evlerinin çeşitli kesimler tarafından sadece ibadet alanı olarak görülmesine karşın cem evi kültürel bir mekândır. İbadetlerinin yanı sıra fertlerin bir araya geldiği, dayanışma gösterdiği, sorunların çözüldüğü ve beraberliğin edildiği bir mekândır.

Kemer Cem Evinde Alevîlik

Alevîlik ve Alevî kelimesi hakkında

Alevî toplumu günümüzde 5 ila 20 milyon nüfusa sahip oldukları tahmin edilmektedir. Alevîlik Allah-Muhammed-Ali'nin yüceliğini taşıyan Ehlibeyt'in yolundan ayrılmayan bir inanç sistemidir. Alevîlik yaygın kanıya göre mezhep olarak bilinse de özünde Türk kültürüne, töresine, değerler sistemine ve deyişlerine sahip çıkan bir topluluktur (KK-1).

Kaynaklarda Alevîliğin oluşumu Hz. Muhammed (s.a.v.) ve Hz. Ali ile başlamaktadır. İnanışa göre Hz. Muhammed (s.a.v.), "Veda Haccı"nı yapıp geri dönerken kendisine bir vahiy gelir. Hz. Peygambere kendisinden sonraki veliyi tebliğ etmesi bildirilir. Bunun üzerine Hz. Muhammed (s.a.v.) ümmetini toplar ve "*beni seven, Hz. Ali'yi de sever, Hz. Ali'yi sevmeyen beni*

de sevmez" şeklinde hitap eder. Alevîlere göre bu söylem, Müslümanlara, Hz. Ali'den başkasının vekillik yapamayacağı anlamına gelmektedir. Alevî toplumu söylenen tebliğe ve ayete ikrar vermişlerdir (KK-1).

Hz. Muhammed (s.a.v.) vefat ettikten sonra herkes taziyeye Hz. Ali'nin evine gider ve nereye gidersiniz, nereden gelirsiniz sorularına karşı Hz. Ali'nin evine gideriz cevabı zamanla Alevî kelimesine dönüşmüştür. Alevîlik, Hz. Muhammed (s.a.v.) ve Hz. Ali'nin kurduğu yolda olmak şeklinde kabul edilmektedir (KK-1).

Hz. Ali'nin yaşadığı dönem ve onun etkisi altında kalanlar ile sonradan onun takipçileri olan toplumlar (Farslar, Araplar, Kürtler, Zazalar ve Türkler) Hz. Ali'ye karşı sevgi ve bağlılık hasretlerini sürdürmüşlerdir. Özellikle Hz. Ali'nin uğradığı, maruz kaldığı o dönemdeki olaylar "Kerbela Olayı" gibi Hz. Ali'ye karşı insanların derin bir sevgi, hatırlama duygusu, yâd duygusu ve bunun üzerinden de bir inanç merkezi gibi Hz. Ali'nin görülmesi mümkündür. Biz bu bildirimizde Anadolu merkezli baktığımız için Anadolu'da Alevî etni sitesine baktığımızda bu grubun içinde Kürtler, Zazalar ve Türkler yer almaktadır. Buradaki nüfus içinde en kalabalık kitle Türkler olduğu için Alevîliğin Anadolu'nun İslâmlaşması bağlamında Türkler yoluyla Anadolu'ya geldiği görüşüne inanılmaktadır (Ocak, 2018).

Alevîlik çeşitleri ve etnik ayrımlar hakkında

Alevîlikte etnik kimlik ve yaşanılan bölgenin/şehrin inancın yapısına herhangi bir etkisinin olup olmadığı konusu tartışmalıdır. Çeşitli kaynaklarda farklı yörelerde yaşayan Alevîlerin birbirlerinden ayrıldıkları yönünde bir anlatımla karşılaşılmaktadır. Diğer taraftan Alevîlerde geleneksel inanışlar ve toplumsal yaşamla ilgili unsurlarda ortaklıklar da bulunmaktadır. Örneğin "Türk, Kürt bütün Kızılbaş zümrelerinde ağaç kültünün önemi büyüktür" (Ocak, 2020, s.136). Siz bu konuda neler söyleyebilirsiniz? "Her can taşıyan ve kutsallığı barından canlılar Alevîler için önemlidir. Alevîlikte şu an ki gibi Türk, Kürt, Zaza gibi ayrımları yoktur. Alevîlerin inancı birdir ve birbirlerine sahip çıkarak beraberliklerini sağlarlar. Ancak Alevî toplumu, Türkmen boylarını tamamen kapsadığı için, konargöçer yaşam hâkim olduğu yıllarda yerleştikleri coğrafi konumun etkileri görülmüştür. Örneğin doğuda yaşayan insanlarımızın dillerinde Kürtçe ve Zazaca hâkimdir; bununla birlikte Türkçe de kullanılmaktadır. O bölgede yaşadıkları için 'Zaza Alevîleri', 'Kürt Alevîleri', 'Türk Alevîleri' denilmiştir. Ama Alevîlikte ayrım yoktur, Alevî, Alevî'dir" (KK-1).

"Bununla birlikte Anadolu topraklarındaki Alevîler de Türkmen boylarının kollarından gelenlerdir. Örneğin Oğuz boylarından gelen Türkmen boylarının birçoğunu kapsamaktadır. Coğrafi etkileşimden ve konargöçerlik sonrası yerleşik hayata geçiş süreci bu çeşitlilik oluşumlarında etkili olmuştur. Örneğin yüz tane çadırımız var bu ovaya kurulduk zaman sonrası seksenimiz oradan başka tarafa gitmek isterken yirmi çadırımız orada yaşayabilirim deyip orada kalır. Zaman sonra orada doğan çocukların birkaç kuşak sonra anadili Kürtçe, Zazaca ya da Arapça olmuştur. Bu etkenlerden günümüzde "Arap Alevîleri", "Zaza Alevîleri", "Kürt Alevîleri" gibi ayrım yapan tanımlamalar çok yakışan tabir değildir ama maalesef günümüz de bu tanımlamalar söz konusudur" (KK-1).

Bu iddiaların ortaya atılması sebebi coğrafi yerleşimlerden farklılıklarıdır. Çünkü Alevî toplulukları yerleştikleri bölgelerde yaşamış, zamanla o coğrafyayı benimsemişlerdir. Doğan

çocuklarda o bölgede doğup büyüdükleri için yaşadıkları yerin dilinden ve kültüründen etkilenmişlerdir. Bu durumdan dolayı kendi içlerinde asimile olduklarını düşünmektedirler. Bu sebeple "Kürt Alevîleri", "Zaza Alevîleri" gibi tanımlar ortaya çıkmıştır ve bu Alevî toplulukları köklerinin kendilerinden geldiğini söylemektedirler. Aslında Alevî toplulukların kökenleri Türklüğe dayanmakta olup, ortaya atılan bu tanımlamaların sebebi coğrafi yerleşim ve kültürel farklılıklardan kaynaklanmaktadır. Her koşulda Alevîlik anlayışı ayrım gözetmez; bu nedenle Alevîler, bulundukları coğrafya veya dil fark etmeksizin "Alevî Alevîdir" (KK-1).

Alevî-Sünnî ilişkileri hakkında

Geçmişten günümüze Sünnîler ve Alevîler arasında birtakım konularda tartışma ve anlaşmazlık söz konusudur. Bu konuda neler söyleyebiliriz? "Konuşmamıza Hacı Hünkâr Veli'nin çok güzel bir sözü var onu onunla başlayabiliriz: '*Dili, dini, ırkı, ne olursa olsun iyiler iyidir*'. Alevî inancında Ahmet, Mehmet, Ömer, Osman, Ayşe, Fatma ya da o milletten şu ırktan öyle bir tanımlama yoktur. Alevî inancında 'can' vardır can olup o canı taşıyabilen her mazlum biz Alevîler için masumdur. Bireylerin hangi mezhebe inandığı veya inanmadığı hiçbir şekilde önemli değildir. İnsan oluyor, olması çok önemlidir. Ama ne yazık ki Alevî topluluğu dışında farklı inançlara mensup insanlar, Anadolu topraklarındaki ifade şekli ile anlatabiliriz bunu. Örneğin Alevî topluluğu ile Sünnî toplumu aynı apartmanda kırk yıl, elli yıl komşuluk yapar ama Alevî toplumu ile bir yere kadar dost olur; sonra yollarını Alevî toplumundan ayırırlar ama Ramazan ayında Alevîler oruç tutsun ya da tutmasın saygı gösterirler ama Alevî topluluğun gösterdiği saygı kadar kendi toplumundaki insanlar oruç tutmayanlar tutanlara karşı saygı göstermeyebilirler. Alevî topluluğu oruç tutan Sünnî topluluğunun gözü önünde sokakta ellerinde tütünlü her hangi bir şey içmezler veya yemek için lokantaya gitmez, gözlerinin önünde su içmezler. Neden peki? Oruç tutan bireylerin ibadetlerine saygısızlık olmasın diye bu unsurlara dikkat ederler. Ama Alevî topluluğunun tuttuğu on iki gün olan oruçları matem günleri geldiğinde ne televizyonlar Alevî topluluğunu anlatır ne gazeteler Alevî topluluğunu yazar. Hiçbir yerde bugün de on muharremdi, bugün Kerbela'da Hz. Peygamber'in evlatlarının insanlık uğruna, adalet uğruna mazlumların savaşı uğruna, hak uğruna verdikleri mücadelenin son günüdür gözlerini kırpmadan insanlık için gözyaşı döküp dökmenin ötesinde kan vermiştir, can vermiştir, bir gün hiç olmasa onlar gibi bu yası bu matemi taşıyalım demezler. Örneğin Alevîler oruç tutmadıkları Ramazan ayında düğün yapmazlar, eğlence yapmazlar. Yine bir örnek verecek olursak Muharrem ayında Alevîler ile aynı binada oturanlar veya kapı komşusu olan kişiler davul zurna çalararak düğün, eğlence yaparlar. Alevîler o seslerden, eğlencelerden rahatsız olmazlar onun sevinci, benim matemim bana diye düşünerek müdahalede etmezler. Böyle bir günde o benim Peygamberim idi de senin Peygamberinin de evlatlarıydı! Orada bizler için canını, kanını döken insanlardı. Üç gün daha bu eğlenceleri yapmadan dayanamaz mısınız, diye serzenişte bile bulunmazlar. Aslında pozitif ayrımcılığı yapan Sünnîler idi. Alevîler ayrımcılığı Kerbela'dan bugüne yapmamışlardır. Çünkü Alevîler tarafını belli bir şekilde bir yol oluşturmuşlar kendilerine Ehl-i beyt demişlerdir. Ehl-i beyt kimdir? Ehlibeytin atası Hz. Muhammed Mustafa (s.a.v.), Hz. Ali, Hz. Fatıma ve evlatları Hasan ve Hüseyin'dir. Ama dua ederken ne diyorlar: İnşallah cennet gençlerinin efendileri, Hasan ve Hüseyin efendilerimizin elinden o Kevser'i içmeyi bize de nasip eder diyorlar. Hepimiz o Kevser'e talibiz de Kevser'in olan akrabalarına niye insan

gözüyle bakmıyorsun ki ayrımcılığın gerekçesi budur. Sünnîler, Alevîlere bir adım gelirse Alevîler iki adım atarlar ve atıyorlar. Ve ilk şiddet Sünnîler tarafından gelmiştir. Alevî toplumunun bin beş yüz yıldır tarihsel süreci ile günümüze kadar tarihte hiçbir not veya anekdot yoktur. Alevîler bu coğrafyada insanlığı katletmiştir; insanları katletmiştir, cana kıymıştır; denilebilecek şekilde hiçbir not yoktur. Ama Alevîler onlarca, yüzlerce, binlerce kez katledilmiştir. Ama Alevîler hiçbir şeye başkaldırmamışlardır. Allah'a, Ehl-i beyte sığınmışlardır" (KK-1).

Aile kurumu ve evliliklerde mezhep ilişkisi

Sünnî ve Alevîlerin aile kurumuna ve evliliklere bakışı hakkında neler söylenebilir? "Bu tarihsel süreç içerisinde Sünnî topluğu ile Alevî topluluğu arasında farklılıklar yaşanmıştır. Bu farklılıklar bağlamında Sünnî topluluğu Alevî topluluğunu istememiş ve zaman zaman kendi içlerinde çatışmalara yol açmıştır. Bu farklılıkların ve çatışmaların sonucunda Alevî olan aileler, çocuklarının kendilerinden olmayan bireylerle evlenmemesini istemişlerdir. Ve bu durum zaman içerisinde daha çok yanlış anlaşılmalara sebep olmuştur. Alevî topluluğu kendi mezheplerini kurmuş ve o kurallara göre yaşıyorlar, tarzında söylentiler oluşmuştur. Bu varsayımlar günümüzde azalmaya başlamış olsa dahi hâlâ bu tarz anlaşılmalar devam etmektedir. Alevî olan aileler, Alevî mezhebinden olmayan bireylerle evlenmemesini desteklememekte ve bazı yörelerde Alevî mezhebinden olmayan bireylerle evlenildiği zaman ailelerin "ceza" alma durumu gerçekleşmektedir. Bu cezalar şu şekildedir: Alevî mezhebinden olan aile 5-6 yıl arası cem evlerinde olan davetlere, kendi köylerinden olan düğünlere katılamazlar. Ailede Alevî mezhebinden olmayan bireyle evlenen kişi haricinde kardeşi veya ablası Alevî mezhebi olsun ya da olmasın evlendiğinde bir davet yapıldığında o bölgede yaşayan diğer Alevî topluluğu o davete, düğüne icabet etmez, katılmazlar. Çünkü katılırlar ise onların da ceza alma durumu vardır. Bu ceza süreci sadece düğün yaptıklarında değil o ailede cenaze olduğunda da maalesef katılamazlar. Bu kurallar bazı yörelerde bulunmamaktadır. Başka yörelerde yaşayan Alevî topluluğu Sünnî-Alevî evliliğini ve beraberliğini kabul etmekte ve bu evliliği istemeseler bile "ceza" gibi kuralları bulunmamaktadır. Ve çoğu yörede ceza kuralı olmasa bile Sünnî-Alevî evliliğini desteklemektedir. Alevî topluluğu gibi Sünnî topluluğu da mezhep farklılığı olan evlilikleri desteklemez. Alevî bireyler sorun görmezken Sünnî bireylerden istemeyen, desteklemeyen kişiler çıkmaktadır. Bu durum geçmişten günümüze kadar devam etmektedir" (KK-1).

Sünnî ve Alevî inanış dünyasına dair tespitler

Diğer farklılıklar ise Sünnîlerde bireyler arası kıyılan dinî nikâhı "İmam" kıyarken Alevîlerde bu görevi "Dede" yapmaktadır. Bu nikâhın adı da "Dede nikâhı" olarak geçmektedir. Sünnîlerde ibadet ve cenaze işlerinde birtakım görevliler devlet tarafından belirlenmektedir. İmam, gassal gibi Diyanet İşleri Başkanlığı ve belediyeler tarafından atamalar yapılırken Alevîlerde bu şekilde bir durum söz konusu değildir. Dede olunması için Dede soyundan gelinmeli babadan oğula aktarma sistemi şeklindedir. Gassal görevi ise bir ölü olduğunda oradaki bireylerden kimin dirayeti yüksek ve kimin gönlünden geliyor ise o şekilde yapılmaktadır. Alevîlerde daha çok bunun gibi işler gönül yoluyla yapılan işlerdir (KK-1).

Sünnîlerde yemek yenildikten sonra "afiyet olsun" ve dua edildikten sonra "âmin" gibi kelimelerin kullanılması Alevîler tarafından pek tercih edilmemektedir. Alevîlerde bu kelimeler yerine yemek yenildikten sonra "helal olsun" denilmektedir. Bunun sebebi ise eski zamanlarda Yezid'in kızının ismini "Afiyet" koymasıdır. Bundan dolayı Alevîler afiyet olsun kelimesini tercih etmezler. Dua edildikten sonra âmin yerine "Allah Allah" şeklinde karşılık verirler. Bunun sebebi ise Allah'tan istenildiği için, ona dua edildiği için o şekilde karşılık verilmektedir.

Sünnîlerde erkek çocukları sünnet olduktan sonra yapılan mevlid gibi bir tören Alevîlerde bulunmamaktadır. Alevîlerde sünnet olan erkek çocuklarına Dede tarafından "gülbenk" (gülbank)[4] okunmaktadır. Alevîlerde sebebi şu şekilde açıklanabilir: "Mevlidi, Kur'an-ı Kerim'de kesin yazan bir ayet yoktur. Sünnîlerin bazı yaptıkları eylemler için 'Kur'an-ı Kerim'de yazıyor' varsayımları boşa çıkmaktadır. Kur'an'da mevlid yoktur. Hz. Peygamber de çocuklarına mevlid okumadı ya da okutmadı. Bunlar aradan yüzyıllar geçtikten sonra inancın içerisine yerleştirmiş olduğu geleneklerdir. İnsanların oluşturduğu eylemlerdir ama inanmış insanlar mevlid yapmaktadır. Alevîler sünnet olan erkek çocuğuna bir Dede ya da ehil bir insan, bir dua bir gülbenk okur. Süleyman Çelebi'nin yazdığı o mevlid Alevîlerde okunmaz ama bir dede ya da ehil bir insan o çocuğa o evlada bir gülbenk okur" (KK-1).

Bu bağlamda Alevî-Sünnî inanç, ibadet farklılıkları zaman içeresinde ortaya çıkmıştır ve bu süreçte farklı dini yorumlar ve uygulamalar çerçevesinde biçimlenmiştir. Günümüzde de bu farklılıklar devam etmektedir.

Alevîlik ikrarında temel kavramlar

Alevîlikte inanış sistemini tanımlayan birçok kavram ve uygulama bulunmaktadır. Bildirinin bu bölümünde kaynak kişi görüşleriyle Alevî inanışıyla ilgili "cem evi, dedelik, musahiplik, görgü gecesi, imad baba, ana-bacı, bekçi ve lokmacı" kavramları ele alınmıştır.

Bunlardan birincisi Alevîlerin ibadet mekânı olarak kabul ettikleri cem evidir. Bu konu hakkındaki görüşleriniz nelerdir:

Cem Evi: "Alevîlerin ibadet ettikleri, toplandıkları yerdir. Sünnîlerde ibadet ettikleri yere ise Cami denir. Bu farklılık şuradan gelmektedir: Cami de ismini cem evinden almaktadır. Cem evinin tarihçesi camiden çok daha eskiye dayanmaktadır. Örneğin Hz. Muhammed (s.a.v) döneminde cami yoktu. 80-100 yıl sonra camiler inşa edildi. İbadet yaptıkları cem olunan yer Hz. Muhammed Mustafa, Hz. Bilal Habeşi'ye sadece ezan okutmuyordu. Hz. Muhammed sesi güzel olduğu için Habeşî'ye hadi bakalım şu sesini uzatı ver de şu ümmet bir toplansın muhabbet eyleyelim Ya Habeşi şeklinde elini uzağa atar ve gazeli çekerdi. Bilal Habeşi ve insanlar toplanırdı orada muhabbet olunur; muhabbetin adı ise cemdir. Cem sorunların konuşulduğu, o sorunlara çözümün bulunduğu kemâlet muhabbetlerinin yapıldığı yerdir. Cem toplanmak demek, toplanma yeri ve daha sonra caminin de yeri oradan gelir" (KK-1).

Bir diğer kavram da cem evinde yer alan dede ve dedelik makamıdır. Dede, günümüzdeki kullanılan, babanın ya da annenin babası; yaş almış veya yaşlı erkeklerden torun sahibi olan

[4] Türk Dil Kurumu sözlüğünde *gülbank*, "Hep bir ağızdan ve makamla yapılan dua veya ant" şeklinde tanımlanmıştır (URL-1).

kişilerdir. Bu anlamlarının dışında dede, dinî referansları olan bir kavramdır. Türk tarihinde ve inanışlarında dede, ata, baba, hoca, pîr kavramı sıklıkla kullanılmaktadır. "Dede Korkut, Arslan Baba, Hoca Ahmet Yesevi, Hâkim Süleyman Ata" bu konuda verilebilecek önemli örneklerdir. Dedelik kavramı literatürde bazı tarikatlarda ermiş belli makamlarda olan derviş kişilere de (Uludağ, 1994, s.76) verilen addır. Alevîlik yolunda dede; rehber, pîr ve mürşid olarak bilinir. Bu konu hakkındaki görüşleriniz nelerdir?

Dedelik: "Dedelik Alevîlikte cem evlerini yöneten belli bir makama sahip kişilerdir. Dede olunması için Dede soyundan gelinmelidir ve dedelik babadan oğula aktarma sistemi şeklindedir" (KK-1).

Alevîlikte önemli kavramlardan bir diğeri de musahipliktir. Bu konu hakkında bilgi verir misiniz?

Musahiplik: "İki evli çiftin ikrar yolunda yollarını birleştirmesidir. Alevîlerin bazı yörelerinde musahiplik yerine "gardaşlık" şeklinde de kullanırlar. Genel olarak musahiplik Alevînin olmazsa olmazıdır. Dünya da hiçbir millette olmayan bir dayanışma şekline dayanmaktadır. İki tane can, evlendikten sonra aile kurumunu oluşturduktan sonra Alevîlik yoluna inancına adım atabilmek için yapabilecekleri ilk ikrar cemi olarak geçmektedir. Kendi ekonomik durumun çok iyi ise yol kardeşinin durumu zayıf ise ona maddi-manevi, destek-dayanışma içerisinde onu da kalkındırmanın adıdır musahiplik. Eğer olumsuz işlerle uğraşıyor ise onu olumlu şekilde topluma kazandırabilmek ve onu korumaktır. Yollarını birleştirirken beyaz giyinirler ve hak yolunda musahip olduklarına dair kurban keserler. Bunların hepsi cem evinde, toplum içeresinde ve dede huzurunda olur. Özellikle beyaz olmasının sebebi ise Hakk beyaz olur. Bizler öldükten sonra bizleri beyaz bir beze sararlar; bundan sebep, o aşamada o dört canın bir can oluşudur. Can bütünlüğünün öz bütünlüğünü ikrar bütünlüğünü temsil etmektedir. Ölmeden evvel ölme noktasını temsil etmektedir. Bundan dolayı da beyaz örtü içerisinde dört canın birleştiği bir andır. 'Yol ikrarı verir; öl, ikrarı verme; öl, ikrarından dönme'. Gelenin malı, dönenin canı bütün, Alevî inancıyla yol inancıyla alakalıdır. Bütün sorumluklara karşı sorumluluğunun anladığı, farkında olduğu 'bin kez düşünülen bir kere karar verilen' yolda ikrarım olsun kefenimle geldim hazırım dediği noktadır musahiplik" (KK-1). Musahiplik bağı toplumsal dayanışma, birlik-beraberlik ve sorumluluk bilinci açısından Alevî toplumunda önemli bir yere sahiptir.

Alevîlikte önemli bir diğer kavram ve olgu da görgü gecesidir. Sosyal ilişkilerin sürdürülmesine katkıda bulunan bu kavram ve olgu hakkında bildiklerinizi bizimle paylaşır mısınız?

Görgü Gecesi veya cemi: "Alevî topluluğunda cem evinde yılda bir defa olmak üzere Dede huzurunda toplanılıp birbiriyle dertleri olanlar konuşup ve birbirlerine rızalık, helallik vermesidir. "İnsanlar bir yıl boyunca birbirlerine komşuluk ilişkilerinden dolayı aile içerisinde gerek komşuluk anlamında birbirini incitmiştir, kırmıştır. Bilerek ya da bilmeyerek özlerini temizleyip o, ortak barışın adaletin, sağlandığı gecedir. Ölmeden evvel, öleceklerini bazen idrak edemezler ya 'Abdal Pir Sultan'ın çok güzel bir şiiri var:

> Alınmış abdestin aldırırlarsa
> Kılınmış namazım kıldırırlarsa

Siz de şah diyeni öldürürlerse
Bende bu yayladan şaha giderim'

İşte oradaki alınmış abdest, kılınmış namaz görgüdür. Görgü, bilmeden birden konuşup kırdığı, incittiği kişiden candan-gönülden kalkıp özür dilemesi ve kucaklaşmasıdır. Eğer o kucaklaşma iki gün sonra bozulduysa bir hafta sonra bozulduysa tekrar gelip onu tazelemesi gerekmektedir. Asıl alınmış abdest derken ondan bahseder; görgü cemleri de Alevî inancı Anadolu da kendi iç dinamizmi içinde adaleti temsil etmektedir. Görgü ceminin temeli, esası budur. Toplumsal barıştır. Görgü cemi olmadan önce Dedelerin hepsi toplanıp üstlerine "Efendi'lerine" görülmektedir. Daha sonra cem erkanına gelip oradaki toplumu canları görürler. Alevî toplumunda görgü gecesi bu şekilde gerçekleşmektedir" (KK-1). Görgü gecesi veya cemi, Alevîlerde toplum ahlakı ve gönül hoşnutluğu bağlamında önemli bir yere sahiptir.

Alevîlikte karşımıza çıkan terimlerden biri de İmad Baba'dır. Bu konu hakkında bildiklerinizi bizimle paylaşır mısınız?

İmad Baba: "Bazı bölgelerde *Gözcü Baba* şeklinde hitap edilirken Kemer köyünde İmad Baba denilmektedir. Tamamen gönüllülük esasına dayalı olan İmad Baba, cem erkânında bulunan toplumun yönetimini ve ibadet sırasında orada bulunan herkesin birbirine helallik alıp helallik vererek toplumun rızalık anlayışını dile getirmede önemli yere sahiptir. İmad Baba, "hö" kelimesi ile toplumun sessiz olması gerektiğini dile getirir. İbadet esnasında Ana bacı ile postu açar ve kaldırırlar. İmad Baba cem esnasında postu açarken ve kaldırırken "Lâ fetâ illâ Ali, lâ seyfe illâ Zülfikâr" cümlesini kullanırlar. İmad Baba toplumun birbirlerine razılığı, helalliğini verme aracılığını yapar. İmad Baba çorap giymez. İmad Babanın ibadet yapılırken kendinden ayırmadığı bir asası vardır. Bu asa adaleti ve barışı temsil etmektedir" (KK-1).

Alevîlikte yer alan ana-bacı kavramları oldukça sık kullanılmaktadır. Literatürde ana-bacı, Anadolu'da kadın müridlerin, şeyhlerinin hanımlarına verdikleri ad olarak geçerken bazı yerlerde *Bâcîyan-ı Rûm* olarak kadınların kurduğu teşkilat olarak da geçmektedir (Köprülü, 1991, s. 415). Bu konu hakkında bildiklerinizi bizimle paylaşır mısınız?

Ana-Bacı: "Alevî toplumunda ana-bacı önemli bir yere sahiptir. Bu kavramlar Alevîlikte bir şeyhin eşi veya tarikat olarak geçmemektedir. Ana-bacı özel biri değildir, cem esnasında bu görevi üstlenmiş bir kadındır. Ana-bacı görevini bir kişi üstlenebilir veya cem evinde bulunan genç kızlara da bu görev yaptırılmaktadır. Ana-bacı kadınların manevi olarak değer gördüğünü toplumda değer kazandığını göstermektedir. İbadete katılan kadınları yönlendirmektedir. İbadet esnasında postu İmad Baba ile beraber açar ve süpürgesini yere çalar; dededen dua aldıktan sonra toplumla niyazlaşma (selamlaşma) adına gül suyu ya da normal su dağıtır. Cem esnasında çorap giymez, başına beyaz bir başörtüsü bağlar" (KK-1). Cemde çorap giyilmemesi kişinin yaratılışına ve dünya malına önem vermemeye gönderme yapan ritüel bir davranıştır. Başa bağlanan beyaz başörtüsü, örtünme amacı dışında, saflığı, masumiyeti, temizliği, iyi niyeti, barışı ve Hakk'a yönelişi, diğer bir ifadeyle teslimiyeti simgelemektedir. Bilindiği üzere ölen kişinin kefeni de beyaz kumaştandır.

Alevîlikte bazı yörelerde kapıcı veya bekçi olarak bilinen kişinin görevleri hakkında bildiklerinizi bizimle paylaşır mısınız?

Bekçi: "İbadet yapılmadan önce cem erkânında bulunur; orada olan herkesi görür. Diğer terim anlamı olarak orada bulunan toplumun giriş-çıkışlarını gözetmektedir. Bekçi, ibadet yapılacağı zaman İmad Babanın asasına niyazını verir ve çıkar. Sonrasında ibadet bitiminde geri gelir" (KK-1).

Alevîlikte önemli görevlerden bir diğeri de lokmacı tarafından yapılmaktadır. Bu konuda bildiklerinizi bizimle paylaşır mısınız?

Lokmacı: "Kurbanların kesilmesi ve dağıtılmasından sorumlu kişidir. Belirlenmiş kişiler değildir. O işi, iyi yapabilen orada bulunan her kimse yapabilir" (KK-1).

Kemer Cem Evinde Alevîlik ve sosyo-kültürel bağlamı

Kemer Köyü, Samsun'un Terme ilçesine bağlı bir köydür. Kemer köyü Terme Dutluk Mahallesine bağlı olup doğu tarafına düşmektedir. Kemer köyünün Terme ilçesine uzaklığı 5 km iken Samsun merkezine ise 55 km'dir. Kemer köyünün ortasından Yeşil Irmağı'nda geçmesi sebebi ile köydeki araziler verimli ve sulaktır. Kemer köyünün ortasından geçen Yeşil Irmak iki inanış kesimini birbirinden ayırmaktadır. Irmağın sağ tarafında Alevîler, sol tarafında ise Sünnîler yaşamaktadır. Köyde bulunan cami Sünnîlerin yaşadığı tarafta yer alırken, cem evi ise Alevîlerin olduğu tarafta bulunmaktadır. Alevîler ibadetlerini orada gerçekleştirmektedir. Kemer Köyünde yaşayan iki topluluk ise birbirleri ile saygı içerisinde yaşamlarını sürdürmektedirler. Düğünleri veya cenazeleri olduğu zaman iki toplulukta birbirlerinin davetlerine katılım sağlamaktadır.

Kemer köyünde yaşayan Alevî topluluğu, Ordu ilinde yer alan Işıktepe'den göç etmişlerdir. Aynı şekilde o zamanlarda evlenme dolayısıyla ya da Samsun ilinin Salıpazarı ilçesinde yer alan Avutdağı köyünden gelen insanlarla birleşerek Kemer köyünde Alevî topluluğunu oluşturmuşlardır. Kemer köyü sakinleri, cem evinde genellikle dinî özel takvim günlerinde bir araya gelip toplanmaktadır. Düğün, dinî nikâh gibi geçiş törenlerinde cem evi kullanılmamaktadır. Cem evinde belli dönemleri kapsayan yapılan ibadetlerle ilgili şunlar söylenebilir:

Hızır Orucu, 14-21 Şubat tarihleri arasında her yıl bir hafta sürmektedir. Kemer köyünde bulunan Alevî topluluğu Hızır orucunu 7 gün tutmaktadır. Bazı yörelerde Hızır orucu üç gün tutulmaktadır. Hızır ile Hz. İlyas'ın buluştuğuna ve yolculuk yaptığına ve bu yolculuğun 7 gün sürdüğüne inanılarak oruç tutulmaktadır (KK-1).

Yine Alevîlerde çeşitli kısıtlamalar içeren bir oruç daha vardır. Aleviler için oldukça önemli bir dönem olan Muharrem ayı ve Muharrem Orucu da yıl içerisindeki gün değişiklerinden dolayı her yıl değişiklik göstermektedir. Bu oruç, Muharrem ayında 15 gün süreyle tutulmaktadır. Muharrem orucu, Kerbela olayına dayanmaktadır. Günümüzde Alevî toplumu Kerbela yasını tutmaya devam etmektedir. Kerbela olayı Muharrem ayında gerçekleşmiştir. Muharrem ayı ise Kurban Bayramından on sekiz gün sonraya denk gelecek şekilde hesaplamaktadır. Geçmiş zamanda görsel takvim olmadığı için, matem olayının 10 Ekim 680 yılında gerçekleştiği düşünülmektedir. Bu tarih ise Kurban Bayramından 18 gün sonraki denk geldiği için Alevî toplumu Muharrem ayını o şekilde hesaplayıp oruçlarını tutmaktadırlar. 12 gün boyunca on iki imamlar için 3 günü de Kerbela'da şehit edilen masum paklar için tutmaktadır (KK-1).

Günümüzde de Alevî toplumu Muharrem ayını bu şekilde hesaplayarak ve oruçlarını on iki gün veya on beş gün olarak tutmaktadırlar. Yöresel olarak farklılıklar görünmektedir. Bazı yöreler on iki boyunca şehit edilen on iki imamlar ve askerler için tutarken bazı yöreler on beş gün tutulmasının sebebi Kerbela'da şehit edilen bebekler, çocuklar, masum paklar için on beş gün olarak tutmaktadırlar. Alevîler Muharrem ayında düğün veya eğlence yapmazlar. Eğlence ve düğün yapan yakınlarının davetlerine katılmazlar. Çünkü Muharrem ayı, onlar için yas dönemidir ve belli yasaklar içerir. Bu dönemde eğlencelere katılmaları durumunda toplumdan dışlanma cezası alırlar. Yasağı ihlal edenlerden hiçbiri, görgü gecesine kadar kendi toplumlarında olan cem evi davetlerine katılamazlar (KK-1).

Alevîler Muharrem ayında yediklerine ve içtiklerine dikkat eder. Bu dönemde Alevî toplumu et ve türevi, yumurta vs. yemezler. Alevîler, Kerbela olayında çok sayıda insan katlediği için yas tutarlar ve canlılara saygı duyarlar. Bu dönem boyunca herhangi bir canlıya zarar vermezler ve onu tüketmezler. Kendileri bir hayvanı kesmezler; başkası tarafından kesilen bir hayvanı almazlar. Burada canlıya ve Allah'ın yarattığı bütün varlıklara saygıdan duyulması esastır. Alevîlerde olan bu oruç sistemi Sünnîlerde görülmemektedir. Tuttukları oruçların sonunda iftar vakti toplanıp yemeklerini yiyip normal hayatlarına devam ederler. Kemer köyünde oruç zamanı cem evinde toplanılır; iftarlar yapılır; ibadet yapılır ve oruçlarının son günü kurbanlar kesilip hanelere dağıtılır. Bu oruç, bedeni birtakım zevklerden mahrum bırakmadır (KK-1).

Bu iki oruç dışında köyde yaşayan bazı Alevî vatandaşların Ramazan orucunu tuttuğu da söylenebilir. Alevîler arasında Kur'an-ı Kerim'in Ramazan ayında indirilmesine bağlı olarak üç gün süreyle oruç tutulmaktadır (KK-1).

Alevîlerde özel günlerden bir diğeri de Görgü gecesidir. Toplumsal barışı destekleyen Görgü gecesi de her yıl eylül ayının bir günü olarak hesaplanmaktadır (KK-1). Bunlar gibi özel günler haricinde yıl içerisinde bir kişi ölmüşse veya davet yapılıyor ise cem evini açılarak köylü bir araya toplanır. Cem evi, özel bir durum oluşmadıkça dinî törenler haricinde kullanılmaz. Düğün, nikâh, eğlence gibi amaçlar için kullanılmaz. Bazı yörelerde Alevî vatandaşlar tarafından cem evleri dinî nikâh yani "dede nikâhı" kıyılmak için de kullanılır. Kemer köyünde dede nikâhı, evlenecek çiftlerin evlerinde kıyılmaktadır. Dede nikâh için bir ücret talep etmez. Nikâh kıyılan kişiler veya aile tarafından birisi, gönlünden bir hediye geçirirse o kabul edilmektedir. Alevî toplumunda Dede nikâhı kıyılmadan önce çiftlerin resmi nikâhı olması gerekmektedir. Çok eşli bir sistem olmasını istemediklerinden kaynaklı Dede nikâhından önce resmi nikâha dikkat edilmektedir. Boşanırken de orada şahit olan kişilerden helallik alınmaktadır. Bu helallik şu şekildedir: Sizler bize şahitlik ettiniz, üzerimizde hakkınız var, biz anlaşamadık ve ayrılıyoruz, sizler de bizlere hakkınızı helal edin, şeklinde söylemektedir (KK-1).

Kemer Cem Evi'nde cem erkânı Dede tarafından yönetilir ancak ibadet yapılacağı gün Dede ceme katılamazsa tören iptal edilmez. Köyde yaşayan ve Kur'an- Kerim okumasını bilen bir kişi, hatim dualarını okur; ceme katılanlar da Allah Allah diyerek o akşamki ibadetlerini yaparlar ve dağılırlar (KK-1).

Kemer köyünde yaşayan Alevî vatandaşlar, inançlarında yer alan Hızır orucu, Muharrem orucu, Musahiplik ve Görgü gecelerini canlı bir şekilde yaşatmaya devam etmektedir. Her yaştan insanın katıldığı cemler yoluyla inanç sistemlerini gelecek nesillere aktarmaktadırlar.

Kemer köyü toplumunda bulunan kadınlar cem evinde önemli rollere sahiptir. Gerek ibadetlerde gerek toplumsal birliklerde yemek yapımlarında görev alırlar. Alevî inanışında kadın-erkek ayrımı yoktur; sadece "can-eren" vardır. Alevîler, birbirlerine o şekilde hitap etmektedir. Bu bakımdan Kemer köyünde cem ibadetine katılan köy sakinleri arasında kadın ve erkek ayrımı olmaz. İbadetlerini bir arada yaparlar. İbadetlerinde ana-bacı olarak görevlendirilen kişiler, kadınlara manevi değer verildiğini de göstermektedir.

Alevîlerde ibadet olgusu, Sünnîlerde olduğu gibi namaz, oruç, hac, zekât gibi Kur'an-ı Kerim'de emir verilen uygulamalar olduğu kadar toplumsal dinamiklerin de daha ön planda olduğu sosyo-kültürel içerikleri ve bağları simgelemektedir. Bunlar arasında Semah'ın özel bir yeri vardır. Alevî toplumu hakkında günümüzde yanlış bilinen bir konu da Semah'tır. Semah, cem evinde saz eşliğinde sergilenen bir dans değildir. Semah, Alevî toplumunda önemli olan bir ibadet çeşididir. Semah cem erkânında saz eşliğinde söylenen deyişlerle yapılmaktadır. Semah yapılırken her bir hareketin anlamı vardır. Semah, Peygamber efendimizin Miraç yolu dönüşünde Kırklar Meclisi'ne uğramasını ve orada yaşanan manevi birliği temsil etmektir. Semah'a katılan canlar Hakk'a yönelmeyi, maddeden uzaklaşarak manevi birliği sağlamayı hedeflemektedir. Bu bağlamda Alevî toplumunda Semah, Allah ile bir olunan özel bir zaman dilimidir (KK-1). Alevîlikte soy bağı olmasından dolayı birtakım yasaklar da bulunmaktadır. Bunlar arasında en önemlisi aile kurumu ile ilgili olan evlilik yasağıdır. Kuralları oldukça katı olan bu evlilik yasağının Alevîler tarafından ihlal edilmesi Alevî toplumundan bir süre dışlanmayı da beraberinde getirmektedir.

Kemer köyünde yaşayan Alevî topluluğu üyeleri, köylerinden olan genç kızların veya erkeklerin Alevî olmayan biriyle evlenmesini istememektedir. Bu tip evlilik yasağına rağmen bir kişi Alevî olmayan bir kimse ile evlenirse, evlenenler yanında düğüne katılan kişiler de ceza almaktadır. Bu cezanın süresi genellikle 6 yıl kadardır. Ceza alanlar, süreleri tamamladıktan sonra Görgü gecesine katılırlar ve normal düzenlerine devam ederler. Ceza süresinde cezalı olan ailelere de evlilik yasağı vardır. Bu süre içerisinde tekrardan evlenecek çift olursa Alevî-Alevî evliliği yapsalar dahi düğünlerine, davetlerine katılım olmaz çünkü onun öncesinde yapılan evlilikten dolayı cezaları (6 yıl süre) devam etmektedir. Diğer taraftan bu ceza Musahipliği de kapsamaktadır. Musahip olan ailelerden birisi evlilik yasağını ihlal ederse her iki aile de ceza almaktadır. Çünkü Musahip oldukları zaman iki aile bir yola ikrar verirler. Dolayısıyla biri ceza aldığında diğeri de bu cezaya tabi tutulur. Musahip ailelerden, aile büyükleri hariç yasaklanan düğüne çocukları bile katılmış olsalar, bu kural ihlali sayılır; çocuklarından dolayı aile büyükleri ve çocuklar cezaya tabi tutulmaktadır (KK-1). Kemer köyünde geçiş törenlerinden olan ölümle ilgili uygulamalar da şöyledir. Alevîlerden bir kişi vefat ettiği zaman, direnci yüksek olan kişiler cenazeyi yıkar, defin için hazırlar. Cenaze, Dede refakatinde mezarlığa götürülerek defnedilir. Cenazeden sonra cem evinde helva kavrulur. Vefat eden kişinin Hakk kurbanı kesilir; ibadet yapılır. Daha sonrasında üç Cuma, (perşembeyi cumaya bağlayan akşam) ve sonrasında ise kırkı, elli ikisi ve senesi duları yapılır. Vefat eden kişinin ve ailenin ekonomik durumuna göre yedi sene şeklinde ibadeti devam

etmektedir. Yedi seneyi yapamayanlar ise mutlaka üç cuma, kırkı ve elli ikisi ibadetlerini yapmaya dikkat ederler. Alevîlerde cenaze sonrası yapılan bu ibadetler için yemekler yapılır, helva kavrulur ve canlı olan bir kurban kesilir. Bu Alevîler için ölen kişinin Allah katında bağışlanması, Hakk kurbanlarının kabul edilmesi ve huzur içinde olması bağlamında yapılmaktadır. Bu kurban ibadeti, Alevîlere özgüdür ve Allah ile kul arasında bir yakınlaşma vasıtasıdır (KK-1). Cenaze sonrasında yapılan bu törenler, İslam öncesindeki yoğ aşına ve Sünnîlerdeki "mevlid" törenlerine benzemektedir.

Sonuç

Bu bildiride Kemer Cem Evi özelinde Alevî inanışları ve sosyo kültürel ilişkileri kaynak kişi görüşü bağlamında ele alınmıştır. Bildiride Alevî topluluğunun yaşam tarzı, insanlar arası ilişkiler, inanç olgusu gibi konular ele alınmıştır. Alevilere ibadet algısı mekân ve insan üzerinden yorumlanmıştır. İbadet algısının insanî yönlerine dikkat çekilmiştir. Kemer köyünde yaşayan Alevî topluluğuna özgü uygulamalar ve yöre farklılıklarına değinilmiştir. Bu bildiride elde edilen veriler, Alevîliğin İslam içinde bir yol ve arayış olmasının yanı sıra toplumsal dayanışmayı, birlik ve beraberliği, kültürel gelenekleri koruyan bir düzen inşa ettiğini de göstermektedir. Araştırma süresince elde edilen verilere göre bu unsurlar Kemer köyünde saptanmakta ve kuşaktan kuşağa aktarılmaktadır. Bu bağlamda bildiri kapsamında elde edilen veriler ilgili literatürle birlikte ele alındığında Kemer köyünde yaşayan Alevîlerin geleneksel inanışlarını canlı bir şekilde sürdürdükleri sonucunu ortaya çıkarmaktadır.

Kemer köyü özelinde ibadet çeşitleri, cem erkanı, semah, deyişler, musahiplik anlayışı, düğün ve cenaze işleri, fertlerin görevleri ve yasaklamalar toplumsal manevi dayanışmayı, beraberliği ve insanların inançlarına olan bağlılığı gösteren önemli unsurlar olarak dikkat çekmektedir. Bildiri kapsamında elde edilen veriler, yerel bir örnekten hareketle Alevî dünyasına kapı aralamaktadır. Burada elde edilen verilerde bir genelleme söz konusu değildir. Alevî dünyasına ilişkin inanış ve uygulamalar nesnel bir şekilde ele alınmış olup, dede görüşleri çoğu zaman olduğu gibi aktarılmıştır. Tüm bunlar kendi kültür ve inanç sistemi içinde Alevîliğin kodlarını sorgulama amacını taşımaktadır. Elde edilen veriler, Alevî topluluklarının genel inanç sistemleri ile Kemer köyünün inanışları arasındaki etkileşimi de göstermektedir. Bildiri kapsamında elde edilen bulgular, Alevî topluluklarının kültürel geleneklerini ve değerlerini genç kuşaklara aktarılmanın önemini göstermektedir. Kemer köyü Alevîleri özelinde sözlü kültür ürünleri, ayin ve ibadetler, sosyal sorumluluklar ve diğer tüm unsurların genç kuşaklar tarafından benimsenerek kuşaktan kuşağa aktarıldığı söylenebilir. Bu bağlamda elde edilen bulgular hem genel Alevî topluluklarının hem de Kemer köyünün kendilerine has kimliklerinin korunması, sürdürülmesi yanında kültürel sistemlerinin de devam ettirilme gayretini göstermektedir. Alevî toplulukları genelinde kendilerine has inanç bağlılıkları ve kültürel unsurlar tespit edilmektedir. Kemer köyü de bu geleneksel yapıyı koruyarak günümüze kadar taşıyan kendine has bir örnek olarak öne çıkmaktadır. Bu bağlamda, Alevî topluluklarının ve Kemer köyünün sözlü kültür ve geleneklerine, kültürel miraslarına sahip çıkmaları ve bunları gelecek kuşaklara aktarmaları önem arz etmektedir.

Kaynakça

Abuzar, Celil (2011). Dinin Toplumsal Yaşam Üzerindeki Etkisi. *Harran Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 26(26): 143-153.

Akarpınar, Bahar (2018). Tasavvufi halk şiiri (XIII-XIX. yüzyıl). Talât Sait Halman (Edt.), *Türk edebiyatı tarihi*, C. I, (ss. 786-818) Kültür Bakanlığı Yayınları.

Barkan, Ömer Lütfi (2021). *İstila devirlerinin kolonizatör Türk dervişleri*. (Yahya Kemal Taştan, Haz.). Ötüken Neşriyat.

Çobanoğlu, Özkul (2005). *Halkbilimi kuramları ve araştırma yöntemleri tarihine giriş*. Akçağ Yayınları.

İnan, Abdükadir (1976). *Eski Türk Dini Tarihi*. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Karakaya-Stump, Ayfer (2020). *Vefailik, Bektaşîlik, Kızılbaşlık Alevî Kaynaklarını, Tarihini ve Tarih Yazımını Yeniden Düşünmek*. İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

KK-1: Emrah ÇOLAK, 60 yaşında, Üniversite okumuş, Kemer Cem Evinin Dedeliğini yapmaktadır. Görüşmeler Özlem Gülenç tarafından cem evinde yapılmıştır.

Köprülü, Mehmet Fuad (2007). *Türk edebiyatında ilk mutasavvıflar*. Akçağ Yayınları.

Köprülü, Orhan Fuad (1991). Bâciyân-ı Rûm. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (4), 415.

Maden, Fahri (2020). *Bektaşî tekkelerinin kapatılması 1826*. Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Ocak Ahmet Yaşar (2020). *Alevî ve Bektaşî inançlarının İslâm öncesi temelleri*. İletişim Yayınları.

Ocak, Ahmet Yaşar (2018). *Türk Sufiliğine Bakışlar*. İletişim Yayınları.

Özdemir, Murat (2010).Nitel veri analizi: sosyal bilimlerde yöntem sorunsalı üzerine bir çalışma. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), ss. 323-343. https://izlik.org/JA58SW87AG

Öztürk, Ünsal (2014). *Gizli Bilgilerin Sahipleri ve Alevîler*. Yurt- Kitap Yayınları.

Tanyu, Hikmet (1980). *İslâmlıktan Önce Türklerde Tek Tanrı İnancı*. Ankara Üniversitesi İlâhiyat Fakültesi Yayınları.

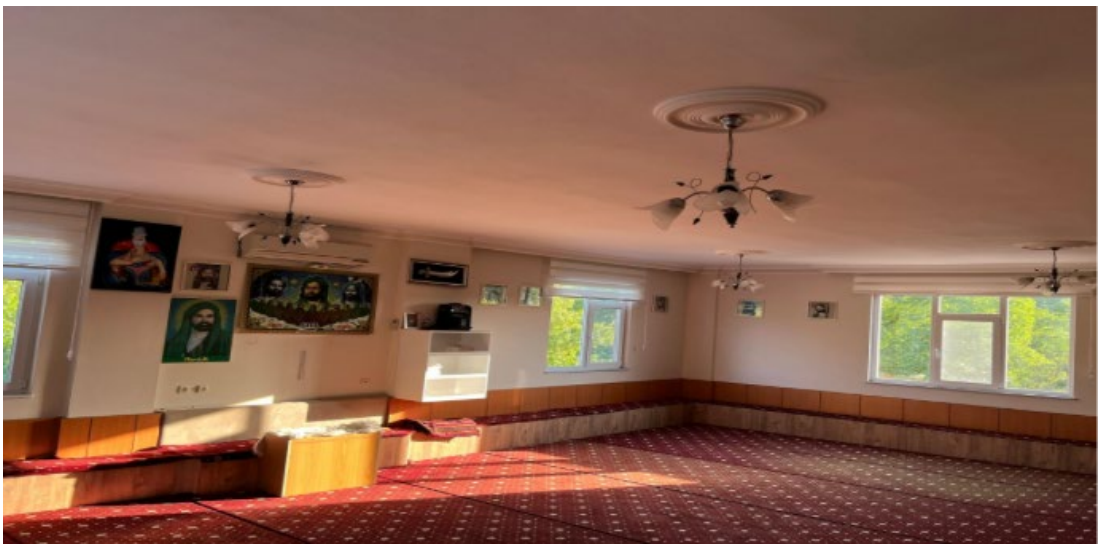
Uludağ, Süleyman (1994). Dede. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*, (9), 76.

URL-1. "Gülbank". *Türk Dil Kurumu sözlükleri*. https://sozluk.gov.tr/

Yıldırım, Rıza (2019). *Bektaşîliğin doğuşu: Hacı Bektaş Veli'den Balım Sultan'a*. İletişim Yayınları.

Ekler

Fotoğraf 1: Kemer Cem Evi'nin dıştan görünümü. 2010 yılında orada bulunan Alevîler tarafından yapılmıştır (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).



Fotoğraf 2: Kemer Cem Evi'nin içi, ibadet ve sohbet alanı. Duvarlarda On iki imamın temsili fotoğrafları, Hacı Bektaş Veli'nin öğütleri asılıdır (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 3: Kemer Cem Evi'nin bahçesi. Muharrem orucu ibadeti (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 4: Kemer Cem Evi'nin bahçesi. Dede eşliğinde Muharrem orucunun son günü akşam duası. Kilim, post yerine kullanılmıştır (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 5: Muharrem orucunun son günü, Kurban'ın tekbirlenmesi (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 6: Kesilen kurban pişirilir ve cem evinde ibadete katılan herkese eşit bir şekilde dağıtılır (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 7: Cem evinde ibadet yapılırken erkeklerin oturma düzeni (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 8: Cem evinde ibadet sırasında kadınların durma düzeni (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 9: İbadet esnasında mersiye okunur. Saka suyu dağıtılırken kadın ve erkekler ayakta el ele tutuşurlar (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 10: İbadet sırasında İmad Baba ve Ana-Bacının yaptığı Semah ibadeti (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 11: Cem evinde davetlerde yemek yapan aşçı (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 12: Cem evinde davette ve iftarlarda erkeklerin yemek alanı ve oturma düzeni (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Fotoğraf 13: Cem evinde davette ve iftarlarda kadınların yemek alanı ve oturma düzeni (Özlem Gülenç Arşivi, 2025).

Edebiyat eleştirisinin bilimsel-teorik düşünce, sanat ve yaratıcılık olarak özellikleri

Qurbet Mirzezade[*]

Giriş

Edebiyat eleştirisi (genel olarak edebiyat ve sanat eleştirisi - Q. M.) hakkındaki tartışmalar iki önemli yaklaşıma dayanmaktadır. Birinci görüşü savunanlar, edebiyat eleştirisini bir edebiyat türü olarak kabul eder ve onu neredeyse edebi ve sanatsal yaratıcılıkla aynı düzeye getirmekte ısrar ederler. Farklı bir yaklaşım öne sürenler ise, bu ifadeden ayırt edilemeyecek bir sonuca varır ve edebiyat eleştirisini edebi ve sanatsal yaratıcılığın ayrı bir türü olarak görürler.

Eleştirmenlerin yanı sıra yazarların da bu tartışmalara aktif olarak katıldığını ve edebiyat eleştirisinin edebi ortakları olarak hareket ettiğini belirtmekte fayda var. Bu durum, uzun süredir devam eden tartışmaların kendisinde de açıkça görülebilir. Bu bağlamda, çalışmalardan biri şu genel bakışı sunmaktadır: "Eleştiri hakkındaki tartışmalarda, eleştirinin söz sanatının gelişimindeki rolü, etkisi ve nüfuzu yadsınamaz. Daha sıklıkla, eleştirinin kamu bilinci alanındaki yerinin -edebiyat mı yoksa bilim mi olduğu- belirlenmesinde görüş çeşitliliği vardır. Birçok sanatçı ve araştırmacı (örneğin: A. S. Puşkin, M. F. Akhundov..., M. Arif, J. Jafarov, V. Kuznetsov) eleştiriyi kelimenin tam anlamıyla bir bilim olarak görürken, başka bir grup eleştiriyi bilim değil, edebiyat olarak görmektedir (A. Novchenko, V. Bursov, vb. V. Bursov'un eserinin başlığını ele alalım: "Edebiyat Olarak Eleştiri"). Eleştiri hakkındaki çeşitli kavramların temelinde, diğer argümanlarla birlikte, sanatçı-eser-okuyucu üçgeninin bir tarafına özel önem verilmesi yatmaktadır. Dolayısıyla, eleştiriyi edebiyat olarak görenler, eleştirinin temel işlevini okuyucuyla diyalogda görmektedirler. (Bir zamanlar M. Gorky, eleştiriyi yazar için değil, okuyucu için yazmayı öğütlemişti.)

Yazarın edebiyat eleştirisine yönelik tutumu, son yazılarında da görülebilir. Dilsuzla Abid Tahirli'nin merhum Halk Yazarı, tanınmış eleştirmen Elçin hakkındaki anılarında, Halk Yazarı İlyas Efendiyev'in eleştirmen Elçin'in eski Tüm Birlik ölçeğindeki başarıları hakkındaki sözlerinden birinde, edebiyat eleştirisi bir tür olarak tanımlanmaktadır: "A. T.: - İlyas Efendiyev ile yaptığınız konuşmalarda, muhtemelen Elçin'in çalışmalarına da değinmişsinizdir..."

D.: Tabii ki... İlyas Efendiyev'in dikkatini Elçin'in öykü, anlatı ve gazetecilik yazılarından ziyade edebiyat eleştirisi üzerine yazdığı makalelerin çekmesi ilginç. Hatırlıyorum da, Elçin'in edebiyat eleştirisi makaleleri Moskova'da yayınlanan "Druzhba narodov" dergisi tarafından yılın en yüksek ödülüne layık görülmüştü. Bu, İlyas Efendiyev'i son derece mutlu etmişti!.. Gururla şöyle demişti: "Edebiyat eleştirisi, edebiyatın rehberi, pusulasıdır! Çok önemli bir türdür! (?!) Buna ihtiyacımız var. Tolstoy'lar olabilmesi için Belinsky'ler olmalı!"

[*] Doç. Dr. Mirza Mirzezade, Azerbaycan Milli Bilim Akademisi, qurbetmirzezade@gmail.com

Eleştiri alanında üretken olan Elçin (Allah rahmet eylesin), Azerbaycan Yazarlar Birliği'nde sunduğu "Neden sorumluluğumuzu türün omuzlarına yüklüyoruz?" başlıklı raporunda ve bu rapora dayanarak hazırlanan aynı adlı kitapçıkta, tür derken edebi eleştiriyi kastediyor. Raporun ardından, Elçin hocayla kısa bir sohbette, edebi eleştirinin bir tür değil, kendi tür sistemine sahip bir edebi eleştiri alanı olduğunu söylediğimi çok iyi hatırlıyorum. O da biraz sonra sıralayacağım türleri edebi eleştirinin biçimleri olarak gördüğünü ısrarla belirtti. Azerbaycan eleştirisinin kurucusu, akademisyen Kemal Talibzadeh, eleştirinin ilk klasik olgusu olan yorumu (yorumları) bir tür olarak kabul ediyorsa, biz bunu daha objektif bir yaklaşım olarak değerlendiriyoruz ve edebi eleştiriye ait türlerin zaman zaman tarihsel bir evrim sürecinden geçtiğini de fark ediyoruz.

Bu, öncelikle eleştirel yargı için gerekli olan koşullar ve ilgili tarafların katılımı gibi önemli bir faktörün öngörülmesine iyi bir örnek olabilir. Ancak bu, sorunun objektif ve ilkeli bir bakış açısıyla çözülmesine ne ölçüde olanak tanır?! Edebiyat eleştirisini bir edebiyat türü olarak görenler, büyük olasılıkla, çalışma ve araştırma nesnesine yönelik tutumu, edebi ve estetik görüşlerin sunumunu, sanatla ilgili fikirleri, dönemin edebi manzarasını temel alan ve kendi zamanlarında sistematik ve tutarlı olmayan bakış açılarıyla yakından bağlantılıdırlar.

Ana metin

Edebiyat eleştirisinin belirli yönleri, estetik doğası ve yapısal özellikleri birçok araştırmacı tarafından yeterince incelenmediği bir dönemde ortaya atılan fikirlerin mekanik tekrarı, daha sonra soruna çözüm arayışına yapay bir engel oluşturmuştur.

Akademisyen Mammad Arif, "Edebiyat eleştirisi de yaratıcılıktır" başlıklı makalesinde, edebiyat eleştirisini neredeyse edebiyatın bir dalı olarak sunma niyetini açıkça ortaya koymuş ve şöyle yazmıştır: "Tüm eksikliklerine rağmen, edebiyat eleştirisi dalımızın son zamanlarda önemli ölçüde geliştiğini kabul etmeliyiz. Edebiyat eleştirisi, iyi anlamda edebiyat çalışmalarıyla işbirliği yapmaya başlamıştır."

Daha önce tüm birlik ölçeğinde bilinen ve tanınan araştırmacılar tarafından benzer tezlerin ortaya atılması ve bu yönde sürekli ve aralıksız tartışmaların yürütülmesi, aslında soruna bilimsel bir açıklık getirmek yerine, nihayetinde polemiklerin ve anlaşmazlıkların derinleşmesine yol açmıştır. Polemiklerin temelinin ne olduğunu, hangi olgu ve varsayımın konuya objektif bir yaklaşımı yansıttığını söylemek zordur.

Dolayısıyla eleştiri, sanatsal biliş ve figüratif düşünceyle karakterize edilen bir bilim olarak ortaya çıkar. Bunlardan biri eksik olduğunda, kuru kuramsallaştırma ve şematizm eleştiride hemen kendini gösterir. "Dolayısıyla, kuru kuramsallaştırma ve bilimsel yargıların yaşam ve yaşam süreçleriyle hiçbir bağlantısı olmadığında, eleştirinin keskin ve geniş kapsamlı değerlendirmelerinin okuyucunun kalbine giden bir yol açıp açmayacağı şüphelidir. Bilimsel yargılar ne kadar mantıklı ve tutarlı olursa, edebi eleştirinin kuramsal önermelere atıfta bulunan mükemmel bir sistem olarak oluşmasına o kadar çok ivme kazandırırlar. Bu özelliğe sahip olmak, edebi eleştirinin bilimsel-kuramsal bir yapı (ve sistem) olarak benzersiz doğası, estetik özü ve eleştirel biliş yöntemi hakkında geniş bir görüş alışverişi yürütmek için yeterli gerçekleri sağlar."

Edebiyat eleştirisini edebiyatın bir dalı veya bileşeni olarak görmek, en azından bu bağımsız bilimsel-teorik sistemi edebi metinle aynı seviyeye getirmek anlamına gelir ki bu kesinlikle kabul edilemez. Çünkü edebi sistem ile bilimsel-teorik yargı arasındaki bariz ciddi farklılıklar bunu kabul etmek için hiçbir neden vermez. Edebi metin her şeyden önce mecazi düşüncenin bir ürünüdür; edebiyat eleştirisinde mecazilik, eleştirmenin duygusal ve mizaçsal ruh haliyle değiştirilir ki bu da sanatsallıktan kaynaklanan bir kalite göstergesi olarak kabul edilemez. Burada sanatsallık daha çok koşullu bir niteliktedir. Metafor sisteminin, imgelerin ve karakterlerin doğasının, olay örgüsünün dinamik gelişiminin yalnızca sanat eserlerine özgü bir özellik olduğunu kanıtlamaya gerek yoktur. Az önce bahsettiğimiz Akademisyen Mammad Arif'in makalesinde edebiyat eleştirisinin bir yaratıcılık alanı olarak sunulmasında bir anlaşmazlık yoktur. Ancak bu, edebiyat eleştirisini sanatsal yaratıcılık düzeyinde yaratıcılıkla özdeşleştirmek anlamında anlaşılmamalıdır. Her iki alan için de geçerli ve uygulanabilir olan yaratıcılık kavramı tamamen farklı bir niteliğe sahiptir. Sanatsal yaratıcılık ile bilimsel-teorik yaratıcılık arasındaki niteliksel göstergeler işte bu anlarda ortaya çıkar.

Sanatsal yaratım ile edebi-eleştirel yaratım arasında, uygulama mekanizması ve teknolojisi açısından ciddi farklılıklar olduğu ve bu kadar ayrıntılı bir şekilde aralarında eşitlik işareti koymanın imkansız olduğu şüphe götürmez.

Soruna daha kesin ve dürüst bir yaklaşım, akademisyen Mammadjafar Jafarov'un aşağıda daha eksiksiz ve kavramsal bir şekilde ortaya koyduğu tez benzeri önermelerde özetlenmiştir; bu önermeler, kanaatimizce, tartışmalara kesin olarak son verebilir: "Eleştiri bir bilimdir, ama aynı zamanda yaratıcılıktır, sanattır. Eleştiriye yaratıcı ve sanatsal karakterini veren şey, araştırma materyalinin, biliş nesnesinin özgünlüğüdür. Bir eleştirmen, özellikle sosyal yaşamın en karakteristik yönlerine dikkat çektiğinde, zekâ rolünü oynadığında ve sanatçılara beceri öğretme görevini yerine getirdiğinde, bir teorisyenden çok bir uygulayıcı, bir bilim insanından çok bir sanatçıdır. Böyle bir karşılaştırma mümkünse - tıp bir bilim ve tıp bir sanat olduğu gibi, bir eleştirmenin dayandığı teorik bilgi ve metodoloji onun bilimi, zekâsıdır ve sanatçılara beceri öğretme görevi de sanatı, yaratıcı ustalığıdır. Eleştiri, sanatsal biliş, figüratif düşünce ile karakterize edilen bir bilimdir." Şüphesiz ki, sanatsal yaratıcılık ile edebi-eleştirel yaratıcılık arasında uygulama mekanizması ve teknolojisi açısından ciddi farklılıklar vardır ve bu kadar ayrıntılı bir şekilde aralarında eşitlik işareti koymak mümkün değildir.

Bu değerlendirmelerde, edebi eleştirinin özünü oluşturan üç önemli yönün -bilimsellik, sanatsal ve yaratıcı özellikler- doğru açıklaması, kuramsallık ilkesini göz ardı etmez. Bilimsellik kavramının, kuramsal önermeleri ve kategorileri organik olarak içeren ve bunları pratikte test eden benzersiz bir bilişsel olgu olduğu açıktır.

Edebiyat eleştirisinin kuramsal düzeyi, genel olarak kuramla bağlantısı ve ilişkileri hangi koşullar altında düzenlenir? Akademisyen Mammadjafar Jafarov'un, bir sanat kuramcısı olarak, neredeyse elli yıl (yarım yüzyıl!) önce tanımladığı ilkesel hükümler, bu soruya bilimsel bir açıklama getirebilir.

Bilim insanının teorik ve felsefi yaklaşımlarının, yaşamın gerçekleriyle ve gerçek gerçekliklerle diyalektik bir bağlantı ve birlik içinde sunulması, ilkeli sonuçların geliştirilmesini teşvik eder; bu da sanatsal bilişin ve bilimsel bilişin, yaşamın gerçekleriyle orantılı bir uyum yaratmada

aktif katılımını sağlar: "Herhangi bir mükemmel sanat eserini analiz ederken, eleştirmen, sanat teorisine dayanarak, yaşamın diyalektiğiyle, yeni insan ilişkileriyle, manevi dünyayla, yeni ahlaki ve eğitimsel sorunlarla, günümüzde, bu saatte aktif olan, inşa eden ve yaratan insanların ve yurttaşların yaşamıyla, yaşam tarzıyla, ahlakıyla, psikolojisiyle, dünya görüşüyle, estetik zevkiyle, aile ilişkileriyle, aşkıyla, arzusuyla, eylemleriyle vb. karşılaşır. Edebiyat eleştirmeni, tüm bu karmaşık yaşam süreçleri hakkında düşünmeli ve yargılamalı, sanatçının bu karmaşık varoluşu ne ölçüde doğru, ustaca ve becerikli bir şekilde yansıttığını belirlemelidir. Bu karmaşık araştırma çalışmasında (yaşamı incelemek ve araştırmak hakkında konuşuyoruz - Q. M.), bilimsel biliş, bilimsel düşünme, sanatsal biliş, figüratif düşünme bir araya gelir ve birbirini tamamlar."

Karşılaştırmalı analiz

Edebi metin içindeki böyle bir yerin geleneği, edebi-eleştirel değerlendirmelerin onun bileşenlerinden biri olarak sunulmasına yol açmıştır. Öte yandan, edebi metin içinde bir zorunluluk olan bu değerlendirmelerin, sanatsallık ve imgelerin derecesini göz ardı etmemesi, bu yönde düşünenleri de karışıklığa ve hatalara sürüklemiştir. Şüphesiz ki, böyle bir tutum, edebi eleştirinin bir gerçeği olmaktan ziyade, sanatçının sanatsal zevkinin ve estetik görüşlerinin açık bir örneği olarak değerlendirilmelidir.

Orta Çağ'ın edebi-sanatsal düşüncesinin ve felsefi-estetik görüşlerinin birleşip bütünleşmesiyle özgünlük kazandığı da özellikle belirtilmelidir. Sanatsallık, edebi yaratıcılığın (edebiyatın) ana özelliği olduğundan, Orta Çağ'da ulmul-adab (edep bilimi) olarak adlandırılması, şüphesiz ki tüm nitelikleriyle sanatsallığı kapsayan bir kavram sistemini ifade etmektedir. Tefsirler, incelemeler ve risaleler, günümüzde edebi metinden uzaklaşmanın gerçek bir tezahürüdür ve en çeşitli bilim alanlarına adanmış yazılı kaynakları içermektedir. Bahsedilen türlerin bilim ve sanatın en çeşitli alanlarını kapsaması, Orta Çağ yaratıcı pratiğinin gelişimini, evrimini ve geleneklerini açıkça ortaya koymaktadır.

19. yüzyıldan itibaren edebiyat eleştirisi, niteliksel ve yapısal özelliklerinin yenilenmesi açısından özel bir aşamaya girer. Bu aşamada edebiyat eleştirisinin ortaya çıkışı ve gelişmesi için verimli bir zemin hazırlayan bir dizi faktörün gerçekleştiğini kesinlikle belirtmek gerekir. 19. yüzyılın 50'li yıllarında, büyük yazar ve düşünür Mirza Fatali Akhundzadeh'in hem gerçekçi-aydınlanmacı sanatsal yaratıcı deneyimiyle hem de edebiyat eleştirisi makaleleriyle bu yaratıcı zaferi getirme şansına sahip olması çok önemlidir. Aynı zamanda, edebiyata, bilimsel-felsefi düşünceye ve gerçekçiliğe yönelik yaratıcı arayışlara getirdiği yeni eğilimler, kısa sürede tiyatro ve basının ortaya çıkışı için verimli bir zemin hazırladı.

Mirza Fatali Akhundzadeh'in edebiyat eleştirisini ve genel olarak edebiyat ve kültür ortamını organize etme ve yeni kriterler temelinde şekillendirme konusundaki eşsiz hizmetleri meyvelerini vermektedir. Ulusal tiyatronun yaratılmasında, repertuar açısından zenginleştirilmesinde oyun yazarı olarak aktif katılımı ve yaratıcı faaliyeti, Mirza Fatali'nin reformist ve yaratıcı düşüncesini ön plana çıkarmaktadır. Tam da 19. yüzyılın ortalarından itibaren peşinden koştuğu aydınlanma fikrinin, nihayetinde ulusal basının ilk öncüsü olan "Ekinchi"nin gelişimine yol açan bir ideoloji düzeyine yükselmesine neden olduğu gerçeğidir.

Bu durum, geçen yüzyılın 50'li yıllarında oluşturulan mevcut çalışmalar ve monografik çalışmalarla da açıkça doğrulanmaktadır.

Mirza Mirza Fatali Akhundzadeh'in şahsında, edebi ve sanatsal deneyim gerçekçilik, gerilik ve cehalet yoluna girer; ahlaki erozyonlar, çeşitli olaylar, insan kaderleri ve dönemin genel tablosu, sanatsal gerçekliğin ana temaları ve sorunları olarak belirlenir. Büyük yazar, bu misyonu dramatik, edebi düzyazı ve lirik-epik tarzda eserlerinde pratik olarak gerçekleştirmeyi başarır. Gerçekçi edebiyatın gelişimi ve gelecekteki beklentileri kavramına yol açabilecek bilimsel ve teorik önermeler sunar ve gerçek olaylar temelinde, Rus, Avrupa ve gelişmiş dünya edebiyatıyla ayak uydurmanın, edebi etkileşimin ve karşılıklı faydanın ulusal edebi deneyim için önemini ortaya koymaya çalışır.

Ulusal edebiyat eleştirisinin ilk profesyonel örneklerinin yaratılması tarihi olayı, Mirza Fatali Akhundzadeh'in kaderinde ve yazgısında da yazılıdır.

Büyük düşünürün edebiyat eleştirisi alanındaki, genel olarak edebiyat-kültürel ve sosyo-felsefi düşüncenin oluşumundaki eşsiz hizmetlerini büyük ölçüde takdir eden düşüncelerde büyük bir gerçeklik vardır: "Azerbaycan eleştirisinin tarihsel faaliyetine, profesyonel çalışmasına (Akhundov örneğinde olduğu gibi) benzersiz bir biçim ve eleştirel yöntem çeşitliliğiyle başladığını hayal edin: "Açık Mektup" biçiminde – "Mellayi-Rumi ve sınıflandırması üzerine", "Eleştiri", "Mirza Ağa'nın oyunları üzerine eleştiri"; "Eleştirel diyalog" yönteminde – "Eleştirel inceleme"; sosyal-sosyolojik analiz ve eleştirel analizin birliği biçiminde – "Kemal-ud-Dawla'nın Mektupları" kavramsal bir "sosyal destan" olarak…".

Ulusal basının ortaya çıkışı, aydınlanma hareketinin zincirindeki bir halka olmasının yanı sıra, edebi ve eleştirel düşüncenin gelişimi de dahil olmak üzere sosyal ve kültürel yaşamın canlanmasına güçlü bir ivme kazandırmasıyla da hatırlanmaktadır. Bu kısaca özetlenen gerçekler, edebi eleştirinin gelişiminin, basında ve edebi süreçte gerçekleşen yenilenme ve gelişmenin evrimi dışında düşünülemeyeceğini bir kez daha doğrulamaktadır. Bu karşılaştırma, 19. yüzyıldaki Rus edebi ve eleştirel düşüncesinin gerçek tablosu bağlamında mümkündür. Örneğin, Rus edebi ve eleştirel düşüncesinin yüksek bir felsefi ve estetik düzeye yükselmesine büyük katkılar sağlayan, özel bir aşamanın öncüsü Vissarion Grigorievich Belinsky gibi yetenekli bir eleştirmenin ortaya çıkışında basının olağanüstü rolünü özellikle belirtmek gerekir. Bu, büyük eleştirmen hakkında yazan yazarlar tarafından da defalarca kabul edilmektedir: "Basında bağımsız görüşünü ifade etmek için uygun bir platform arayan Belinsky, bunu "Teleskop" ve özellikle "Molva" sayfalarında nispeten kolayca buldu. İlk önemli makalesi olan "Edebiyat Düşünceleri", "Molva"da bölümler halinde yayımlandı ve yazarına Rusya genelinde büyük bir ün kazandırdı. Belinsky burada Rus edebiyatının tamamına tamamen yeni ve derinlemesine bir bakış açısı getiriyor, geçirdiği tarihsel aşamalar, klasiklerin yaratıcı özellikleri, o dönemde ortaya çıkan edebi üslup ve yöntemlerin önemi ve gerçekçi sanatın gelecekteki gelişim yolu hakkında zamanı için benzersiz, özgün bilimsel önermeler ortaya koyuyor.

..."Edebiyat Düşünceleri", Rus sosyo-edebiyat düşüncesi tarihinde önemli bir olaydı. Bu nedenle, eser büyük şair A. S. Puşkin'in dikkatini çekti ve onu çok sevdi. Genç eleştirmeni

“büyük umut vaat eden” yetenekli bir gazeteci olarak gördü. Hatta Belinsky'yi yayınladığı “Sovremennik” dergisinde çalışmaya davet etmeyi bile düşündü.”

Edebi ve sanatsal deneyim, yaratıcı hayal gücü aracılığıyla bu tür zıt olayları deneyimlediği gibi, edebiyat eleştirisi de bu kader anlarında sessiz kalmaz, aksine edebi ve toplumsal bilince (toplumsal bilincin araçları ve taşıyıcıları) yön verme yetkisini kazanır ve onu mücadele biçimleri ve yöntemleriyle donatır. Eleştirinin bu tür durumları analiz etmede ve analitik sonuçlar çıkarmada ön saflarda yer alması, aynı zamanda toplumsal bilincin esnek ve mücadeleci bir olgusu olduğunu da gösterir. Bu anlamda, edebiyat eleştirisi, özünde toplumsal içeriğin ve içeriğin taşıyıcısı olarak da özel bir öneme sahiptir.

Edebiyat eleştirisinin bu tür çeşitli karışımların birleşiminden oluşması - melezlik özelliği - bilimsel varsayımlardan ve özden uzak olduğunu göstermez, aksine, doğasında ve karmaşık yapısında çeşitliliğin birliğini açıkça gösterme gücünü akla getirir. Böylesine karmaşık bir durumda, bilimle birlikte sanat ve yaratıcılık faktörü de birlik zincirinde kendine özgü bir yer işgal eder.

1970'lerde akademisyen Mammad Arif, "Eleştiri de yaratıcılıktır" başlıklı makalesinde edebiyat eleştirisini açıkça bir sanat ve yaratıcılık olarak sunmuş ve şöyle yazmıştır: "Elbette, edebiyat eleştirisi kurgunun kaderi için daha büyük bir sorumluluk taşır. Eleştiri, sorumluluk gerektirdiği kadar zor bir sanattır".

Bazen basında, sanat eleştirisinin yaratıcılık, sanat olmadığı, hiçbir şey yaratmadığı, sadece yaratılmış eserleri değerlendirdiği gibi fikirlerle karşılaşabiliyoruz. Bu fikir doğru değil.”

Aslında, yazarın burada bu olumsuz tezlerin tam tersine dair yaptığı değerlendirme tamamen objektif gerçekliğe dayanmaktadır. Öte yandan, bu değerlendirmelerin kendi başlarına edebiyat eleştirisinin üç özelliğinden ikisini doğru ve dürüst bir şekilde tanımladığını belirtmek kesinlikle gereklidir. Ne yazık ki, yazar edebiyat eleştirisinin bilimsel doğasından biraz uzaklaşarak şöyle bir sonuca varıyor: “Tüm eksikliklere ve kusurlara rağmen, edebiyatımızın eleştiri dalının son zamanlarda önemli ölçüde geliştiğini kabul etmeliyiz.”

Burada "...edebiyat eleştirisinin dalı..." ifadesine kesin olarak katılmak zordur. Birincisi, dal, bir kavram ve ayrıntı olarak, edebi kuramlarda edebiyatın yaratım, kayıt ve uygulama mekanizmasına göre farklılaşma düzeyini ifade eder: sözlü dal, yazılı dal. Destan örneklerinde, dal, "Kitabi-Dede Gorgud" destanında belirli isimler ve başlıklar altında verilen bölümlerin, yolculukların, olayların ve öykülerin metinlerini ifade ederken, diğer dal ise "Koroglu" destanının metinlerini ifade eder. Daha sonra, tanınmış eleştirmen Gulu Halilov, bazı çarpıtmalar ve mekanik uygulamalarla, edebi eleştiri makalelerinden oluşan kitabında bu tür bir tanımlamayı şu şekilde dile getirdi: “Eleştiri zor bir meslektir”.

Bu başlık altında bahsedilen makale kitapta bulunmasa da, başlık sayfasındaki dipnot, eleştirinin zor bir alan olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Kitabın başlığındaki tartışmalı noktalardan biri, edebi eleştirinin edebiyatın bir alanı olarak sunulmasıdır (?!) ve bu da yanlışlığı göstermektedir. Edebi eleştirinin sınıflandırma ilkeleri ve dipnotta yer alan tür sistemine ilişkin tartışmalı hükümler hakkında net bir fikir edinmek için, dipnotu bütünüyle ele almayı uygun görüyoruz: “Filoloji Doktoru Profesör Gulu Halilov'un “Eleştiri Zor Bir Meslektir” adlı monografisi, yazarın uzun yıllar boyunca yazdığı seçilmiş makaleleri bir araya

getiriyor. Klasik mirasın yanı sıra modern düzyazı ve şiir, eleştirel düşünce ve edebiyat eleştirisinden bilimsel bir yaklaşımla örnekler sunan bu kitap, okuyucuya eleştirinin gerçekten de edebiyatın (?!) zor, sorumluluk gerektiren ve onurlu alanlarından biri olduğu fikrini aşılıyor."

Burada, edebiyat eleştirisinin edebiyatın bir dalı olarak kabul edilmesinden hiç de farklı olmayan bir yaklaşım göze çarpıyor. Elbette, eleştirinin edebiyat değil, edebiyat eleştirisi alanı olduğu da yadsınamaz bir gerçektir.

Elbette, merhum eleştirmenin eleştirinin zor bir alan olduğu hakkındaki düşüncelerinin ve bunu kitabın adı ve başlığında tartışma yaratacak şekilde sunmanın hiçbir anlamı yok. Gerçekten de eleştiri, bilim, sanat ve yaratıcılığın zor ve son derece karmaşık bir alanıdır. Bu üç bileşen, edebiyat eleştirisinin özünü, kendine özgü bir bilişsel olgu olma özelliğini tam olarak yansıtmaktadır. Bu ilke ve ölçütlere dayanarak, yukarıda öne sürülen hususlara ilişkin tutumumuzu ifade etmeye çalışalım.

Sonuç

Edebiyat eleştirisi ile sanat alanları arasındaki bağlantıların ve ilişkilerin varlığından bahsediyorsak, bu alanların, derecesi ve düzeyi ne olursa olsun, böylesine sürekli bir temasta diğer tarafta yeterli etkilerini göstermemeleri imkansızdır. Bu etki her zaman olmuştur ve olmaya devam edecektir. Öznenin nesneye karşı tutumunun bir sonucu olarak böyle bir etkinin ortaya çıkması kendi içinde doğal görünmektedir. Burada alışılmadık veya şaşırtıcı bir şey yoktur. Aslında, edebiyat eleştirisinin karmaşık bir organ olarak oluşumunda sanat, estetik, felsefe, mantık ve gazetecilikten gelen belirli unsurların bulunduğunu belirten yazarların görüşlerinde belli bir doğruluk payı olduğu inkar edilemez. Bu özellik, edebiyat eleştirisi örneğinde olduğu gibi, Orta Çağ'da da bilimlerin birleşik ve bütünleşik biçimini tek bir isim altında - felsefenin kanadı altında - koruma geleneği konusunda soruları gündeme getirir. Modern döneme kadar edebiyat eleştirisi kadar muhafazakâr doğasını koruyan başka bir bilim dalı olmadığı söylenebilir. Bilimlerin alanlara ayrılması ve farklılaşması daha sonra gerçekleşti ve bu süreçte, edebiyat eleştirisinin ayrı alanlarından dışlanan veya mükemmel bir yapı olarak oluşumuna aktif olarak katılan alanları ayırmak neredeyse imkansızdı.

Edebiyat eleştirisinin önde gelen yaratıcı özelliği, bilimsel ve felsefi, teorik ve estetik kategorilere dayalı fikirlerin ve akıl yürütmenin formüle edilmesidir. Edebiyat eleştirisi değerlendirmesinde, kamuoyuna yönelik nüanslar ve keskinlik, özellikle önemli kavramlar arasındadır. Burada terazinin hangi tarafının üstün geldiğini belirlemek zordur. Eleştirinin Orta Çağ'da bile mücadele ve öz savunma aracı olarak kullanılması, gerçeği ortaya çıkarma işlevini, her ne kadar ilkel bir şekilde de olsa, olgulara ve mantığa dayanarak yerine getirdiğini kanıtlamaktadır. Eleştirinin (eleştirmenin) edebi metne ilişkin konumu, benzer düşünen insanları arama ve kendini haklı çıkarma misyonuna yöneliktir. Tam da bu özelliğinden dolayı, varlığını yüksek duygusal bir ruh hali ve ataletle gösteren eleştiri, bazen edebi olgular ve olaylardan daha hızlı bir şekilde görevini yerine getirir. Bunun tersi de görülebilir. Bir sanat eserini tüm ayrıntılarıyla açıklayan ve yorumlayan eleştiri olgusu, aynı zamanda onu uzun süre canlı tutma ve gerçek bir sanatsal ve yaratıcı olay olarak korunmasını sağlama görevini de üstlenir.

"Ayrım" etnonimi ve "Ayrım" unsurlu etnotoponimler

Ramil Əkbər oğlu Bayramov[*]

Giriş

Azerbaycan'ın zengin diyalektolojisinin ve etnik haritasının öğrenilmesinde kadim Türk boylarının tarih ve dil unsurlarının incelenmesi özel bir önem taşımaktadır. Bu doğrultuda, kendine özgü fonetik, söz varlığı ve gramer özellikleriyle seçilen Ayrım ağzının taşıyıcıları olan Ayrımlar; Azerbaycan halkının şekillenmesinde ve etnogenezinde (etnik kökeninde) mühüm rol oynamış kadim boy gruplarındandır. Ancak Ayrım etnoniminin kökeni, onun dil bilimi külliyatında hangi köke dayandığı meselesi hem tarih ilminde hem de dil biliminin kendisinde günümüze kadar tek bir çizgide değerlendirilmemiş, çeşitli tartışma ve görüşlere yol açmıştır. Araştırmacıların bu etnonimin etimolojisine yaklaşımlarını bilimsel-teorik açıdan esasen birkaç önemli yönde değerlendirerek gruplandırmak mümkündür:

Ayrılmak fiili ile ilişkili halk etimolojisi veya coğrafi unsur

Halk hafızasında ve bazı ilk tarihî kaynaklarda "Ayrım" sözü; bir yerden ayrılıp başka bir yere göç eden, ana boy ittifaqından uzak düşen gruplarla ilişkilendirilmektedir. Dolayısıyla bu yaklaşıma göre sözün kökünde Azerbaycan Türkçesindeki ayrılmak fiili yer almaktadır. Tarihî süreçler içerisinde coğrafi veya siyasi nedenlerden ötürü ana kütleden uzak düşmüş, dağlık bölgelere sığınmış topluluklara "ayrılmışlar" yani "Ayrımlar" denildiği de iddia edilmektedir. Ancak bu izah, dil bilimi perspektifinden bakıldığında daha ziyade bir halk etimolojisi, başka bir deyişle yalancı etimoloji (folk etymology) olarak kabul görmektedir.

Eymür boyu ile ilişkili oğuz aidiyeti unsuru

Ciddi bilimsel araştırmalarda ve türkolojide daha çok kabul gören, dil bilimi kurallarına dayanan görüş; Ayrımların, Oğuzların Eymür (bazen Eymur, Eymir, İmir şeklinde de telaffuz edilir) boyu ile olan bağından ileri gelmektedir. Oğuz Kağan Destanı'nda, Kaşgarlı Mahmud'un Divanü lüğat-it-türk, Reşideddin'in Câmiu't-tevârih adlı eserlerinde ve Kitab-ı Dede Korkut destanlarında adı geçen yirmi dört Oğuz boyundan biri olan "Eymür" sözü, zamanla fonetik değişimlere uğramıştır. Bu bağlamda kelimenin Eymür > Eymir > Ayrım şeklinde ses bilgisel bir süreçten geçerek Ayrım formuna ulaştığı tezi, dil bilimi açısından tutarlı ve mantıklıdır. Zira Türk dillerinde m-r ve r-m ses yer değiştirmeleri, yani metatez (göçüşme) olayı düzenli bir kural olarak kabul edilmektedir. Bu unsur, Ayrımların doğrudan kadim ve köklü bir Türk kökenine sahip olduğunu kanıtlamaktadır.

[*] Filoloji üzere Felsefe Doktoru (Dr.), Azerbaycan, Azerbaycan Diller Üniversitesi, İlimler Doktoru Programı üzere Doktora Öğrencisi; Bakü Devlet Üniversitesinin baş müellimi (Başöğretmeni); E-posta: ramilbayramov@bsu.edu.az, rbayramov924@gmail.com, ORCID ID: 0009-0004-7183-662X

Diğer unsurlar

Küçük Kafkasya'nın dağlık rayonlarından diyalekt malzemeleri toplarken derlediğimiz sözlü kaynaklara göre şu görüşler de mevcuttur:

a) İddialara göre, milattan önce yaklaşık birinci binyılın ortalarında kuzeyden göç eden Kimmer, İskit (Saka) ve Massaget boylarının mühüm bir kolu Küçük Kafkasya'nın dağlık bölgelerine yerleşmiştir. Bu açıdan, söz konusu bölgelerde yaşayanlar İskit, Saka ve Massagetlerin bir kolu veya onlardan ayrılan topluluklar olarak da değerlendirilmektedir.

b) Bir başka görüşe göre "Ayrum", ay renkli metal yani "altın" demektir. Nitekim Mendeleyev de Elementler Periyodik Tablosu'nda altını "Aurum" olarak göstermiştir. Bu durum, kelimenin altın veya altın çıkaranlar ülkesi anlamına geldiği şeklinde yorumlanmaktadır.

c) Şah Abbas döneminde, belirli imtiyazlar karşılığında stratejik dağ geçitlerini ve kaleleri muhafaza eden boylara da "Ayrım" adının verildiği bildirilmektedir. Ayrıca Küçük Kafkasya'da yaşayan Ayrımların bir kısmının Güney Azerbaycan'a (bugünkü İran) göç ettiği ve şaha özel bir bağlılık gösterdikleri için "Şahsevenler" olarak adlandırıldıklarına dair görüşler de bulunmaktadır.

Ayrımların iskân olunduğu bölgelerdeki bir dizi köy adı bu etnonimle doğrudan bağlantılıdır. Bu durum hem Azerbaycan Cumhuriyeti hem Güney Azerbaycan (bugünkü İran) hem Batı Azerbaycan (bugünkü Ermenistan) hem Türkiye Cumhuriyeti hem de Gürcistan'ın Azerbaycan Türklerinin yaşadığı bölgelerinde mevcut olan etnotoponimler için geçerlidir.

Yöntem

Araştırmada ortaya konulan somut bilimsel amaca ulaşmak, Ayrım etnoniminin kökenini ve bu ağzın taşıyıcılarının dil özelliklerini nesnel bir biçimde dikkatlere sunmak; ayrıca Ayrım bileşenli etnotoponimleri sistemleştirmek ve analiz etmek amacıyla bütüncül (sistemli) yaklaşım, tarihî-karşılaştırmalı yöntem, etnodilbilimsel analiz ve dil coğrafyası (diyalektolojik coğrafya) gibi araştırma yöntemlerinden yararlanılmıştır. Bunun yanı sıra, zengin bilimsel kaynaklar ile diyalektoloji lügatleri, etimolojik ve açıklamalı sözlükler de araştırmanın temel veri kaynaklarını oluşturmuştur.

Ayrım etnoniminin kökeni

Dil biliminin ve onomastiğin (ad bilimi) mühüm kollarından olan etnotoponimler; halkın uzak geçmişini, göç süreçlerini, iskân tarihini ve etnik yapısını öğrenmede en güvenilir birincil kaynaklardan kabul edilmektedir. Zira tarihin belirli aşamalarında şu veya bu iç etnik grupların, boyların adları, yaşadıkları coğrafi mekânların ismine ebedî olarak nakşolunmuştur. M. Adilov, Azərbaycan Onomastikası adlı eserinde "toponim" teriminin Yunan kökenli olduğunu, coğrafi nesnelerin (yer, bölge, ülke, köy, kasaba vb.) özel adlarını bildirdiğini kaydederek bu adların çeşitli türlerini (oykonim, horonim, hidronim, oronim vb.) sınıflandırmaktadır (Adilov, 2019, s. 59). Bilim insanı, toponiminin en geniş alanlarından birini oluşturan oykonimleri şu şekilde açıklamaktadır: "Oykonimler, yerleşim birimlerinin özel adlarıdır" (Adilov, 2019, s. 60). Oykonimleri kendi içinde de gruplandıran yazar; şehir adlarını

ifade edenleri "astiyonim" (Adilov, 2019, s. 60-61), köy ve kasaba adlarını bildirenleri ise "komonim" (Adilov, 2019, s. 60-64) olarak takdim etmektedir.

Bizim araştırmaya dâhil ettiğimiz malzemeler de tam olarak oykonimlerle, özellikle de onların spesifik bir kolu olan etnokomonimlerle (etnooykonimlerle) ilgili hususları kapsamaktadır. A.Bağırov bu kavramın mahiyetini şu şekilde açıklamaktadır: "Etnooykonim; boy, kabile, sülale, nesil, tire, soy, etnik grup, halk ve millet adından türeyen yerleşim yeri adlarıdır." (Bağırov, 2010, s. 417). Araştırmamızda yerleşim yeri adlarını bildiren oykonimler ağırlıklı bir yer tutsa da bunun yanı sıra, malzemeler arasında azınlık oluşturan diğer toponimik birimlerin sözü edilen grupları (çay, yayla gibi) da yer aldığından makalenin başlığında daha geniş bir anlamsal kapsama sahip olan "etnotoponim" teriminin kullanılmasını uygun gördük.

Belirtilen teorik ilkeler doğrultusunda ifade edebiliriz ki, Azerbaycan'ın zengin toponimik sisteminde özel bir yer tutan "Ayrım" bileşenli etnotoponimler sadece coğrafi kavramlar değil, aynı zamanda kadim Türk boylarının etnogenezi (etnik kökeni) ve yayılma alanı ile ilgili kıymetli dil verileridir. Bu coğrafi adların ortaya çıkış kurallarını ve onların ifade ettiği tarihî-linguistik manzarayı doğru değerlendirebilmek için, ilk olarak söz konusu kelimenin anlamsal yapısına ve dildeki birincil (ilk) varyantlarına dikkat etmek gerekmektedir.

Girişte de belirttiğimiz üzere "Ayrım" sözü ve onun etimolojik özellikleri ile ilgili dil bilimi ve tarih ilminde farklı, zaman zaman da çelişkili görüşler mevcuttur. Ancak biz bu araştırmada, tarihî-linguistik verilere dayanan ve bilimsel açıdan daha tutarlı görünen görüş üzerinde durmayı uygun bulmaktayız. Azerbaycan Türkçesinin diyalektoloji haritasında kendine özgü fonetik, söz varlığı ve gramer özellikleriyle öne çıkan Ayrım ağzının ait olduğu etnik grubun Oğuz kökenli olması meselesi, özel bir bilimsel ilgi uyandırmaktadır. Bu tarihî süreklilik, bir dizi muteber birincil kaynağın sağladığı bilgilerle de tamamen doğrulanmaktadır.

Bilindiği üzere, Kaşgarlı Mahmud'un XI. yüzyıla ait temel eseri Divanü lüğat-it-türk'te Oğuz etnonimi, Oğuzların sosyo-politik yapısı ve onlara ait boylar hakkında geniş bilgi verilmektedir. Müellif şöyle yazmaktadır: "Oğuz. Türklerden bir kabiledir; Türkmenler bunlardandır. Onlar yirmi iki boydur (bazı kaynaklarda yirmi dört boy gösterilir – R.B.). Her boyun hayvanları üzerinde damga ve nişanı vardır. Bununla onlar birbirlerini tanırlar... On birincisi 'Eymür'dür ve damgası budur:" (Mahmud Kaşğari, 2024, s. 120). Görüldüğü üzere Kaşgarlı Mahmud, henüz o dönemde Eymürleri ana Oğuz boylarından biri olarak kayda geçirmiştir.

Bu etnik kökenin Azerbaycan'daki izlerini ve coğrafi-siyasi konumunu takip etmek bakımından Kitab-ı Dede Korkut destanının yakın geçmişte gün yüzüne çıkarılan üçüncü yazması eşsiz bir dil verisi sunmaktadır. Söz konusu nüshada Oğuz boylarının liderleri ve yiğitleri sıralanırken şöyle denilmektedir: "Bir gün adəmlər evrəni, İslam dini qüvvətli, qoñur atlı Salur igi, Eymür görki, Zülqədirli dələsi, Savalan dağı yaylaqlı, Sarıqamış qışlaqlı, səksən min ər heybətli, qara polad yalmanı, sur cidanuñ cibiri, suhar oqlar peykanı, qatı yaylar qəbzəsi, Azərbaycan ləngəri, padşahuñ vəkili, Ulaş oğlu Qazan qara yazuñ fəslində tazı-tula yəddürdi, bəhri quşlar götürtdi..." ("Kitabi-Dədə Qorqud"un üçüncü əlyazması, 2019, s. 118). Alıntıdan da açıkça anlaşılacağı üzere "Eymür" boyu; doğrudan Azerbaycan coğrafyası

(Savalan Dağı, Sarıkamış) ve Salur, Zülkadir gibi diğer kadim Türk boylarıyla aynı sahada (arealde) zikredilmektedir. Dil bilimi ve etnografyada kabul gören bilimsel yaklaşımlara göre, yüzyıllar boyunca meydana gelen iç göçler ve fonetik değişimler yahut yer değiştirmeler sonucunda, Eski Türkçedeki "Eymür" etnonimi tam olarak ses göçüşmeleri ve ağız farklılıkları zemininde istikrar kazanarak günümüzdeki "Ayrım" varyantına dönüşmüştür ($Eymür > Eymir > Ayrım$). Sonuç olarak gerek sözlüksel-anlamsal köken gerekse tarihî-coğrafi bağlam açısından "Ayrım" sözünün kadim Oğuz boylarından biri olan Eymürlerle doğrudan genetik bağı yadsınamaz bir gerçeklik olup ciddi bir bilimsel temele dayanmaktadır.

Çağdaş bilimsel ve ansiklopedik literatürde Ayrımların Azerbaycan halkının etnogenezindeki (etnik kökenindeki) ve sosyo-kültürel hayatındaki yeri özel olarak vurgulanmaktadır. Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası'nda bu etnik grubun statüsü ve coğrafi yayılım alanı (areali) şu şekilde karakterize edilmektedir: "Ayrımlar – Azerbaycanlıların etnografik bir grubu. Azerbaycan Cumhuriyeti'nin batısında (esas olarak Gedebey, Daşkesen, Kazah, Kelbecer, Şaumyan (bugünkü Goranboy rayonu), Tovuz rayonlarında) yaşarlar. Başlıca olarak hayvancılık ve tarımlarla meşguldürler" (Azərbaycan sovet ensiklopediyası, 1976, s. 197).

Araştırmacı S. Qəmbərova, Ayrımların tarihî iskân dinamizmini takip ederek XX. yüzyılın başlarına kadar onların Azerbaycan'da Cevanşir, Kazah, Cevad, Lenkeran ve Nuha kazalarında yayıldıklarını, günümüzde ise daha ziyade Gedebey, Daşkesen ve Kelbecer rayonlarında toplu (kompakt) hâlde yaşadıklarını göstermektedir. Müellif haklı olarak vurgulamaktadır ki, Azerbaycan topraklarında tarih boyunca yaşamış birçok Türk boyu zamanla asimilasyona uğrayarak yalnızca toponimlerin yapısında kalmışken "Ayrımlar kendi etnik adını, gelenek-göreneklerini ve dillerini (Burada ağız/diyalekt kastedilmektedir – R.B.) belirli ölçüde koruyup saklamayı başarmışlardır" (Qəmbərova, 2021, s. 33).

Tarihî belgelere ve bilimsel kaynaklara göre, Küçük Kafkasya ve Kazah bölgelerinde iskân olunan Ayrımlar, kendi içlerinde belirli soy ve kollara ayrılmışlardır. Kaynaklarda onların Ağsaq Ayrum, Quşçu Ayrum, Baqanis Ayrum, Dadanis Ayrum, Polad Ayrum gibi spesifik kolları kayda geçirilmiştir (Azərbaycan tayfaları, t.y.). Bu kolların adları, günümüzde hem Azerbaycan Cumhuriyeti'nin hem de komşu bölgelerin toponimisinde bütünsel bir sistem teşkil etmektedir.

Ayrım etnonimi ile ilişkili yer adlarının en yoğun kümelendiği sahalardan biri de Batı Azerbaycan (bugünkü Ermenistan) topraklarıdır. Dil bilimci K. Səmədova bu bölgedeki kadim Türk kökenli etnotoponimleri araştırırken şöyle yazmaktadır: "Ermenistan topraklarındaki toponimler arasında etnotoponimlerin sayısı gerçekten de az değildir. Örneğin Eymur, Orand, Çovdar, Çabanlı vb. Eymur etnotoponiminin Ayrum // Ayrım // İmer // İmir varyantları mevcuttur" (Səmədova, 2008, s. 17). Müellif, tarihî adların Ermenileştirilmesi ve sahteleştirilmesi mekanizmalarını ifşa ederek resmi belgelerde geçen "Ayrum Mets" ve "Ayrum Pokr" adlarındaki Mets (büyük) ve Pokr (küçük) kelimelerinin, aslında Azerbaycan Türkçesindeki tarihî Böyük Ayrım ve Kiçik Ayrım köy adlarının tercümesi olduğunu göstermektedir: "Eymur etnotoponiminin Ermenistan'da (Noyemberyan ve Tumanyan rayonlarında – R. B.) üç köyün adında yansımasını bulması, söz konusu toprakların Türklerin kadim yerleşim merkezlerinden biri olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır" (Səmədova, 2008, s. 17). Aynı zamanda cumhuriyetimizin Ağdaş rayonunda bulunan Eymur köyü ve tarihî

Borçalı kazasındaki coğrafi adlar da bu leksik birimin (sözcüğün) yayılma alanını genişletmektedir.

Azerbaycan ağız ve şivelerinin, yanı sıra etnik gruplarının coğrafi yayılma alanı ve kendi içindeki gruplanmaları sadece cumhuriyetimizin sınırlarıyla sınırlı kalmayıp aynı zamanda komşu bölgelerde de kendini açıkça göstermektedir. Özellikle Türkiye'nin doğu bölgelerinde, bu bağlamda Kars ve Iğdır çevresinde iskân olunmuş Azerbaycan Türklerinin, dolayısıyla Ayrım boyunun diyalektolojik ve etnografik özelliklerinin araştırılması türkolojide mühüm bir yer tutmaktadır. Seçkin türkolog Ahmet B. Ercilasun, bu grupların alt etnik yapısı ve tarihî göç yolları hakkında kıymetli bilgiler vererek şöyle yazmaktadır: "Azeriler arasında bugün artık boy ve oymak teşkilatı kalmamıştır. Tuzlucanın Gaziler bucağında ve köylerinde mühüm bir yekun tutan Ayrım Azerilerinin asıl yurtları Gence ve Karabağdır. Iğdırlı, Dedehan, Sabirhan, Hacıbaba ve Gödekler boylarına ayrılan ve Yukarı Çukuru, Aşağı Çarıkçı, Çiti Küllük, Yukarı ve Aşağı Erepgir köylerinde oturan Dümbüllüler ise Hoydan gelmişlerdir. Karsın içinde oturan (çoğunlukla Yenimahalle ile İstasyon mahallesinde) Azeriler ise başlıca dört guruba ayrılmakdadırlar. Bunlar Molla Musalılar, Karakiliseliler, Kulubeğliler ve Çobankerelilerdir. Bu isimler bunların geldikleri bölge ve köyleri ifade etmektedir" (Ercilasun, 2020, s. 48-49). Bilim insanının kaydettiği bu veriler, özellikle Iğdır ve Kars bölgesindeki Ayrımların asıl yurdunun Gence ve Karabağ olduğuna dair yaptığı vurgu, bu ağızların dil özelliklerini incelerken tarihî köklere inmeye imkan tanımaktadır. Bu açıdan bölgedeki diyalektolojik malzemelerin fonetik, söz varlığı ve gramer bakımından analizi, hem bölgesel farklılıkları hem de köklü ortak dil unsurlarını ortaya çıkarmak bakımından özel bir bilimsel güncellik (aktüellik) arz etmektedir.

Ayrımların Türkiye'nin doğu bölgelerindeki (Kars, Iğdır vb.) iskân alanı ve onların tarihî-coğrafi kökenleriyle ilgili belirtilen veriler, bu etnik grubun bölgesel göç manzarasını aydınlatmaktadır. Ancak tarihî kaynakların ve mevcut dil malzemelerinin daha geniş bir düzlemde analizi göstermektedir ki, Oğuz'un Eymür/Ayrım boyunun izleri sadece bu bölgelerle sınırlı değildir. Kaynaklarda Ayrımların/Eymürlerin adı ile ilişkili etnotoponimlere Türkiye Cumhuriyeti'nin iç bölgelerinde, ayrıca İran ve Irak topraklarında da yaygın olarak rastlandığı açıkça görülmektedir. Bu bağlamda, Irak-Türkmen muhitinde etnik köken ve yer adlarının paralelliğini araştıran araştırmacı Süphi Saatçi, meselenin hem coğrafi hem de tarihî sınırlarını şu şekilde ifade etmektedir: "XVI. yüzyılda Eymür boyuna ait Anadolu'da 71 yer adına tesadüf edilir ve bu yer adlarının birçoğunun Sivas-Tokat bölgesinde mevcut olduğu bilinmektedir. Yine aynı yüzyılda Anadolu'nin çeşitli yerlerinde Eymür adlı tayfalar görünmektedir. Bu boy adı Anadolu'da Eymir veya İmir, İran ve Harezm Türkmenleri arasında da Eymür şeklinde ifade edilmektedir. Tarihî kaynaklarda İran bölgesinde bu boya bağlı topluluklara rastlanmamakla birlikte, Kerkük'ün Tuzhurmatu bölgesinde Amirli (Emirli) adı ile günümüze kadar gelen bir bucak ilgi çekmektedir. Tuzhurmatu ilçesine bağlı olan ve ilçenin 30 km güneybatısına düşen Amirli, bucak olmadan önce, Irak'ın en büyük köyü idi. Bayat boyuna mensup toplulukların yaşadığı bu bölgedeki köylerin merkez bucağı durumunda olan Amirli 3500 (1965 sayımı) nüfuslu ve 58 hanelidir. Bayat köylerinin ortasına düşen Amirli adının Eymirli, Eymürlü veya Emirli boyundan geldiği muhakkaktır. Yine Kerkük yöresindeki önemli Türkmen köylerinden olan Kümbetler'de Amirli adı ile bilinen bir

oymağın yaşadığını görmek, 24 Oğuz boyundan biri Eymür'ün varlığını günümüze kadar sürdürdüğünü belgelemektedir" (Saatçi, 2009, s. 25). Getirilen bu alıntı, Oğuz'un Eymür boyunun Anadolu'dan Kerkük'e kadar uzanan geniş bir sahada hem etnotoponim hem de soy-nesil adı olarak varlığını sürdürdüğünü kanıtlamaktadır. Müellifin belirttiği "Amirli / Eymürlü" paralelliği ve boyun varlığını bugüne kadar koruyup saklaması gerçeği, diyalektoloji araştırmalarında ortak dil muhitinin tarihî kökenlerini ve fonetik değişimlerini takip etmek bakımından son derece değerlidir.

Böylece, gerek Azerbaycan Cumhuriyeti sınırları dâhilinde gerekse bu sınırların ötesinde kayda geçirilen tarihî-coğrafi veriler kanıtlamaktadır ki, "Ayrım" bileşenli etnotoponimler geniş bir coğrafyada tek bir etnik kökenin –Oğuzların Eymür boyunun– farklı diyalektal ve fonetik varyantlarda somutlaşmış tarihî izleridir.

"Ayrım" unsurlu etnotoponimlerin bölgesel yayılım alanları

Yukarıda belirtilen tarihî-linguistik mülahizelerden anlaşılacağı üzere, Ayrımların Güney Kafkasya'da, özellikle de Azerbaycan Cumhuriyeti'nin batı rayonlarında (Gedebey, Daşkesen, Kelbecer, Tovuz, Kazah, Göygöl vb.), Batı Azerbaycan'ın (bugünkü Ermenistan) Göyçe, Ağbaba, Karakoyunlu Deresi vb. gibi tarihî-coğrafi bölgelerinde yoğun bir şekilde iskân olunması, Ayrım etnoniminin coğrafi adlarda, yani toponimlerde derin kök salmasına zemin hazırlamıştır. Söz konusu malzemeleri, yayıldıkları alanlara uygun olarak belirli bir coğrafi sırayla takip etmek mümkündür.

Azerbaycan Cumhuriyeti'nin batı rayonlarının topraklarına göz atıldığında, Ayrım/Eymür unsurlu adların yoğunluğu dikkat çekmektedir. Bu bölgelerde Eymür/Ayrım etnik grubunun izleri sadece coğrafi yer adlarında (toponimlerde) değil, aynı zamanda canlı halk hafızasında –köklü sülalelerin adlarında– da korunmaktadır. Örneğin, Gedebey rayonunun yerli halkı arasında bugün de kendi etnik köken bilincini ve soy adını koruyan büyük Eymir / Emir sülalesinin varlığı diyalektolojik ve etnografik açıdan özel bir ilgi uyandırmaktadır. Bu sülale, bölgesel göç ve iç iskân süreçleri sonucunda rayonun Miskinli (daha kadim adı Böyük Qarabulaq), Dəyəqarabulaq, Əmiraslanlı, Emir, Zəhmət ve diğer köylerinde toplu (kompakt) hâlde yaşamaktadır. Bölgesel sahada yapılan gözlemler göstermektedir ki, söz konusu sülale ağının çeşitli kolları Kazah, Daşkesen, Kelbecer, Göygöl vb. rayonların da nüfusunun şekillenmesinde ve buradaki mikrotoponimlerin ortaya çıkmasında yakından rol oynamıştır. Gedebey rayonunda kayda geçirilen ve doğrudan bu sülale adı ile ilişkili olan Əmiraslanlı ve Emir köy adları da bu canlı dil verisinin bölgesel örnekleridir.

Aynı şekilde Daşkesen rayonunda karşılaştığımız Əmirvar köy adı farklı bir fonetik biçim sergilemektedir; buradaki "Əmir" unsuru, doğrudan Eymür boy adının dilde değişmiş varyantı olup "-var" ise yer-mekan bildirmeye hizmet etmektedir. Kazah rayonu topraklarında ise bu adlar doğrudan boy kolları ile birlikte korunmuştur. Bölgedeki Quşçu Ayrım etnotoponimi Ayrım boyunun Quşçu koluyla, Bağanis Ayrım ise coğrafi rölyefle ilişkilidir. Tovuz rayonunda mevcut olan Mollaayrım köyü hakkında toponimik sözlüklerde şöyle denilmektedir: "Mollaayrım – Tovuz rayonunda köy. Orta dağlık kuşaktadır. Bir görüşe göre, yerleşim yerini Ayrım boyundan olan bir molla kurduğu için böyle adlandırılmıştır.

Diğer bir ihtimale göre ise Molla Ayrım kişi adı olmuştur" (Azərbaycan toponimləri. Ensiklopedik lüğət, 2000, s. 365).

Kelbecer rayonu topraklarında ise bu etnonim hem su nesnesinin (hidronim) hem de köylerin (oykonim) adında varlığını sürdürmektedir. Rayon topraklarındaki Ayrım çayı, ayrıca bu çayın çevresinde şekillenen Aşağı Ayrım ve Yuxarı Ayrım köyleri bunun bariz birer örneğidir. Kaynaklarda bu hususta şu bilgiler verilmektedir: "Ayrım – Kelbecer rayonu topraklarında çay. Terter çayının kolu. XIX. yüzyıla kadar çayın sahilinde Ayrım obası (binəsi) bulunmaktaydı. Çay, söz konusu obanın adı ile ilişkilidir. Sonraları obanın yerinde Aşağı Ayrım köyü kurulmuştur. Ayrım yahut Ayrum, Küçük Kafkasya'da yaşamış Azerbaycan Türklerinin kadim etnografik adıdır. Onların iskân ettiği bölge Ayrım mahalı olarak adlandırılmaktaydı" (Azərbaycan toponimləri. Ensiklopedik lüğət, 2000, s. 30-31). Görüldüğü üzere, Azerbaycan'ın batı bölgesindeki bu toponimler hem somut kişi adları bağlamında hem de boyun toplu olarak yaşadığı coğrafi mekanda etnonimin kendi işlevini doğrudan koruması sayesinde şekillenmiştir.

Etnonimin en geniş yayıldığı ve derin izler bıraktığı diğer bir bölge Batı Azerbaycan (bugünkü Ermenistan) topraklarıdır. Burada kayda geçirilen Polad Ayrım, yanı sıra coğrafi ölçü ve ölçek bakımından farklılık gösteren Böyük Ayrım ve Kiçik Ayrım köyleri dikkat çekmektedir. Aynı zamanda hayvancılık kültürüyle bağlantılı olarak şekillenmiş Eymür bulağı yayla adı, bu etnik grubun doğal-coğrafi çevresini gözler önüne sermektedir. Bu coğrafyadaki adların tarihî akıbeti hakkında araştırmalarda geniş bilgiler verilmiştir: "Ayrım – Noyemberyan rayonunda köy adı. 1960 yılında köye Ermenice Phtovan adı verilmiş, 1988 yılında ise nüfusu Azerbaycan'dan zorla göç ettirilmiştir. Orta Çağ'da İrevan Eyaleti'nde yaşamış Türk kökenli Ayrım (Ayrum) boyunun iskânı sonucunda ortaya çıkmıştır. Ayrımların kökeni hakkında kesin tarihî bilgi bulunmamaktadır. A. Bakıhanov'a göre Emir Timur, 1402 yılındaki Ankara Savaşı'ndan sonra 50 bin Türk ailesini İrevan, Karabağ ve Gence'de yerleştirmiştir. Muhtemelen bu iller (aşiretler) daha sonra Ayrum (El-Rum adının tahrif edilmiş şekli) olarak adlandırılmıştır. İ. Chopin'e göre Türkiye'de İkonium (Konya) Sultanlığı lağvedildikten sonra Türklerin bir kısmı Ermeniyye bölgesine geçerek Ayrumlu (631 aile), Seyid Ahsalı (311 aile), Taşanlı (124 aile) ve Saatlı (160 aile) adlarıyla yaşamışlardır (159). Küçük Kafkasya'da ve Kazah kazasında dağılmış olan Ayrımlar; Aqsaq Ayrum, Quşçu Ayrum, Baqanis Ayrum (Türk dillerindeki bakanes 'çayın aşağı akışındaki kuru yatak' sözcüğünden), Dadanis Ayrum (Dadanis köy adıdır), Polad Ayrum vb. kollara bölünmüştür. Ayrım – Tumanyan rayonunda köy adı. 1988 yılında köyün nüfusu Azerbaycan'a sürülmüştür" (Budaqov ve Qeybullayev, 1998, s. 115). Bu tarihî gerçekler ve kayda geçirilmiş çeşitli boy kolları (Polad, Quşçu, Aqsaq vb.), Ayrım etnoniminin Batı Azerbaycan'ın tarihî toponimi sisteminde geniş ve köklü bir yapı dâhilinde yayıldığını kanıtlamaktadır.

Bu boyun coğrafi yayılım alanı sadece Kafkasya ile sınırlı kalmamaktadır. Anadolu'nun bir Türk yurdu hâline gelmesinde birinci derecede rol oynayan Eymür boyu, Türkiye Cumhuriyeti'nin topoğrafya haritasında derin izler bırakmış Oğuz boylarından biridir. Bu görüşü, kaynaklarda Anadolu'da henüz XVI. yüzyılda bu boyun adını taşıyan 71 yer adının mevcudiyetinin kaydedilmesi de açıkça kanıtlamaktadır. Günümüzde Türkiye Cumhuriyeti

topraklarında varlığını sürdüren ve bu boyun temel iskân coğrafyasını bünyesinde barındıran etnotoponimler dikkat çekmektedir.

Şunu da belirtmek gerekir ki, Oğuzların Eymür boyunun adı çeşitli fonetik değişikliklerle (Eymür / Eymir / Eğmir / İğmir / İymir / Emir vb.) bu tür etnotoponimlerin kurucu unsuru olarak yahut doğrudan kendisi şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Araştırmalar, bu boyu ifade eden adlara ait etnotoponimlere daha ziyade Ankara (Çubuk, Kızılcahamam, Nallıhan vb.) ve Yozgat yörelerinde rastlandığını göstermektedir. Bu durum, söz konusu bölgelerde Eymürlerin daha yoğun bir şekilde iskân olunduğuna işaret etmektedir. Bunun yanı sıra Eymürler, Karadeniz'in dağ sıralarını da aşarak Giresun (Alucra, Tirebolu vb.), Gümüşhane (Bayburt, Kelkit vb.), Amasya (Merzifon, Suluova vb.), Ordu (Ulubey), Samsun ve Sinop'ta; ayrıca Anadolu'nun batısına doğru ilerleyerek Afyon, Aydın, Antalya, Balıkesir ve Bursa (İnegöl) gibi şehirlerde önemli yerleşim merkezleri kurmuş ve kendi adlarını taşıyan köylerin temelini atmışlardır. Özellikle Aydın şehrinin merkezindeki Dağeymiri ve Ovaeymiri gibi adlar, bu boyun coğrafi rölyefe (yer şekillerine) göre nasıl bölündüğünü gösteren oldukça dikkat çekici toponimik verilerdir. Eymür boyu ile bağlantılı olarak Anadolu'da mevcut olan bazı adlara ve yerleşim alanlarına göz atalım: "Eskieğmir Afyon-İhsaniye; Eymir Amasya-Merzifon-Alıcık; Kıreymir Amasya-Merzifon-Sarıbuğday; Eymir (Eğmir) Amasya-Suluova; İymir (Eymür-İğmir) Ankara-Yenimahalle-Kazan; Aşağıemirler Ankara-Çubuk; İmirli Ankara-Delice; İğmir Ankara-Kızılcahamam-Pazar; Eymir Nallıhan; Eymir (Eğmir) Antalya-Elmalı; Dağeymiri (Dağemiri) Aydın-Merkez; Ovaeymiri (Ovaemiri) Aydın-Merkez; Eymir Aydın-Karacasu; Eğmir Balıkesir-Havran; Eymir (Eymur-Eymür) Bolu-Gerede; Eymir Bursa-İnegöl; Eymir Çorum-Merkez; Eğmir Giresun-Aluçra-Çamoluk; Eymür Giresun-Tirebolu; Eymür Gümüşhane-Bayburt-Demirözü-Kelkit; Yakaemir (Yakaeymür) Isparta-Şarkikaraağaç; Eymir Kastamonu-Merkez; Eymir (Eğmir) Kütahya-Altıntaş; Eymir Malatya-Arapkir-Arguvan; Eymirli (Tibyat) Mardin-Kızıltepe; Eymür Ordu-Ulubey; Eymir Samsun-Havza; Eymir Sinop-Gerze; Eymir Sivas-Hafik; Eymir Sivas-Kangal-Kavak; Eymir Sivas-Zara; Eymür Tokat-Reşadiye; Eymir Yozgat-Sorgun" (Şahin, 2020). Anadolu'nun neredeyse tüm coğrafi bölgelerini kapsayan ve zengin bir fonetik varyantlılık (Eymir, Eğmir, İmirli vb.) sergileyen bu yer adları, Oğuz'un Eymür / Ayrım boyunun bölgenin demografik ve topoğrafik manzarasının şekillenmesinde ne denli temel ve fonksiyonel bir rol oynadığını açıkça gözler önüne sermektedir.

Bölgesel sahaların incelenmesi bakımından Gürcistan Cumhuriyeti sınırları dâhilinde kalan tarihî Azerbaycan topraklarındaki toponimler de zengin malzemeler sunmaktadır. Borçalı bölgesinde doğrudan boy adı ile ilişkili olan Ayrum köyü ve fonetik değişikliğe uğramış biçimiyle karşımıza çıkan İmirhəsən yerleşim merkezi bu anlamda dikkat çekicidir. Bilimsel kaynaklarda bu yer adlarının tarihî kökenleri şu şekilde şerh edilmektedir: "Ayrum – Tiflis Valiliği'nin (quberniyasının) Borçalı kazasında bir köy adı olmuştur. Bu oykonim Türk kökenli 'Ayrım' boyunun adı ile ilişkilidir" (Çobanov, 2012, s. 66). "İmirhəsən köyü – Maşaver (Anageti) Çayı'nın sağ sahilinde, rayon merkezinden 13 km doğuda, Tiflis-Kazret demiryolunun kenarında, deniz seviyesinden 470 m yüksekliktedir. Köyün adı eski kaynaklarda Mirasan-Durğaya olarak anılmaktadır. Bu toponimin Oğuzların Eymür/Eymir boyunun yahut Kıpçakların bünyesinde yer almış ve Nogaylarda günümüzde de varlığını

sürdüren İmir boyunun adı ile ilgili olduğu tahmin edilmektedir" (Məmmədli, t.y., s. 17-18). Borçalı bölgesinde karşılaştığımız bu onomastik birimler, kadim Türk boylarının Borçalı muhitindeki izlerini kanıtlamanın yanı sıra etnotoponimlerin sahalar arası göç hattını takip etmek bakımından da özel bir önem taşımaktadır.

"Ayrım" unsurlu etnotoponimlerin bölgesel yayılım coğrafyasının linguistik (dil bilimsel) analizi göstermektedir ki, bu adlar tek bir kökten kaynaklanarak göç dalgaları neticesinde geniş bir sahaya yayılmıştır. Metinlerin fonetik görünümü; Azerbaycan (Batı Azerbaycan – bugünkü Ermenistan– dâhil) ve Gürcistan topraklarında sözcüğün daha ziyade Ayrım / Ayrum biçiminde kalıcılaştığını (sabitleştiğini), Türkiye Cumhuriyeti'nde (Anadolu'da) ise kadim Eymür / Eymir / İmir / Eğmir fonetik varyantlarını da paralel bir şekilde koruyup sakladığını kanıtlamaktadır. Aynı zamanda bu dil birimlerinin bölgesel sahada sadece coğrafi adlarda değil, günümüzde de canlı sülale/soy adlarında muhafaza edilmesi, etnik kökenlerin içsel sürekliliğini gözler önüne sermektedir. Bu durum ise toponimlerin dildeki koruyucu (muhafaza edici) rolünü bir kez daha teyit etmektedir.

Sonuç

"Ayrım" etnonimi ve buna bağlı olarak şekillenen etnotoponim sisteminin tarihî-dil bilimsel bağlamda incelenmesi, bir dizi önemli bilimsel sonuca ulaşılmasına olanak tanımaktadır. İlk olarak, "Ayrım" kelimesi halk etimolojisinde her ne kadar ayırmak / ayrılmak fiili ve diğer bilinen unsurlarla ilişkilendirilse de ciddi bilimsel-kaynakbilimsel veriler, bu adın temelinin henüz XI. yüzyılda Kaşgarlı Mahmud'un *Divanü lüğat-it-türk* adlı eserinde zikrettiği ana Oğuz boylarından biri olan Eymür boyuna dayandığını göstermektedir. *Kitab-ı Dede Korkut*'un üçüncü yazmasında geçen "Eymür görki" ifadesi de bu boyun henüz Orta Çağ'da Azerbaycan coğrafyası ile sıkı bir biçimde bağlandığını açıkça ortaya koymaktadır. Tarihî göçler ve iç diyalektolojik gelişim sürecinde Eymür > Eymir > İmir > Ayrum > Ayrım ses değişimleri meydana gelmiş; kelime, ilk kabile adı anlamından farklı bölgelerde kendine özgü bir etnografik grup adına doğru anlamsal bir evrim geçirmiştir.

Araştırma, Ayrımlar tarafından kurulan coğrafi nesnelerin sadece köy adlarıyla sınırlı kalmayıp dağ ve su adlarını da kapsadığını göstermektedir. Bu doğrultuda, meseleye geniş bir bilimsel çerçeveden bakarak "etnotoponim" teriminin kullanılması tamamen metodolojik bir temele dayanmaktadır. Özellikle vurgulanmalıdır ki bu dil birimleri, bölgesel alanda sadece coğrafi adlarda kalmamış; Gedebey ve çevre rayonlar örneğinde olduğu gibi bugün de halk arasında canlı birer soy/nesil adı olarak varlığını korumuştur.

Azerbaycan Cumhuriyeti'nin batı rayonlarından başlayarak Batı Azerbaycan (bugünkü Ermenistan), Gürcistan (Borçalı) ve Türkiye (Anadolu) boyunca uzanan zengin "Ayrım / Eymür" bileşenli yer adları ile soy adları, bu boyun geniş bir coğrafyada bütünsel bir etnik saha (areal) oluşturduğunu kanıtlamaktadır. Bu onomastik manzara, söz konusu toprakların kadim Türk yurtları olduğunu gözler önüne sermekle birlikte, bu adların halkın ortak tarihî-kültürel mirası olarak incelenmesi ve korunması gerekliliğini de ortaya koymaktadır.

Kaynakça

Adilov, M., ve Paşayev, A. (2019). *Azərbaycan onomastikası*. Elm.

Azərbaycan sovet ensiklopediyası (Cilt 1). (1976). Azərbaycan Sovet Ensiklopediyası.

Azərbaycan tayfaları. (2026, 27 Haziran). Realwiki. https://www.realwiki.az-az.nina.az/Az%C9%99rbaycan_tayfalar%C4%B1.html

Azərbaycan toponimləri. Ensiklopedik lüğət. (2000). Azərbaycan Ensiklopediyası.

Bağırov, A. N. (2010). *Onomalogiya problemləri* (Cilt 1). Elm və təhsil.

Budaqov, B. Ə., ve Qeybullayev, Q. Ə. (1998). *Ermənistanda Azərbaycan mənşəli toponimlərin izahlı lüğəti*. Oğuz eli.

Çobanov, M., ve Çobanlı, M. (2012). *Borçalı toponimləri* (4. baskı). Borçalı.

Ercilasun, A. B. (2020). *Kars ili ağızları (Ses bilgisi)*. Türk Dil Kurumu.

Eymür boyu. (2026, 27 Haziran). Vikipedi. https://tr.wikipedia.org/wiki/Eym%C3%BCr_boyu

İrəvan əyalətinin icmal dəftəri (Z. Bünyatov ve H. Məmmədov, Haz.). (1996). Elm.

"Kitabi-Dədə Qorqud"un üçüncü əlyazması (R. Əskər, Haz.). (2019). Uluslararası Türk Kültürü Teşkilatı.

Qəmbərova, S. (2021). *Azərbaycan dilinin qərb şivələri və türk dilinin Qars şivələrinin müqayisəli leksikası*. Elm və təhsil.

Mahmud Kaşğari. (2024). *Divanü lüğat-it-türk* (X. S. Xocayev, Çev.; N. Məmmədli, Der.; O. Mert, Ed.; Cilt 3). Elm.

Məmmədli, Ş. B. (2026, 28 Haziran). *Gürcüstan Azərbaycanlıları. Gürcüstanda Azər Türkləri məskunlaşan inzibati-ərazi vahidləri. Statistik-ensiklopedik bilgilər*. Azərbaycan Milli Kitabxanası. https://web2.anl.az/read/page.php?bibid=534065&pno=2

Səmədova, K. İ. (2008). *Qərbi Azərbaycan – indiki Ermənistan etnotoponimlərinin arealları*. Nurlan.

Seyran Şahin. (2020, 17 Kasım). Oğuz boylarından: Eymür/Eymir. *Yeni Ufuk Dergisi*. https://www.yeniufukdergisi.com/2020/11/17/oguz-boylarindan-eymur-eymir/

Süphi Saatçi. (2009). *Irak Türkmen boyları, oymakları ve yerleşme bölgeleri*. Kerkük Vakfı.

Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi: Ab-ı hayat-el-Ahkamüş-şeriyye (Cilt 11). (1988). Türkiye Diyanet Vakfı. İnternet Arşivi: https://archive.org/details/TDV_IslamAnsiklopedisi1-44/c11metin/page/552/mode/2up

Klasik Osmanlı siyaset düşüncesinin estetik inşası: Kasidelerde adalet ve iktidar söylemi

Recep Çelik[*]

"Dîni bir câmi-i hikmetdür imâmı Kur'ân
Şer'i bir kasr-ı muallâdur ana adl imâd[1]
Nâbî, K. 2/61[2]"

Giriş

Klasik Türk edebiyatı, yalnızca estetik inceliklerin, mazmun zenginliğinin ve söyleyiş hünerinin sergilendiği kapalı bir söz evreni değildir. Bu edebiyat, Osmanlı toplumunun ahlaki değerlerini, sosyal hiyerarşisini, siyasal tasavvurunu ve iktidar anlayışını şiir diliyle taşıyan geniş bir birikimdir. Bu birikim içinde kaside, özellikle iktidar çevresiyle kurduğu yakın ilişki bakımından ayrı bir yerde durur. Methiye özelliği sebebiyle çoğu zaman hâmîye yönelmiş bir övgü biçimi, hatta şairin ihsan, inayet, mansıp veya himaye beklentisinin dili olarak okunmuştur. Bu okuma büsbütün yanlış değildir; zira patronaj sistemi, Osmanlı edebî üretiminin sosyal ve kurumsal şartları bakımından ihmal edilemez. Ancak kasideyi yalnızca hâmîye ulaşmak için yazılmış tek yönlü bir övgü metni olarak görmek, onun klasik Osmanlı düşünce dünyasında taşıdığı ahlaki ve siyasal yönü daraltır. Bu nedenle kasideyi yalnız hâmî ile şair arasındaki maddi ilişkinin belgesi olarak okumak, türün medhiye dışındaki maksatlarını, didaktik damarını ve bölüm düzenindeki esnekliği gölgede bırakır (Çakıcı, 2021, s. 193-200; Otal, 2022, s. 171-197).

Kaside üzerine yapılan genel çalışmalarda bu nazım biçiminin yapısı, bölümleri ve tarihsel gelişimi ayrıntılı biçimde ele alınmıştır. Kasidenin belli bir maksada yönelik olarak kaleme alınması, onu yalnızca estetik bir söyleyiş alanı olmaktan çıkarır; şairin hâmî, memduh, toplum ve siyasal düzen karşısındaki yerini de gösterir (Aydemir, 2002, s. 133; Karavelioğlu, 2007, s. 253-257). Bu nedenle kasideyi yalnızca methiye geleneği içinde değil, Osmanlı edebî hayatının patronaj, itibar ve meşruiyet ilişkileri içinde değerlendirmek gerekir. Kasideye dair geniş literatür, bu nazım biçiminin uzun tarihsel süreçte hem şekil hem muhteva bakımından değişen fakat maksûd, dua, fahriye ve tegazzül gibi bölümler etrafında kendi iç ahengini koruyan bir yapı arz ettiğini göstermektedir (Aydemir, 2002, s. 133-168; Otal, 2022, s. 171-197).

[*] Dr., Aksaray Üniversitesi, Türk Dili Bölümü, ORCID: 0000-0002-0959-9553.

[1] Din bir hikmet camisidir, imamı Kur'an'dır; şeriat yüce bir kasırdır, onun direği adalettir.

[2] Çalışmada kullanılan kısaltmalar: G.: Gazel; K.: Kaside; Mes.: Mesnevi; Muh.: Muhammes; Mur.: Murabba; Müst.: Müstezad; T.: Tarih; Terk.: Terkib-i Bend; Tuy.: Tuyuğ; B.: Beyit; Kıt.: Kıt'a şeklindedir. Ayrıca "G. 20/1" gösteriminde ilk sayı şiir numarasını, eğik çizgiden sonraki sayı beyit veya bent numarasını karşılar. Beyitlerin yazımında ilgili neşirlerin imlası ana hatlarıyla korunmuş; okuma kolaylığı için ayrıntılı transkripsiyon sistemi yerine yalnızca uzun ünlüler â, î, û ile gösterilmiştir.

Bu çalışmanın hareket noktası tam da bu kesişim alanıdır. Kaside, burada yalnızca şair ile hâmî arasındaki karşılıklı menfaat ilişkisini belgeleyen bir tür olarak değil; adalet, hakkı verme, düzen, mülk, reaya, zulüm ve ihsan kavramları etrafında iktidarın sınırlarını hatırlatan bir manzum siyaset dili olarak değerlendirilecektir. Bu yaklaşım, kasidenin methiye boyutunu yok saymaz; aksine methiyenin içinde saklı kalan ahlaki hatırlatmayı öne çıkarır. Çünkü şair, memduhu överken onu aynı zamanda belli bir idealin içine yerleştirir. Hükümdar veya devlet adamı yalnızca mevcut vasıflarıyla değil, sahip olması beklenen erdemlerle de kuşatılır. Bu yönüyle kaside, övgünün arkasında bir ölçü, ideal ve ahlaki hatırlatma taşır.

Klasik Türk edebiyatında adalet kavramının divan şiiri ve mesnevilerdeki kullanımını konu alan çalışmalar, adaletin hükümdarlık söylemi içinde tekrar eden güçlü kalıplarla işlendiğini göstermektedir. Bu kalıplar içinde Hz. Ömer ve Nûşirevân gibi figürlerin adalet hafızasını temsil etmesi, kaside dilindeki ideal hükümdar tasavvurunun tarihî ve dinî dayanaklarını belirginleştirir (Kut, 2008, s. 191-204). Bu bağlamda, klasik Türk edebiyatında, Hz. Ömer ve Ömer bin Abdülaziz başta olmak üzere tarihî gerçekliği olan pek çok şahsiyetin hayat hikayeleri ekseninde çok sayıda anlatılar oluşmuştur. (Sucu, 2011, s. 285-290). Bu anlatılar mevzuun pekiştirilmesi açısından büyük önem arz eder.

Son yıllarda adalet kavramını doğrudan divan şiiri bağlamında ele alan araştırmalar da bu çalışmanın problem alanını desteklemektedir. 15. yüzyıl divanlarında adaletin bir değer olarak ele alınması, erken dönem şiirinde adaletin yalnızca siyasî bir vasıf değil, toplumsal huzur, ahlaki denge ve meşruiyet üretimiyle ilişkili geniş bir çerçevede kullanıldığını göstermektedir (Demir & Haksever, 2025, s. 500-501, 514-517). Benzer biçimde Nefî şiirindeki adalet vasıflandırmaları üzerine yapılan değerlendirmeler, 17. yüzyılda adaletin devlet adamlarını niteleyen merkezi övgü unsurlarından biri olarak varlığını sürdürdüğünü ortaya koyar (Kalyon, 2021, s. 1335-1343).

Bu bağlamda çalışmanın temel iddiası şudur: 15. ve 18. yüzyıllar arasında kaleme alınan kasidelerde adalet söylemi, memduhun bireysel faziletini belirten sıradan bir övgü unsuru değildir. Bu söylem, Osmanlı siyasal zihniyetinin adalet, mülk, düzen ve meşruiyet etrafındaki kabullerini şiirsel imgelerle yeniden kurar; hükümdarı veya devlet adamını ahlaki-siyasal bir idealin içine yerleştirir. Dolayısıyla kaside, klasik şiir içerisinde yalnızca "sözün ihtişamı"nı değil, aynı zamanda "mülkün nizamı"nı da temsil eder.

Literatür, kuramsal çerçeve ve kavramsal zemin

Kaside, patronaj ve iktidar ilişkisi

Kasideyi iktidar söylemi bağlamında değerlendirmek için öncelikle onun sosyal dolaşım alanına bakmak gerekir. Osmanlı edebî sisteminde şairin saray, konak, medrese, bürokrasi ve hâmî çevreleriyle kurduğu ilişki, şiirin üretim ve dolaşım biçimlerini doğrudan etkilemiştir. Halil İnalcık'ın şair ve patron ilişkisi üzerine yaptığı değerlendirmeler, patrimonyal devlet yapısında sanatkârın itibar, mevki ve himayeyi çoğu zaman hâmî üzerinden elde ettiğini göstermesi bakımından bu noktada temel başvuru kaynaklarındandır (İnalcık, 2003, s. 2-3). Walter G. Andrews'un Osmanlı şiirini toplumun sesiyle birlikte okuyan yaklaşımı da şiirin yalnızca bireysel bir söyleyiş değil, belli sosyal ilişkiler içinde dolaşan bir söz düzeni olduğunu hatırlatır (Andrews, 1985). Bu tablo, kasidenin neden iktidara en yakın nazım şekillerinden

biri hâline geldiğini açıklar. Ancak patronaj ilişkisi, kasidenin bütün anlamını tüketmez; çünkü methiye dili yalnızca hâmînin kudretini büyütmez, onun hangi değerlerle tanınması gerektiğini de belirler.

Osmanlı iktidar anlayışı içinde şiirin gördüğü itibar, klasik şairin yalnızca sanatkâr değil, siyasal prestijin estetik dolaşımına katılan bir söz sahibi olduğunu gösterir. Bu çerçevede kaside, iktidara en yakın nazım şekillerinden biri olarak hâmînin kudretini, cömertliğini ve adalet iddiasını sanatlı bir dille dile getirir (Çolak & Hilooğlu, 2010, s. 89-102). Osmanlı meşruiyet söylemine dair tarihsel çalışmaların işaret ettiği üzere, siyasal otorite kendisini yalnızca askerî kudretle değil, düzen, kanun, temsil ve rıza üretimiyle de kurmak zorundadır (Fleischer, 1986, s. 191-231; Karateke, 2005, s. 13-52). Kaside tam da bu noktada, iktidarın itibarını şiirsel bir forma taşır; fakat bu itibarı adalet fikriyle de kayıt altına alır.

Kasideye dair temel tasniflerde bu nazım biçiminin klasik tertibinde nesib/teşbib, maksûd, tegazzül, fahriye ve dua gibi bölümler bulunduğu; ancak her örnekte bütün bölümlerin yer almasının zorunlu olmadığı belirtilir (Aydemir, 2002, s. 133; Çakıcı, 2021, s. 194-195). Yapısal esneklik ve methiye merkezli işlev, kasidenin yalnız şekil özellikleriyle değil, yöneldiği amaç ve muhatap çevresiyle birlikte değerlendirilmesi gerektiğini gösterir (Karavelioğlu, 2007, s. 253-254). Özellikle maksûd adlandırması, kasidenin asıl bölümünü sadece övgü değil, şiirin yöneldiği temel amaç ve söylem merkezi olarak okumaya imkân verir (Çakıcı, 2021, s. 199-200).

Daire-i Adliyye ve adaletin devlet kurucu işlevi

Osmanlı siyaset düşüncesinde adalet, devlete dışarıdan eklenen ahlaki bir süs değil; devletin varlık sebebi ve süreklilik şartıdır. Bu anlayışın en yoğun ifadesi *Daire-i Adliyye* düşüncesinde görülür. Modern öncesi tarım toplumlarının yönetim bilgisi olarak değerlendirilen bu model, Hint-İran geleneğinden Türk ve İslam siyaset düşüncesine, oradan da Osmanlı klasik döneminin yönetim zihniyetine uzanan geniş bir çizgi içinde anlam kazanır (Yılmaz Uçar, 2012, s. 1, 5-13). Bu yaklaşımda devlet, ordu, hazine, reaya ve adalet birbirini besleyen döngüsel bir yapı içinde düşünülür. Adalet bozulduğunda reaya zayıflar, reaya zayıfladığında hazine eksilir, hazine eksildiğinde askerî düzen çözülür, askerî düzen çözüldüğünde mülkün bekası tehlikeye girer.

Kınalızâde Ali Efendi'nin *Ahlâk-ı Alâî*'si, bu düşüncenin Osmanlı ahlak ve siyaset yazınındaki en önemli metinlerinden biridir. Yılmaz Uçar'ın Kınalızâde'den aktardığı formülde asker, mal/hazine, reaya ve padişahın adaleti birbirine bağlı bir düzen içinde düşünülür; adalet ise bu döngünün temeli olarak yerleştirilir (Yılmaz Uçar, 2012, s. 2-3). Bu açıdan *Daire-i Adliyye*, kasidelerdeki adalet söyleminin arka planını aydınlatan temel kavramsal zeminlerden biridir.

Adalet dairesi üzerine yapılan siyaset tarihi incelemeleri de bu modelin yalnızca Osmanlı'ya mahsus dar bir formül olmadığını; Antik Yunan, Hindistan ve İran kaynaklarından Orta Asya, İslam dünyası ve Osmanlı devlet aklına uzanan geniş bir politik kültür içinde yaşadığını göstermektedir (Yılmaz Uçar, 2012, s. 5, 13). Bu geniş tarihsel arka plan, kasidelerde adaletin niçin sadece kişisel fazilet değil, mülkün bekası ve toplumsal düzenin devamı olarak kodlandığını açıklamaya yardımcı olur.

Kutadgu Bilig'de adaletin göğün direği olarak düşünülmesi ve bu direk yıkıldığında gökyüzünün de yerinde duramayacağına dair vurgu, adaletin yalnızca idarî bir tedbir değil, düzeni taşıyan kurucu bir ilke olarak kavrandığını gösterir (Yusuf Has Hâcib, 2019, s. 265).

Yeni Tarihselcilik ve metinsel müzakere

Çalışmanın ikinci kuramsal dayanağı, Stephen Greenblatt'ın edebî metin ile iktidar arasındaki ilişkiye dair açtığı *Yeni Tarihselci* perspektiftir. Greenblatt, edebî metni tarihsel bağlamından kopuk, yalnızca estetik bir nesne olarak düşünmez; metnin, kültürel enerji ve iktidar ilişkileriyle birlikte dolaşıma girdiğini savunur (Greenblatt, 1980, s. 1-9; 1988, s. 1-20). Bu yaklaşım, kasideyi salt övgü metni olmaktan çıkarıp iktidarın kendini gösterdiği, meşruiyetini estetik olarak kurduğu ve aynı zamanda belirli ahlaki kodlarla sınırlandığı bir müzakere alanı olarak okumaya imkân tanır.

Bununla birlikte *Yeni Tarihselcilik*, bu çalışmada klasik Osmanlı metinlerine dışarıdan giydirilmiş hazır bir kalıp olarak kullanılmamaktadır. Burada asıl amaç, kasidenin tarihsel bağlamıyla şiirsel biçimi arasındaki geçişleri izlemektir. Osmanlı kasidesinde şair, memduhun kudretini yüceltirken aynı zamanda onu adalet, dinî-hukukî düzen, insaf ve nizam gibi kavramlarla sınırlar. Bu sınır, iktidarın kendisini yalnızca güç olarak değil, ahlaki bir sorumluluk alanı olarak sunmasını sağlar. Bu nedenle kaside, iktidar ile metin arasında tek yönlü bir yansıma değil, karşılıklı bir anlam üretimi alanıdır.

Yöntem, kapsam ve sınırlılıklar

Bu çalışma, klasik şiirin farklı dönemlerinde kasidelerde adalet kavramının kullanım biçimlerini esas alan nitel bir metin incelemesi olarak tasarlanmıştır. İncelemede farklı yüzyıllardan seçilen divanlarda yer alan kasideler taranmış; adalet, hakkı verme, insaf, zulüm, dinî-hukukî düzen, nizam, ihsan, terazi, gölge, su, güneş ve kılıç gibi kavram ve imgeler etrafında kurulan beyitler değerlendirilmiştir. Seçilen örneklerde yalnızca kelime varlığı değil, adaletin hangi imge sistemi içinde anlam kazandığı dikkate alınmıştır.

Çalışmada kullanılan beyitler, adalet söyleminin temsil gücü yüksek örnekleri arasından seçilmiştir. Bu nedenle çalışma, sayısal bir tarama veya bütün divanları kapsayan eksiksiz bir döküm iddiası taşımamaktadır. Amaç, adaletin kaside formunda nasıl bir iktidar dili kurduğunu, hangi tarihsel ve mitolojik arketiplerle beslendiğini ve hangi mazmunlar üzerinden toplumsal nizam fikrine bağlandığını göstermektir. Bu bakımdan kaside üzerine yapılmış geniş kapsamlı döküm çalışmaları, bu araştırmanın tekrar edeceği bir istatistik alanı değil; seçilen beyitlerin tarihsel ve türsel zeminini belirginleştiren tamamlayıcı bir arka plan olarak kullanılmıştır (Otal, 2022, s. 171-197).

Kasidelerde adaletin poetik ve siyasal görünümleri

Literatür, kuramsal çerçeve ve yöntem kısmında kasidenin siyasal söylemle kurduğu ilişki ana hatlarıyla ortaya konuldu. Buradan sonra mesele, bu ilişkinin beyitlerin imge dünyasında nasıl karşılık bulduğunu takip etmektir. Çünkü kaside, adaleti yalnızca adalet kelimesiyle söylemez; onu güneş, kılıç, su, gölge, mîzan, kasır ve devlet binası gibi imgelerle somutlaştırır. Böylece soyut bir siyasal-ahlaki değer, şiirin içinde duyulur ve hatırlanır bir hâl kazanır.

Bu bölümde adaletin kaside dilinde hangi imgeler, hangi siyasal çağrışımlar ve hangi ahlaki sınırlar içinde işlendiği seçilen beyitler üzerinden değerlendirilecektir. Divan şiirinde adaletin devlet yönetimi, hükümdarlık ahlakı ve toplumsal düzen fikriyle birlikte düşünülmesi, bu beyitlerin yalnızca methiye kalıpları olarak değil, Osmanlı siyaset tasavvurunun şiirsel izleri olarak da okunmasını mümkün kılar (Çınar, 2001, s. 295-332; Koçin, 2006, s. 15-30; Kut, 2008, s. 191-204). Burada amaç, beyitleri ardı ardına sıralamak değil; onların kurduğu imge ve kavram ağını adalet merkezinde çözümlemektir.

Genel kaside literatüründe memduhun adalet, lütuf, cömertlik, kahramanlık ve gazap gibi vasıflarla öne çıkarılması, bu beyitlerdeki adalet imgelerinin yalnız övgü repertuvarı içinde değil, yöneticiyi beklenen erdemler etrafında biçimlendiren ahlaki-siyasi bir dil içinde de değerlendirilmesine imkân verir (Aydemir, 2002, s. 153).

Aşağıdaki örnekler, adaletin kaside içindeki farklı görünüm alanlarını adım adım açığa çıkarır. Kimi beyitlerde adalet apaçık bir hakikat gibi görünür; kimi beyitlerde zulmün elini kıran bir kılıca dönüşür. Kimi zaman mülkü mamur eden su ve bahçe, kimi zaman reayayı koruyan gölge ve âleme itidal veren güneş olur. Bu çeşitlilik, kasidenin adalet fikrini tek bir mazmunla sınırlamadığını; onu devlet, toplum, tabiat ve kozmik düzen arasında dolaştırdığını göstermektedir.

Görünen hakikat olarak adalet

Kuramsal çerçevede belirtildiği üzere, kasidelerde adalet soyut bir siyaset terimi olarak kalmaz; görünür, işitilir, hissedilir ve âleme yayılır bir hakikat hâline gelir. Bu durum, klasik şiirin somutlaştırıcı imge dünyasıyla yakından ilgilidir. Şair, adaleti anlatırken onu yalnızca zihinde kavranan bir ilke olarak değil, gündelik ve kozmik hayatın içinde tecrübe edilen bir nizam hâli olarak kurar.

Bu somutlaştırma biçiminde ilk dikkat çeken husus, adaletin açıklamaya ihtiyaç bırakmayacak kadar açık bir kamusal hakikat gibi kurulmasıdır. 15. yüzyıl kaside dilinin daha doğrudan söyleyiş imkânları içinde Mesîhî, memduhun adaletini güneşten daha belirgin bir görünürlük alanına taşır:

Adlün güneşden azher iken ben ne diyeyin

Şol kim ıyân durur ana hâcet degül beyân (Mesîhî, K. 2/40) [3](Adaletin güneşten daha açıkken ben ne söyleyeyim; apaçık olan şeyi açıklamaya gerek yoktur.)

Beyitte adalet, güneşten daha açık bir hakikat olarak düşünülür. Bu söyleyişte methiyeye has bir mübalağa bulunduğu açıktır; ancak mübalağa burada yalnızca övgü derecesini yükseltmez. Şair, adaleti açıklamaya ihtiyaç bırakmayacak kadar görünür bir kamusal gerçeklik olarak kurar. Bu bakımdan beyitteki "ıyân" vurgusu, adaletin gizli bir niyet değil, âleme yansıyan bir yönetim tarzı olduğunu düşündürür. Kut'un divan edebiyatında adaletin hükümdarın başta gelen vasıflarından biri olarak sıkça vurgulandığına dair tespiti de bu beyitte somut bir karşılık bulur (Kut, 2008, s. 191-204).

[3] Beyitlerin ardından parantez içinde verilen kısa nesir açıklamaları, metindeki temel anlamın izlenmesini kolaylaştırmak amacıyla tarafımızdan hazırlanmıştır. Aksi belirtilmedikçe bu aktarımlar, çalışmanın yorum çerçevesine uygun kısa anlam karşılıklarıdır.

Güneşle kurulan bu açıklık duygusu, adaletin şöhret ve yayılma alanını da genişletir. Mesîhî'nin başka bir beyti, adaletin yalnızca gözle görülen değil, inkârı mümkün olmayan bir ses ve koku tecrübesi gibi algılandığını gösterir:

Sît-i adlün savtını sâmi durur gûş-ı asamm

Bûy-ı lutfun hulkına şâhid durur magz-ı zükâm (Mesîhî, K. 4/20) (Adaletinin şöhret sesini sağır kulak bile işitir; lütfunun kokusuna nezleli burun bile şahitlik eder.)

Burada adaletin sesi sağır kulağa, lütfun kokusu ise koku alamayan buruna ulaşacak kadar etkili gösterilir. İlk beyitte güneşle açıklanan adalet, burada ses ve koku gibi duyular üzerinden toplumun bütün katmanlarına yayılır. Şairin amacı, memduhun adaletini yalnızca duyurmak değildir; onu inkârı güç bir toplumsal gerçeklik gibi göstermektir. Bu noktada kaside, iktidarın meşruiyetini duyu dünyasına yerleştiren bir estetik araç hâline gelir.

Adaletin duyu dünyasına bu şekilde yayılması, Adnî'de daha hareketli ve müdahaleci bir görünüm kazanır. Şair bu kez adaletin şöhretini yalnızca duyulan bir ses olarak bırakmaz; onu fitnenin boynunu büken ve âleme ok gibi yayılan bir kuvvet hâline getirir:

Adlün âvâzı zihî k'oldı revân tîr-sıfat

Dest-i kahrun bükeli ya bigi kadd-i fiteni (Adnî, K. 1/25) (Adaletinin sesi ne güzeldir ki ok gibi yürüyüp yayıldı; kahır elin fitnenin boyunu yay gibi büktüğünden beri.)

Bu beyitte adaletin sesi, durağan bir şöhret değil, ok gibi hareket eden ve fitneyi büken bir kuvvettir. Böylece ilk iki örnekte güneş, ses ve koku üzerinden kurulan yayılma fikri, burada fitneyi şekilsiz bırakan siyasal bir müdahaleye dönüşür.

Bu beyitlerle birlikte adaletin kaside dilinde yalnızca soyut bir erdem olarak değil, toplumun görebildiği, duyabildiği ve hatta hissedebildiği bir nizam tecrübesi olarak kurulduğu anlaşılır. Güneş, ses, koku ve ok imgeleri, adaletin saray çevresinde kalmadığını; âleme yayılan, fitneyi sindiren ve kamusal hafızada yer açan bir değer olarak düşünüldüğünü gösterir. Bu yüzden kasidede adalet, iktidarın meşruiyetini de görünür hâle getiren temel ölçülerden biridir.

Zulmü sınırlayan kılıç (tîğ-i adl)

Adalet kasidelerde yalnızca görülen ve duyulan bir şöhret olarak kalmaz; gerektiği yerde zulmün karşısına dikilen keskin bir irade olarak da belirir. Şair, memduhun adaletini anlatırken kılıç, çevgân ve meydan gibi hareketli imgelerden yararlanır. Böylece adalet, soyut bir fazilet olmaktan çıkar; haksızlığın alanını daraltan, zulmün elini tutan ve mülkün dış sınırlarını koruyan fiilî bir kuvvet olur. Yavuz Sultan Selim'in adaletini konu alan şiirlerde cesaret, cömertlik ve adaletin birlikte işlenmesi de bu dönemde adaletin kahramanlık ve hükümranlık diliyle yan yana kurulduğunu gösterir (Aşı, 2025, s. 203).

Bu imge alanında Karamanlı Aynî'nin Fârûk telmihli beyti dikkat çekici bir başlangıç noktası sunar. Şair, adalet kılıcını yalnızca hükümdarın elindeki bir güç göstergesi olarak değil, zulmü dünya sahasından çıkaran Fârûkî ölçünün devamı olarak kurar:

Dutupdur tîg-ı adlün zulme yir yok

Cihân sahnın dagı meydânı Fâruk (Karamanlı Aynî, K. 9/4) (Adalet kılıcın dünyayı tutmuştur; artık zulme yer yoktur. Cihan sahası yine Fârûk'un meydanı gibidir.)

Beyitte adalet kılıcı (tîğ-i adl), zulmün hareket alanını ortadan kaldıran bir güç olarak konumlandırılır. Burada Hz. Ömer'e yapılan telmih belirleyicidir. Fârûk, hak ile bâtılı ayıran, adaletiyle İslam siyasi hafızasında yer etmiş bir arketiptir. Dolayısıyla memduhun adaleti, sadece dünyevi bir yönetim başarısı değil, Fârûkî adalet çizgisine bağlanan tarihî ve dinî bir meşruiyet unsuru hâline gelir. Divan edebiyatında adaletin en güçlü sembollerinden birinin Hz. Ömer olması da bu telmih ağını destekler (Kut, 2008, s. 203). Aynî'de kılıç Fârûkî adalet hafızasına yaslanarak zulmü dışarıda bırakırken, Üsküplü İshak Çelebi aynı kılıcı ilahi bir emanet hâline getirir:

Kimse uzatmasun diyü adlünde zulm elin

Sundı elüne Hazret-i Perverdigâr tîg (Üsküplü İshak Çelebi, K. 5/20) (Senin adalet devrinde kimse zulüm elini uzatmasın diye Allah senin eline kılıç verdi.)

Bu beyitte kılıç, hükümdarın şahsi kahır aracı değil, Perverdigâr tarafından verilmiş bir emanet olarak düşünülür. Böylece siyasal güç, ilahi adaletin hizmetine bağlanır. Şairin kurduğu düzende kılıç, zulmü üretmek için değil, zulmün elini kırmak için vardır. Bu yaklaşım Daire-i Adliyye mantığıyla da uyumludur. Devletin askerî ve icraî gücü, adaletle sınırlandırılmadığı takdirde zulme dönüşebilir; ancak adaletle birleştiğinde mülkün bekasının aracı olur (Yılmaz Uçar, 2012, s. 2-3). Kılıçla kurulan bu sert sınır fikri, Hayâlî'de daha oyunlu ve hareketli bir sahneye taşınır; zulüm artık kesilmesi gereken bir el değil, âlem meydanından dışarı sürülen bir top hâlindedir:

İletdi gûy-ı zulmü arsa-i âfâkdan taşra

Elinde olalı ol Şehriyârun adl çevgânı (Hayâlî Bey, K. 14/25) (O hükümdarın elinde adalet çevgânı bulunduğundan beri zulüm topunu ufuklar meydanının dışına sürdü.)

Çevgân imgesi, siyasal düzeni savaş meydanından oyun sahasına taşır; fakat imgenin yumuşaması adaletin müdahale gücünü azaltmaz. Zulüm, çevgân oyunundaki topa; adalet ise onu âlem sahasından dışarı süren araca dönüştürülür. Şairin asıl vurgusu, zulmün kendi kendine çekilmediği, onu âfâk sahasından uzaklaştıran şeyin adaletin faal müdahalesi olduğudur. Bu nedenle kasidelerde adalet, pasif bir iyilik hali değil, düzen kurucu ve kötülüğü bertaraf edici bir eylem biçimidir.

Hayâlî'de çevgân oyunu üzerinden hareket kazanan adalet, Hayretî'de tabiatın güven duygusuna kadar uzanır. Şair bu kez suyun sırtüstü yatmasını, adalet kılıcına yaslanan bir emniyet hâliyle açıklar:

Şemşîr-i adlüne tayanup arkalamasa

Yatmazdı sırtı üstine bî-ictinâb âb (Hayretî, K. 10/28) (Su, senin adalet kılıcına dayanıp arkasını ona vermese, çekinmeden sırtüstü yatamazdı.)

Suyun sırtüstü yatması, ilk bakışta oyunlu bir hayal gibi görünür; ancak beyitte bu hayal adalet fikrinin güven üretici yönüne bağlanır. Beyitteki adalet kılıcı (şemşîr-i adl), düşmanı korkutan bir savaş aletinden ziyade suyun bile kendisine dayanarak emniyet bulduğu bir

düzen dayanağı olarak düşünülür. Böylece kılıç imgesi, kahır ve cezadan ibaret kalmaz; düzenin devamını sağlayan bir güven zeminine dönüşür. Bu çizgi, kasidenin maksûd/medhiye bölümünü sadece memduhu büyüten bir övgü alanı olarak değil, kudreti adalet fikriyle kayıt altına alan bir söz zemini olarak okumayı gerekli kılar (Aydemir, 2002, s. 153; Çakıcı, 2021, s. 199-200).

Bu örneklerde adalet, kılıç ve çevgân gibi hareketli araçlarla tasavvur edilir. Şairlerin dikkati yalnızca hükümdarın kudretinde değil, bu kudretin hangi amaçla kullanıldığı üzerindedir. *Yeni Tarihselci* açıdan bakıldığında kaside, burada iktidarın kendisini yalnızca zor kullanma yetkisiyle değil, zulmü engelleme sorumluluğuyla temsil ettiği bir metinsel sahne kurar (Greenblatt, 1988, s. 1-20). Bu nedenle adalet kılıcı, memduhun kahır kudretini değil, kahır kudretinin ahlaki sınırını gösterir.

Adalet suyu ve devlet bahçesi (âb-ı adl, bâğ-ı devlet)

Zulüm karşısında keskinleşen adalet, kaside dilinde aynı zamanda hayat veren bir yumuşaklığa sahiptir. Kılıç düzenin dış sınırını çizerken, su ve bahçe mülkün iç düzenini kurar. Bu geçiş, klasik şiirin adalet tasavvurundaki iki yönlü yapıyı gösterir: adalet bir yandan haksızlığı uzaklaştırır, diğer yandan memleketi mamur, gönülleri şad ve devleti itibarlı kılar. Erken dönem divanlarında adaletin yalnızca siyasî bir vasıf olarak değil, toplumsal huzur ve ahlaki düzen fikriyle birlikte işlenmesi de bu imge dünyasının arka planını desteklemektedir (Demir & Haksever, 2025, s. 500-501, 514-517).

Bu imge dünyasında su, yalnızca hayat veren tabii bir unsur değildir; saltanatın itibarını, din ve devletin canlılığını taşıyan kurucu bir semboldür. Adaletin su ve bahçe imgesiyle düşünülmesi klasik ahlak ve tasavvuf metinlerindeki benzer kabullerle de örtüşür. *Mesnevi*'de adaletin meyve ağaçlarına su vermek, zulmün ise diken sulamak şeklinde açıklanması, bu bölümde takip edilen su-bahçe hattını güçlendiren dikkat çekici bir arka plan sunar (Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî, 2020, C. 5, s. 97).

Sünbülzâde Vehbî'nin beyti, adaletin bir kaynak, bir yüz suyu ve bir devlet bahçesi imgesi içinde nasıl genişlediğini göstermesi bakımından dikkat çekicidir:

Menba-ı adl ü inâyet âb-ı rûy-ı saltanat

Gülşen-i şâd-âb-ı dîn ü devletin verd-i teri (Sünbülzâde Vehbî, K. 17/17) (O, adalet ve inayetin kaynağı, saltanatın yüz suyudur; din ve devletin sulanmış gül bahçesinin taze gülüdür.)

Bu beyitte adalet, kaynak (menba) ve yüz suyu/itibar (âb-ı rûy) kavramlarıyla birlikte düşünülür. Böylece adalet, saltanatın itibarını sağlayan hayat suyu hâline gelir. İkinci mısrada din ve devlet gülşen-i şâd-âb, yani sulanmış, canlı ve sevinçli bir bahçe olarak tasarlanır. Bu söyleyiş, adaletin yalnızca zulmü önleyen bir sınır değil, din ve devlet bahçesini canlı tutan bir kaynak olduğunu gösterir. Adaletin saltanata itibar kazandıran bu su yönü, aynı şairde toplumun duygu dünyasına yayılan neşe ve mamuriyet fikriyle tamamlanır:

Şimdi gönüller şâddır hengâm-ı adl ü dâddır

Âlem neşât-âbâddır mahv oldu gitdi hüzn ü hem (Sünbülzâde Vehbî, K. 16/14) (Şimdi gönüller sevinçlidir; çünkü adalet ve dâd zamanıdır. Âlem neşe ile mamur olmuştur; hüzün ve keder yok olup gitmiştir.)

Burada adalet, doğrudan toplumsal psikolojiye bağlanır. Gönüllerin şad olması ve âlemin neşât-âbâd hâline gelmesi, adaletin yalnızca hukukî veya idarî bir ilke değil, toplumsal huzur üreten bir değer olduğunu gösterir. Şair, adalet çağını bir sevinç ve imar zamanı olarak kurgular. Bu yaklaşım, *Daire-i Adliyye*'nin reayanın huzuru ve mülkün mamuriyeti arasında kurduğu ilişkiyle örtüşür (Yılmaz Uçar, 2012, s. 2-3).

Adaletin gönüllere ve toplumun genel neşesine yayılan bu tarafı, Nâdirî'de daha tabiat merkezli bir devlet bahçesi fikrine dönüşür. Şair, mamuriyet kavramını bahar sultanı ve gülzar ülkesi üzerinden kurarak adaletin tabiat düzeniyle de uyumlu bir bereket ilkesi olduğunu sezdirir:

Hemîşe tâ ki sultân-ı bahâr icrâ idüp hükmin

Kemâl-i adl ile mamûr ide iklîm-i gülzârı (Nâdirî, K. 7/50) (Bahar sultanı hükmünü icra ettikçe, gül bahçesi ülkesini adaletin kemaliyle mamur eylesin.)

Kaside tertibinde dua bölümünün yüksek oranda korunması ve önceki bölümlerle konu uyumu taşıması, adaletin yalnız methiye içinde parlayan bir sıfat değil, şiirin sonunda toplumsal süreklilik arzusuna bağlanan bir değer olduğunu düşündürür (Aydemir, 2002, s. 157; Otal, 2022, s. 193-195).

Burada adalet, bahar sultanının hükmüyle birleşerek gülzar ülkesini mamur eden bir ilkeye dönüşür. Devlet bahçesi imgesi, böylece yalnızca insan topluluğunu değil, tabiat düzenini de içine alan geniş bir mamuriyet tasavvuru doğurur.

Bu beyitlerde adalet, ceza ve düzen diliyle sınırlı kalmaz; hayat, bereket, itibar ve mamuriyet imgeleriyle de kurulur. Kılıç zulmü dışarı çıkarırken, su ve bahçe mülkün içini hayatla doldurur. Bu anlamda kaside, adaleti hem engelleyici hem de yapıcı bir devlet ilkesi olarak düşünür. Adalet burada yalnızca siyasal bir kavram değil, toplumun huzur beklentisini ve iktidarın ideal görüntüsünü taşıyan şiirsel bir değerdir.

Gölge, güneş ve kozmik itidal (sâye, mihr, mizan)

Su ve bahçe imgesi adaletin mülkü nasıl dirilttiğini göstermişti. Aynı nizam fikri, bu kez gölge ve ışık imgeleriyle daha kuşatıcı bir kozmik zemine açılır. Klasik şiirde adalet gölgesi (sâye-i adl), reayanın huzur bulduğu koruyucu alanı; adalet güneşi veya ışığı (mihr-i adl, nûr-ı adl) ise dünyayı aydınlatan ve varlığı itidale getiren düzen ilkesini ifade eder. *Daire-i Adliyye* merkezli siyaset düşüncesinde adaletin yalnızca idarî bir tedbir değil, düzeni ayakta tutan varlık şartı olarak kavranması, bu kozmik imgelemle de örtüşür (Yılmaz Uçar, 2012, s. 1-3). Burada önemli olan, hükümdarın mutlak kudretinden ziyade bu kudretin adaletle meşrulaşmasıdır.

Gölge imgesi, adaletin en yumuşak fakat en kuşatıcı görünümlerinden biridir; çünkü gölge, kudretin yakıcılığını değil, himayenin serinliğini hatırlatır. Nâbî'nin Halep bağlamında

söylediği aşağıdaki beyit, adalet gölgesinin (sâye-i adl) özellikle fukara üzerinden nasıl sosyal bir huzur alanı kurduğunu gösterir:

Halebe nâm-ı şerîfün salalı sâye-i adl

Oldı âsûde-i gehvâre-i râhat fukarâ (Nâbî, K. 18/30) (Şerefli adın Halep'e adalet gölgesini saldığından beri fakirler rahat beşiğinde huzura erdi.)

Beyitte adalet gölgesi, özellikle fakirler için bir rahatlık beşiği meydana getirir. Bu söyleyiş, kasidenin siyasal te'dib işlevini gösteren dikkat çekici örneklerdendir. Çünkü memduhun adaleti, yalnızca seçkinlere değil, fukaraya ulaşmasıyla değer kazanır. Adaletin sâyesi, toplumun zayıf kesimlerini himaye eden bir güvenlik alanı üretir. Nâbî'de gölge reayanın dinlendiği sosyal bir himaye alanı iken, Hayretî'de aynı adalet fikri âlemin soğukluğunu gideren kozmik bir güneşe dönüşür:

Mihr-i adl ile ara yerden bürûdet götrilüp

İtidâl üstindedür muhkem zemîn ü âsumân (Hayretî, K. 15/27) (Adalet güneşiyle aradaki soğukluk kalkmış; yer ve gök sağlam biçimde itidal üzerindedir.)

Bu beyitte adalet, güneş imgesiyle birlikte düşünülür. Adalet güneşi (mihr-i adl), bürûdeti ortadan kaldırır ve yer ile göğü itidal üzerinde sabitler. İtidal kelimesi burada yalnızca orta yol anlamında değil, kâinatın ölçü ve denge üzerinde durması anlamında da kullanılır. Hükümdarın adaleti, sosyal huzurun yanı sıra kozmik dengenin de sebebi olarak tasarlanır. Hayretî'nin ışık merkezli bu kurgusu, Karamanlı Nizâmî'de daha geometrik ve ölçüye dayalı bir düzene açılır:

Ey hatt-ı istivâya adlün senün muvâzî

Vey sath-ı âsmâna kasrun senün müşâkil (Karamanlı Nizâmî, K. 6/18) (Ey adaleti ekvator çizgisine paralel olan; ey kasrı gökyüzü yüzeyine benzer olan hükümdar!)

Burada adalet, hat, istiva, muvazi ve satıh gibi ölçü kavramlarıyla birlikte kullanılır. Şair, memduhun adaletini yalnızca ahlaki bir değer olarak değil, âlemin geometrik düzeniyle uyumlu bir ölçü ilkesi olarak düşünür. Bu anlamda adalet, *Daire-i Adliyye*'nin siyasal döngüsünü aşarak kâinatın simetrik düzeniyle ilişkilendirilir. Klasik şiirin imgeleminde ideal hükümdar, yalnızca ülkeyi değil, ülkeyi kuşatan anlam âlemini de dengeye getiren figürdür.

Bu ölçü fikri, siyaset düşüncesinde de adaletin terazi imgesiyle açıklanmasıyla desteklenir. *Mukaddime*'de adaletin halk arasına konulmuş bir terazi olarak düşünülmesi, kasidelerdeki mizan ve itidal imgelerinin yalnız estetik değil, yönetim ahlakıyla da ilişkili olduğunu gösterir (İbn Haldun, 2013, s. 206). Hayâlî Bey'de aynı kozmik denge fikri, terazinin iki kefesi üzerinden daha doğrudan görünür:

Adl ü dâd ile iki âlemi memlû kıldun

Mütesâvî şol iki keffe-i mîzânşekil (Hayâlî Bey, K. 8/18) (Adalet ve dâd ile iki âlemi doldurdun; o iki âlem terazi biçimindeki iki kefe gibi eşitlendi.)

Ali Nihat Tarlan'ın neşrettiği *Hayâlî Bey Divanı*'ndaki bu beyit, adaletin yalnızca toplumsal huzur değil, varlık düzeyinde eşitlik ve denge fikriyle de ilişkilendirildiğini gösterir. Terazi

imgesi, şairin zihninde adaletin hem hukuki hem kozmik anlamını aynı anda taşır. Böylece mîzan, siyasal düzen ile kâinat düzeni arasında kurulan ahlaki-estetik bağın en açık göstergelerinden biri hâline gelir.

Sâye, mihr ve ölçü imgeleri adaleti himaye ve denge fikri etrafında toplar. Gölge reayayı korur, güneş dünyayı aydınlatır, mizan ve istiva kavramları varlık düzeninin bozulmamasını sağlar. Böylece kaside, iktidarı yalnızca toplumsal alanda değil, kozmik düzende de adaletle ilişkilendirir. Bu ilişki, hükümdarın yüceltilmesi kadar onun adalet ölçüsü içinde düşünülmesi bakımından da önemlidir.

İdeal hükümdar prototipi: Ömer, Nûşirevân, Süleyman ve İskender

Gölge, ışık ve ölçü imgeleriyle kurulan adalet söylemi, memduhun şahsında daha geniş bir tarihsel hafızayla birleşir. Kaside burada imge haritasından hükümdarlık arketipleri haritasına geçer. Şairler, hükümdarı veya devlet adamını överken onu yalnızca kendi zamanının kudret sahibi kişisi olarak değil, geçmişin büyük adalet ve yönetim modellerinin Osmanlı dünyasındaki devamı olarak kurgular. Divan edebiyatında adalet etrafında oluşan klişelerin Hz. Ömer ve Nûşirevân gibi figürlerle birlikte işlemesi, bu tarihsel hafızanın klasik şiirde ne kadar canlı olduğunu gösterir (Kut, 2008, s. 191-204). Bu arketiplerin kasidede yan yana getirilmesi, memduha şiir içinde tarihsel ve ahlaki bir kimlik kazandırır.

Bu tarihsel kimlik biçme faaliyetinin İslamî hafıza tarafında Hayâlî Bey'in aşağıdaki beyti önemli bir örnek sunar. Şair, ideal hükümdarı savaş, adalet ve asalet gibi farklı erdem alanlarını temsil eden isimlerle kuşatır:

Rezm olıcak Murtazâsın adl hîninde Ömer

Yohsa fahr-ı dûdumân-ı Hazret-i Osmân mısın (Hayâlî Bey, K. 20/12) (Savaş zamanı Hz. Ali gibisin, adalet vaktinde Hz. Ömer; yoksa Hz. Osman hanedanının övüncü müsün?)

Beyitte hükümdarın şahsında savaş, adalet ve asalet vasıfları birleşir. Hz. Ali savaş kudretini, Hz. Ömer adalet ölçüsünü, Hz. Osman ise nesep ve vakar alanını temsil eder. Böylece memduh tek bir erdemle değil, çok katmanlı bir ideal hükümdar prototipiyle kuşatılır. Buradaki övgü, yalnızca yüceltme amacı taşımaz; hükümdara hangi tarihsel ve dinî ölçüler içinde hatırlanması gerektiğini de bildirir.

Hayretî'de de Hz. Ömer/Fârûk telmihi, adaletin dinî ve siyasal hafızasını memduhun şahsına taşıyan belirgin bir unsur olarak karşımıza çıkar:

Fârûkdur birisi dahi adl u dâd idüp

Şerünle virdi rûy-ı cihâna fer ü bihâ (Hayretî, K. 2/16) (O kişilerden biri de adalet ve dâd eden Fârûk'tur; senin dinî-hukukî düzeninle dünyanın yüzüne parlaklık ve değer verdi.)

Bu söyleyişte Fârûk, yalnızca tarihî bir şahsiyet değil, adaletin ölçüsünü belirleyen hafıza figürüdür. Şair, memduhun adaletini bu ölçüye yaklaştırarak siyasal övgüyü dinî meşruiyetle destekler.

Hz. Ömer/Fârûk çizgisi adaletin İslamî ölçüsünü kurarken, Nûşirevân arketipi aynı kavramın İslam öncesi İranî siyaset hafızasındaki en güçlü karşılıklarından biridir. Kisrâ Nûşirevân'ın hikmet, nasihat ve adalet merkezli hükümdarlık hafızasına dair çalışmalar, onun hem edebî

metinlerde hem de siyaset düşüncesinde adil hükümdar örneği olarak yaşatıldığını göstermektedir (Kıran, 2020, s. 1647-1648, 1656-1657). Bu nedenle Nûşirevân adı, kasidede yalnızca tarihî bir şahsiyete işaret etmez; memduhun adalet iddiasını ölçmeye yarayan güçlü bir siyasal hafıza eşiği kurar:

Âdil-i âlemsin iy şeh nitekim Nûşin-Revân

Adlün ile oldı âbâd işbu bahr u ber cihân (Karamanlı Aynî, K. 22/48) (Ey şah, Nûşirevân gibi âlemin adilisin; senin adaletinle bu deniz ve kara dünyası mamur oldu.)

Bu beyitte Nûşirevân, adaletin tarihsel ölçüsü olarak çağrılır. Ancak şairin maksadı memduhu yalnızca Nûşirevân'a benzetmek değildir. Onu Nûşirevân çizgisinin Osmanlı dünyasındaki devamı gibi gösterir. "Bahr u ber cihan" ifadesi, adaletin yalnızca belli bir ülke parçasını değil, deniz ve karayı kuşatan bütün bir mülk tasavvurunu mamur ettiğini gösterir. Fetih toprağı alır; adalet ise toprağı vatan ve medeniyet hâline getirir. Aynî'de Nûşirevân memduhun adaleti için tarihsel bir eşik iken, 18. yüzyılda Kânî bu eşiği daha da yükseltir; artık Nûşirevân, memduhun yanında iftihar eden ikincil bir şahide dönüşür:

O miyâne rev-i şeh-râh-ı adl ki çekemem

Olsa da Nûşirevân ana yamaklıkla fahûr (Kânî, K. 19/4) (Adaletin ana yolunda yürüyen o kişiye yetişemem; Nûşirevân bile ona yardımcı olmakla övünse yeridir.)

Burada Nûşirevân, memduhun ulaştığı adalet mertebesine kıyasla ikincil konuma yerleştirilir. Klasik methiye mantığı içinde bu tür karşılaştırmalar, memduhun yüceliğini artırma işlevi görür. Fakat aynı zamanda bu durum, Nûşirevân adaletinin Osmanlı şiirinde canlı bir ölçü olarak varlığını sürdürdüğünü de kanıtlar. Şair, adaletin tarihsel hafızasını kullanarak yeni memduh için daha yüksek bir değer alanı kurar.

Nûşirevân örneklerinde tarihsel adalet hafızası öne çıkarken, Süleyman ve İskender arketipleri adaletle birlikte cihan hâkimiyeti, hikmet ve yönetim kudreti alanını açar. Bu geçiş, kasidede ideal hükümdarın yalnızca adil değil, aynı zamanda tedbirli, bilgili ve evrensel kudret sahibi bir figür olarak kurulduğunu gösterir. Sünbülzâde Vehbî'nin aşağıdaki beyti, memduhu Âsaf ve Süleymanî düzenle ilişkilendirir:

Eyâ sadr-ı güzîn-i hâtem-ârâ-yı Süleymânî

Cihânda adl ü insâf ile sensin Âsaf-ı sânî (Sünbülzâde Vehbî, K. 20/1) (Ey Süleymanî mührü süsleyen seçkin sadrazam; dünyada adalet ve insaf ile ikinci Âsaf sensin.)

Beyitte memduh, Hz. Süleyman'ın veziri Âsaf üzerinden adalet ve insaf sahibi ideal devlet adamı olarak kurulur. Burada hükümdarlık yalnızca padişah şahsında değil, sadrazamlık ve bürokratik yönetim alanında da adaletle tanımlanır. Bu yönüyle kaside, Osmanlı yönetici sınıfının farklı mertebelerini aynı ahlaki zemin üzerinde buluşturur. Âsaf, hikmetli yönetim ve tedbirin sembolü olarak memduhun siyasal kimliğine eklenir.

Âsaf-Süleyman çizgisi hikmetli bürokratik yönetimi görünür kılarken, Ahmed Neylî'nin beyti ideal devlet adamı tipini daha geniş bir akıl, fetih ve himmet kompozisyonuna taşır. Böylece adalet, yalnızca tek bir arketipin değil, farklı siyasal ve kültürel hafıza unsurlarının birleştiği merkezî bir değer hâline gelir:

Aristo-dâniş İskender-azîmet Bermekî-himmet

Ki ahd-i devlet ü câhı zamân-ı adl ü dâd oldı (Ahmed Neylî, K. 6/7) (Aristo bilgisine, İskender azametine, Bermekî himmetine sahip olan o kişinin devlet ve makam devri adalet ve dâd zamanı oldu.)

Bu beyitte ideal yönetici, yalnızca adil değil; aynı zamanda bilgili, azametli ve himmet sahibidir. Aristoteles bilgi ve hikmeti, İskender cihanşümul kudreti, Bermekîler ise cömertlik ve devlet hizmeti imgesini temsil eder. Şair, bu unsurları adalet ve dâd zamanı etrafında birleştirir. Böylece adalet, diğer bütün hükümdarlık vasıflarını düzenleyen merkezî ilke hâline gelir.

Bu örnekler, kasidelerde ideal hükümdar prototipinin tek bir kaynaktan beslenmediğini göstermektedir. İslamî, İranî, peygamberî ve mitolojik hafıza aynı methiye evreninde birleşir. Ancak bütün bu arketipleri bir araya getiren esas bağ adalettir. Greenblatt'ın self-fashioning kavramıyla ifade edilebilecek biçimde, kaside memduha tarihî ve dinî modeller aracılığıyla ideal bir siyasal kimlik biçer (Greenblatt, 1980, s. 1-9). Hükümdar, savaşta Ali, adalette Ömer, nizamda Nûşirevân, hikmette Süleyman ve kudrette İskender çizgisine bağlandığında, onun şahsında yalnızca bir kişi değil, Osmanlı siyasal tahayyülünün ideal yönetici modeli görünür olur.

Dinî-hukukî düzen, hikmet ve devlet binası

Tarihî ve dinî arketiplerle kurulan ideal hükümdar tasavvuru, kasidelerde nihayet dinî-hukukî düzen, hikmet ve devlet binası kavramlarıyla daha kurumsal bir zemine kavuşur. Bu noktada adalet, hükümdarın karakter vasfı olmanın ötesine geçer; dinî-hukukî düzenin ve devlet mimarisinin taşıyıcı sütununa dönüşür. Osmanlı siyaset düşüncesinde mülkün bekası için aranan adalet ilkesi, adalet dairesi ve siyaset düşüncesi üzerine yapılan çalışmaların da gösterdiği üzere devlet, reaya ve düzen arasında kurulan döngüsel ilişkinin merkezinde yer alır (Kaplan, 2013, s. 116-121; Yılmaz Uçar, 2012, s. 2-3). Böylece adalet, kaside dilinde hem dinî-hukukî hem de idari bir imâd hâline gelir.

Hikemî söyleyişiyle devlet, din ve ahlak kavramlarını aynı cümle içinde buluşturmaya yatkın olan Nâbî'de bu ilişki belirginleşir. Aşağıdaki beyit, adaleti şeriat düzeninin ayakta kalmasını sağlayan taşıyıcı unsur olarak kurar:

Dîni bir câmi-i hikmetdür imâmı Kur'ân

Şer'i bir kasr-ı muallâdur ana adl imâd (Nâbî, K. 2/61) (Din bir hikmet camisidir, imamı Kur'an'dır; şeriat yüce bir kasırdır, onun direği adalettir.)

Beyitte din, hikmet camisi; Kur'an, bu caminin imamı; şeriat ise yüce bir kasır olarak tasavvur edilir. Bu kasrın direği ise adalettir. Nâbî, adaleti yalnızca devletin değil, şeriat düzeninin de taşıyıcı unsuru olarak yerleştirir. Böylece adalet, hukuki ve dinî nizamın ayakta kalmasını sağlayan bir imad hâline gelir. Bu ilk beyitte adalet şeriat kasrının direği olarak kurulurken, Nâbî başka bir beyitte aynı düşünceyi bütün âlemi kuşatan bir divanhane imgesine taşır:

Hemîşe tâ ola dîvân-hâne-ı âlem

Usûl-ı şer ile mamûr u adl ile âbâd (Nâbî, K. 14/68) (Âlemin divanhanesi daima dinî-hukukî usullerle mamur, adaletle abad olsun.)

Burada âlem bir divanhane, yani hüküm ve düzen mekânı olarak düşünülür. Bu divanhanenin mamuriyeti dinî-hukukî düzenin usullerine, abad oluşu ise adalete bağlanır. Şair, dua bölümüne yaklaşan bu söyleyişte memduhun şahsını aşan bir düzen temennisi ortaya koyar. Böylece kaside, kişisel övgüden kamusal nizam dileğine doğru genişler. Bu tarz beyitlerde şairin sesi, yalnızca medheden kişi değil, toplum adına düzen ve adalet isteyen ahlaki bir özne hâline gelir.

Dinî-hukukî düzen ve divanhane imgesi, adaletin yalnızca hukuki bir dayanak değil, devletin mimari düzenini de kuran esas olduğunu düşündürür. Nâbî, bir başka beyitte bu düşünceyi ülke, akıl ve devlet binası arasında kurduğu daha açık siyasal kompozisyona taşır:

Fezâ-yı kişveri mürgân-ı akl ile memlû

Binâ-yı devleti erkân-ı adl ile mamûr (Nâbî, K. 7/49) (Ülkenin genişliği akıl kuşlarıyla dolu; devlet binası ise adalet erkânıyla mamurdur.)

Burada adalet, doğrudan devlet binasının erkânı olarak düşünülür. Akıl ülkenin fezasını doldururken, adalet devletin mimarisini ayakta tutar. Bu imge, *Daire-i Adliyye*'nin siyasal mantığıyla da örtüşür; çünkü mülkün devamı, yalnızca kudretin varlığına değil, bu kudretin adalet erkânıyla düzenlenmesine bağlıdır.

Aynı siyasal mantık, memleketin imarını adalete bağlayan klasik devlet düşüncesinde de görülür. Adalet olmadan memleketin imar edilemeyeceği ve adaletin halk arasında denge kuran bir terazi olduğu fikri, Nâbî'nin devlet binasını adalet erkânıyla mamur gösteren beytiyle aynı düşünsel çizgide buluşur (İbn Haldun, 2013, s. 206).

18. yüzyıl kaside çevresinde devlet adamlığı, şairlik ve hâmîlik ilişkilerinin iç içe geçmesi, adalet ve ihsan söyleminin yalnız soyut bir ahlak dili değil, somut edebî dolaşım ve himaye zemini içinde işlediğini gösterir (Batislam, 2016, s. 83-84). Nâbî'nin hikemî söyleyişi bu noktada belirleyicidir. Adalet artık yalnızca memduhun övülen vasfı değil, dinin, dinî-hukukî düzenin ve âlem divanhanesinin taşıyıcı ilkesidir. Bu beyitlerde kaside, methiye sınırlarını aşarak siyasal düşünceye yaklaşır; şair memduha adaletin güzelliğini değil, adalet olmadan düzenin ayakta kalamayacağını hatırlatır.

18. yüzyılda adalet, ihsan ve patronaj dilinin genişlemesi

Dinî-hukukî düzen ve devlet binası üzerinden kurulan bu düşünsel hat, 18. yüzyıla gelindiğinde adaletin ihsan, inayet, lütuf ve patronaj diliyle birlikte genişlediği bir alana açılır. Halil İnalcık'ın Osmanlı şiirini patrimonyal devlet ve hâmî ilişkisi içinde okuyan yaklaşımı, bu genişlemenin sosyal zeminini anlamak bakımından belirleyicidir. Hamilik geleneği ve Lâle Devri patronajı üzerine yapılan çalışmalar da 18. yüzyılın başında saray, sadaret, konak, şiir meclisi ve kültürel himaye ağlarının kaside üretimini daha belirgin hâle getirdiğini göstermektedir (Araç, 2022; Durmuş, 2009; İnalcık, 2003, s. 2-3; Önal Kılıç, 2018, s. 1-14). Bu genişleme, adaletin sert sınır koyucu yönünün kaybolduğu anlamına gelmez; aksine adalet, ihsanla birleşerek hem hukuki düzeni hem de toplumsal refahı birlikte temsil eder.

Bu patronaj ilişkisi içinde adalet ve ihsan, önce hanedanın meşruiyetini besleyen iki temel değer olarak görünür. Vehbî'nin beyti, Osmanlı hanedanını yalnızca siyasi süreklilik içinde değil, ilahi feyizle desteklenen bir adalet ve ihsan mazharı olarak gösterir:

Zihî feyz-i İlâhî dûdmân-ı âl-i Osmân'a

Ki mazhar eylemiş ol hânedânı adl ü ihsâna (Sünbülzâde Vehbî, K. 6/1) (Ne güzel ilahi feyizdir ki Osmanoğulları hanedanını adalet ve ihsana mazhar eylemiştir.)

Beyitte adalet, ihsanla birlikte hanedanın ilahi feyze mazhar oluşunun delili olarak sunulur. Bu söyleyiş, iktidarın meşruiyetini yalnızca soy, fetih veya kudret üzerinden değil, adalet ve ihsanın hanedanda tecelli etmesi üzerinden kurar. Mazhar kelimesi, hanedanın bu değerleri yalnızca sahiplenmediğini, ilahi bir lütuf olarak taşıdığını düşündürür. Bu yönüyle kaside, hanedanı ahlaki bir değer alanı içinde idealize eder.

Hanedan merkezli bu ilahi feyiz söylemi, aynı yüzyılın sadaret çevresinde daha somut bir makam ve mekân diline dönüşür. Kânî'nin beyti, adalet ve ihsanı padişah ailesinden yüksek bürokrasiye doğru genişleyen bir siyasal itibar alanı içinde düşünür; böylece patronajın yalnızca kişisel lütuf değil, makamın temsil değeriyle de ilişkili olduğunu gösterir:

Didi bu sâat-i ferruh-dem ü ferhunde-ahterde

Müşerref kıldı sadr-ı tahtgâh-ı adl u ihsânı (Kânî, K. 17/13) (Bu kutlu nefesli ve uğurlu yıldızlı saatte adalet ve ihsan tahtgâhının sadaret makamını şereflendirdi, dedi.)

Bu beyitte adalet ve ihsan, soyut değerler olmaktan çıkıp tahtgâhı olan bir siyasal mekâna dönüşür. Sadaret makamı, bu tahtgâhın şerefli merkezi olarak gösterilir. Böylece adalet, padişahın şahsından devlet bürokrasisinin yüksek makamlarına doğru genişleyen bir yönetim ilkesi hâline gelir. Bu durum, kasidelerin yalnızca padişahlara değil, sadrazam ve devlet adamlarına yöneldiği patronaj çevresiyle de ilişkilidir.

Hanedana ve sadarete yönelen bu adalet-ihsan dili, bir noktadan sonra şairin kendi sözünü de meşrulaştıran bir imkâna dönüşür. Bu bakımdan kaside, yüksek makama yönelmiş bir arz-ı hâl dili gibi çalışır; şair kendi durumunu dile getirirken talebini çıplak menfaat sözüyle değil, adalet ve ihsanın yüklediği ahlaki sorumlulukla temellendirir (Çakıcı, 2021, s. 200). Vehbî'nin Receb ayını merkeze alan beyti, şikâyeti doğrudan bir talep olarak değil, adalet ve ihsan dizginine tutunan bir müracaat dili içinde dile getirir:

Aceb mi ben de bû mâh-ı recebde şekve eylersem

Dü destimle tutup şâhâ inân-ı adl ü ihsânı (Sünbülzâde Vehbî, K. 5/46) (Ey şah, bu Receb ayında iki elimle adalet ve ihsan dizginini tutup şikâyet edersem buna şaşılır mı?)

Burada adalet ve ihsan artık yalnızca memduhun yüksek vasfı olarak değil, şairin sözünü yönelttiği bir dayanak olarak görünür. Şikâyet dili, kasidenin yalnızca övgüden ibaret olmadığını; gerektiğinde hâmîye yönelen bir beklenti, hatırlatma ve ahlaki kayıt alanı olduğunu gösterir. Patronaj düzeninde şair ihsanı doğrudan isteyebilir; fakat bu isteği çoğu zaman adalet, lütuf ve inayet gibi meşru değerlerin diliyle kuşatarak ifade eder. Bu nedenle Vehbî'nin beyti, şahsi beklenti ile kamusal değer arasındaki ince hattı gösteren önemli bir örnektir.

18. yüzyıl beyitlerinde adaletin ihsanla birlikte anılması, methiye dilinin yalnızca hukuk ve ceza eksenli bir düzen anlayışıyla sınırlı kalmadığını gösterir. Adil yönetici aynı zamanda ihsan sahibi, inayet gösteren ve himaye eden kişidir. Bu nedenle kaside, 18. yüzyılda patronaj dilinin genişlediği bir alanda, adalet ve ihsanı birlikte düşünerek iktidara hem meşruiyet hem de sorumluluk yükleyen bir söylem kurar.

Sonuç

Bu çalışmada klasik Türk şiirinin farklı yüzyıl ve üslup çevrelerinden seçilen kasidelerde adalet kavramının Osmanlı iktidar söylemiyle kurduğu ilişki ele alınmıştır. İnceleme boyunca görüldüğü üzere kaside, yalnızca hâmîye sunulan bir övgü metni değildir. Elbette kaside, patronaj sistemi içinde şairin hâmîyle ilişki kurduğu, ihsan ve iltifat beklentisini sanatlı bir dille ifade ettiği önemli bir nazım biçimidir. Ancak bu yönü, onun siyasal ve ahlaki tarafını ortadan kaldırmaz. Aksine kaside, övgü dili içinde iktidarın hangi adalet ölçüsüyle tanımlanması gerektiğini sürekli hatırlatan bir metin olarak karşımıza çıkar.

Çalışmada değerlendirilen beyitlerde adaletin farklı imge alanları içinde işlendiği görülmüştür. Mesîhî'de adalet güneşten daha açık, sağır kulağa bile ulaşan bir şöhret; Karamanlı Aynî ve Üsküplü İshak Çelebi'de zulmü ortadan kaldıran adalet kılıcı; Hayâlî'de zulüm topunu âfâk sahasından dışarı süren çevgân; Nâbî'de devlet binasını ayakta tutan erkân ve şeriat kasrının taşıyıcı direği; Hayretî'de yer ile göğü itidalde tutan adalet güneşi; Sünbülzâde Vehbî'de din ve devlet bahçesini sulayan hayat kaynağıdır. Bu çeşitlilik, adaletin kasidede tek bir mazmunla sınırlı kalmadığını; siyasal, sosyal, dinî ve kozmik düzeni birlikte taşıyan geniş bir değer alanı kurduğunu gösterir.

İdeal hükümdar prototipi bakımından da kasideler zengin bir arketip dünyası sunar. Hz. Ömer adaletin İslamî ölçüsü, Nûşirevân tarihsel adalet hafızası, Hz. Süleyman ve Âsaf hikmetli yönetim modeli, İskender ise cihanşümul kudret sembolü olarak memduhun şahsında yeniden kurulur. Şair, bu figürleri birer süs unsuru olarak kullanmaz; memduhu onların temsil ettiği erdemlerle birlikte düşünür. Çünkü memduh ne kadar yüceltilirse yüceltilsin, bu yüceltme aynı zamanda ona hangi idealin mirasçısı olması gerektiğini de bildirir.

18. yüzyılda ise adaletin ihsan ve inayet kavramlarıyla birleşerek patronaj dilini yalnız şahsi beklenti değil, yönetici sınıfın toplumsal sorumluluğu olarak da kurduğu görülmüştür.

Daire-i Adliyye açısından bakıldığında, kasidelerdeki adalet söylemi devlet, reaya, ordu, hazine ve mülk arasındaki döngüsel ilişkinin şiirsel karşılığıdır. Adalet suyu mülkü mamur eder; adalet gölgesi fukarayı korur; adalet kılıcı zulmü engeller; adalet güneşi âleme itidal verir. Metin-iktidar ilişkisi açısından bakıldığında ise bu beyitler, iktidarın kendi meşruiyetini metin içinde yeniden kurduğunu; fakat aynı anda adalet, dinî-hukukî düzen ve insaf gibi kavramlarla sınırlandığını gösterir.

Sonuç olarak kaside, klasik Osmanlı zihniyetinin siyasal ve etik kabullerini estetik bir formda yoğunlaştıran önemli bir edebî türdür. Bu türde adalet, hükümdarın veya devlet adamının şahsına eklenen sıradan bir sıfat değil; mülkün bekasını, toplumun huzurunu, dinî-hukukî düzenin ayakta kalmasını ve iktidarın meşruiyetini sağlayan temel ilkedir. Dolayısıyla

kasideleri adalet ve iktidar söylemi açısından okumak, klasik Türk şiirinin yalnızca sanatlı bir övgü dünyası olmadığını; aynı zamanda Osmanlı siyasi düşüncesinin, ahlaki değerlerinin ve toplumsal nizam tasavvurunun şiirsel hafızasını taşıdığını göstermektedir.

Bu nedenle kaside, klasik Osmanlı şiirinde iktidarı hem yücelten hem de adalet ölçüsüne bağlayan güçlü bir söz alanı olarak belirir.

Kaynakça

Andrews, W. G. (1985). *Poetry's voice, society's song: Ottoman lyric poetry*. University of Washington Press.

Araç, Ü. (2022). *İktidar ve sanat: Damat İbrahim Paşa'nın hamiliği (1718-1730)*. VakıfBank Kültür Yayınları.

Aşı, H. (2025). Dîvân şairlerinin gözüyle Yavuz Sultân Selîm'in adaleti. *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *8*(1), 202-232. https://doi.org/10.58659/estad.1638892

Aydemir, Y. (2002). Türk edebiyatında kaside. *Bilig*, *22*, 133-168.

Batislam, H. D. (2016). Sünbülzâde Vehbî'nin Koca Ragıp Paşa'ya yazdığı ıydiye kaside. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, *25*(4), 83-96.

Bilkan, A. F. (1997). *Nâbî Dîvânı*. Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Çakıcı, B. (2021). Medhiye olmayan kasideler ve kasidenin bölümlerine bir bakış. *Türk Dili Araştırmaları Yıllığı-Belleten*, *71*, 193-203. https://doi.org/10.32925/tday.2021.59

Çavuşoğlu, M., & Tanyeri, M. A. (1981). *Hayretî: Divan*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Çavuşoğlu, M., & Tanyeri, M. A. (1989). *Üsküplü İshak Çelebi: Divan*. Mimar Sinan Üniversitesi Yayınları.

Çınar, B. (2001). Dîvân şiirinde adâlet. *Türklük Bilimi Araştırmaları*, *10*, 295-332.

Çolak, S., & Hilooğlu, C. (2010). Osmanlı iktidar anlayışı çerçevesinde şiir. *Bilig*, *53*, 89-102.

Demir, E., & Haksever, H. İ. (2025). 15. yüzyıl divanlarında bir değer olarak "adalet". *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *8*(3), 492-519. https://doi.org/10.58659/estad.1758399

Durmuş, T. I. (2009). *Tutsan elini ben fakîrin: Osmanlı edebiyatında hamilik geleneği*. Doğan Kitap.

Fleischer, C. H. (1986). *Bureaucrat and intellectual in the Ottoman Empire: The historian Mustafa Âli (1541-1600)*. Princeton University Press.

Greenblatt, S. (1980). *Renaissance self-fashioning: From More to Shakespeare*. University of Chicago Press.

Greenblatt, S. (1988). *Shakespearean negotiations: The circulation of social energy in Renaissance England*. University of California Press.

İbn Haldun. (2013). *Mukaddime* (S. Uludağ, çev.). Dergâh Yayınları.

İnalcık, H. (2003). *Şair ve patron: Patrimonyal devlet ve sanat üzerinde sosyolojik bir inceleme*. Doğu Batı Yayınları.

İpekten, H. (1974). *Karamanlı Nizâmî: Hayatı, edebî kişiliği ve divanı*. Atatürk Üniversitesi Yayınları.

Kalyon, F. (2021). Nefî'nin şiirlerinde adalet vasıflandırmaları. *International Journal of Social and Humanities Sciences Research (JSHSR)*, *8*(70), 1335-1343. https://doi.org/10.26450/jshsr.2477

Kaplan, Y. (2013). *Osmanlı siyaset düşüncesinde adalet (1550-1650)* [Doktora tezi, İstanbul Üniversitesi]. İstanbul Üniversitesi.

Karateke, H. T. (2005). Legitimizing the Ottoman sultanate: A framework for historical analysis. In H. T. Karateke & M. Reinkowski (Eds.), *Legitimizing the order: The Ottoman rhetoric of state power* (pp. 13-52). Brill.

Karavelioğlu, M. A. (2007). Klasik Türk edebiyatında kaside. *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, *5*(9), 253-270.
Kılıç, A. (2004). *Mirzâ-zâde Ahmed Neylî Dîvânı*. Kitabevi Yayınları.
Kıran, A. (2020). Kisra Nûşirevan'ın yönetim ve adalet anlayışı. *Tarih ve Gelecek Dergisi*, *6*(4), 1647-1664. https://doi.org/10.21551/jhf.844361
Koçin, A. (2006). Devlet yönetiminde adaletin yeri ve klasik Türk şiirine yansıması. *Millî Eğitim Dergisi*, *171*, 15-30.
Kut, G. (2008). Divan edebiyatında "adl ve adalet" üzerine klişeler. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, *1*(1), 191-204. https://doi.org/10.15247/dev.25
Külekçi, N. (1985). *Ganîzâde Nâdirî: Hayatı, edebî kişiliği, eserleri, Divanı ve Şeh-nâme'sinin tenkitli metni* [Doktora tezi, Atatürk Üniversitesi].
Mengi, M. (2014). *Mesîhî Dîvânı*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları. (İlk baskı 1995)
Mevlânâ Celâleddîn-i Rûmî. (2020). *Mesnevi tercümesi* (C. 5, Ş. Can, çev.). Ötüken Neşriyat.
Mermer, A. (1997). *Karamanlı Aynî ve Dîvânı*. Akçağ Yayınları.
Otal, A. F. (2022). XIII. yüzyıldan XIX. yüzyıla kadar klasik Türk edebiyatında kaside nazım şeklinin şekil ve muhtevasına dair. *Çankırı Karatekin Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, *2*(2), 171-197.
Önal Kılıç, S. (2018). Edebiyat patronajı açısından Damat İbrahim Paşa dönemine dair genel bir değerlendirme. *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, *61*, 1-14. https://doi.org/10.14222/Turkiyat3844
Sucu, N. (2011). Bostanzâde Yahyâ Efendi'nin Mir'âtü'l-Ahlâk'ında geçen hikâyelerin günümüzde okunup anlaşılmasına dâir bir değerlendirme. B. A. Çetinkaya (Ed.), *Uluslararası Dinî ve Felsefî Metinler: Yirmi Birinci Yüzyılda Yeniden Okuma, Anlama ve Algılama Sempozyumu Bildirileri* içinde (C. 1, ss. 283-296). İstanbul Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
Tarlan, A. N. (1945). *Hayâlî Bey Divanı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.
Yusuf Has Hâcib. (2019). *Kutadgu Bilig* (A. Çakan, çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
Yazar, İ. (2010). *Kânî Divanı*. Libra Kitapçılık ve Yayıncılık.
Yenikale, A. (2011). *Sünbülzâde Vehbî Dîvânı*. Ukde Yayınları.
Yılmaz Uçar, A. (2012). Osmanlı siyaset-yönetim düşün geleneği: Daire-i Adalet'in yönetimi. *Memleket Siyaset Yönetim*, *7*(17), 1-33.
Yücel, B. (2002). *Mahmut Paşa Adnî Dîvânı*. Akçağ Yayınları.

Iğdır Azerilerinde düğün adetleri; gelenek kültür ve değişim

Rugayye Boz *

Giriş

Iğdır bölgesinde yaşayan Azeri topluluklarının düğün geleneklerini, kültürel süreklilik ve modernleşme bağlamında incelendiğinde adet haline gelmiş evlenmeler görülmektedir. Geçmişte ailenin kontrolünde olan eş seçimini, günümüzde gençler çoğunlukla kendileri yapmaktadır. Sosyo-kültürel yapı içerisinde kadın ve erkeğin ortak karar vermesi, ailelerinin karşılıklı onayları yaygın uygulamalar arasındadır. Evlilik yolunda, iki gencin ve aynı zamanda iki ailenin arasının bulunmasında, aracı görevlerini üstlenen kişilerin sürece önemli rolleri ve görevleri vardır. Bu kimselerin en önemli amaçlarından birisi de evlenme çağına gelmiş delikanlıya, yaşına ve durumuna uygun bir gelin adayı bulmaktır (Kartal,2023,4). Bu evlenmeleri ve değişimleri şöyle sıralayabiliriz.

Düğün uzun süreçlerden oluşan aşamalı ve eğlenceli bir kültürel ritüeldir. Bu ritüeller sadece bireysel değil toplumsal olarak da oldukça anlam taşımaktadır. Iğdır ilinde yaşayan Azeri topluluklarının düğün geleneklerini kültürel süreklilik ve modernleşme bağlamında incelendiğinde adet haline gelmiş evlenmeler gözlemlenmektedir.

Evlenme adetleri

Evlilik toplumların kültürlerini en görülebilir şekilde yansıttığı geçiş dönemidir. Evlenmek sadece iki kişinin artık birlikte yaşaması, sadece düğün olarak ele alınmamalıdır. Evlenmek ailelerin, iki soyun kaynaşması demektir. Bu yüzden düğün süreci oldukça aşamalı, eğlenceli ve zengin ritüellerden oluşmaktadır. Çalışmamızın bu kısmında Iğdır ilinde yaşayan Azerbaycan Türklerinin düğün esnasında sergiledikleri ritüelleri ve aşamaları ele alınmaktadır.

Qız görme/ kız seçme

Geçmiş dönemde herhangi bir düğün, tören gibi topluluk olan ortamlarda erkek annesi oğluna eş olabileceğini düşündüğü bir aday seçer gözlemler ve beğenir sonrasında kızın kafasına bir yazma bağlar burada hem kıza hem kızın ailesine hem de çevreye verilmek istenen mesaj şudur başına yazma bağladığım kız benim gelinimdir artık bekar değildir. Kız bu izdivaca karşı olsa bile artık aileler durumu kabullenmiş ve evlendirmeye razı olurlar. Bu durumda kıza söz hakkı verilmez kız kaderine razı olur. Günümüzde ise bu durum modernleşmeden dolayı değişime uğramış bu kadar katı kurallar yoktur eskinin aksine kızdan ve ailesinden rıza alınır. (K.K. 7)

Elçilik/aile buluşması

*Artvin Çoruh Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Lisans Öğrencisi. rugayye.boz@icloud.com. ORCİD:0009-0002-2156-2478.

Erkek ailesi kız evine gider ve niyetlerini belirtirler ama bu görüşmeye damat ve gelin katılmaz. Bu buluşmada kız babası bazı sorular sormaktadır genellikle maddi durum, askerlik görevinin tamamlanmış olması, eğitim, iş gibi sorular. Buluşma olumlu ilerler ve iki tarafta razı olursa erkek ailesi kız ailesinden bir söz ister buna karşılık kız ailesi kızımız sizindir diye söz verir bu buluşmaya "heye" almak denir. (KK1, KK16)

Kız isteme ve söz takma

Aile buluşmasından bir süre sonra erkek ailesi çiçek, çikolata, alyans ve aile büyüklerini alarak kız evine gelmektedir bu defa damat da getirilir. Ailenin en büyüğü söz isteyerek konuşmaya başlamaktadır Allah'ın emri peygamberin kavliyle kızınızı oğlumuza istiyoruz şeklinde soru yöneltir. Kız ailesi uygun gördüğü takdirde kızından rıza almadan teklifi kabul eder. Bu durum günümüzde ise modernleşmenin ve değişime uğrayan kültür sebebiyle farklılık gösterir geçmiş döneme oranla şu an kızdan rıza istenir. Ardından kız mutfağa geçer şirin çay dediğimiz şekerli çayları tepsiye koyar ve getirir. Önce damada sonra ise aile büyüklerine ikram eder çayı tepsiden alan kişiler sırasıyla tepsiye cüzi miktarda para bırakır. Şirin çaylar içildikten sonra erkek ailesinden bir büyük yüzükleri takar iki yüzüğünde bağlı olduğu kırmızı bir kurdele olur yüzükler takıldıktan sonra kız ailesinin hazırladığı süslenmiş bir tepsi içinde bir makas getirilir yüzükleri takan aile büyüğü makasın olduğu tepsiye cüzi miktarda bir para koyar ve makası alır yüzüklerin bağlı olduğu kurdeleyi keser. İçeriye bir imam davet edilir imam içeriye girmeden önce kızın kafasına bir yazma örtülür. İmam gelir ve nikahı kıyar. Nikah sonrası damat tarafı akrabaları yanlarında getirdikleri eşarpları teker teker çıkarır kızın boynuna asarlar bu ritüelin amacı kızı sahiplenip kabullendiklerini göstermektir. Böylelikle söz takma merasimi son bulur. (KK14)

Başlık/süt bileziği

Kız ailesinin erkek ailesinden olan maddi talebi kızın annesine bir adet altın bilezik alınması. Yöre halkı bu bileziğe süt bileziği adını verir. Anlamı ise kızın annesinin kızını belli bir yaşa kadar emzirmesinin bedeli olarak görülür. Bunların dışında bir şey istenmez. Yörenin insanları başlık parasını hoş karşılamaz. (KK13)

Nişan

Nişan toplu bir merasimdir her iki aile, akrabalar ve yakın çevre davet edilir. Eğlence düzenlenir davul zurna ve orkestra ekibi olur yöresel danslar, halay ve yallı dediğimiz oyunlar oynanır. Nişan masrafları tamimiyle kız ailesine aittir. Nişanda takı töreni düzenlenir. Bu takı töreninde sadece kız tarafı akrabaları takı takar toplanan takılar kız ailesinin hanesine girer. (KK19)

Kına/bey başı

Hem damat tarafı hem gelin tarafı ayrı ayrı kendi evlerinde toplanır kınalar hazırlanır. Damat tarafı damadın gelin tarafı gelinin eline ayrı ayrı kına yakar. Her iki evde de eğlence yapılır. Gece boyu damat arkadaşlarıyla eğlenir bu uygulamaya Bey Başı denir. (KK15)

Gelin çıkarma

İkindi vaktine kadar gelinin makyajı saçı yapılır gelinliği giydirilir hazır bir şekilde damadın gelmesini bekler. Damat sağdıç solduç denilen iki yakın arkadaşıyla birlikte berbere tıraş gider tıraşını olur damatlığını giyer. Damat hazır olduktan sonra damat evinde bir at alınır atın üzerine kırmızı bir örtü örtülür yelelerine çiçekler takılır. Damat evindeki misafirler, damadın ailesi ve damat davul zurna eşliğinde kız evine doğru yayan bir şekilde yol alırlar. Bu yolculuk boyunca hazırlanan atı damat tutar. Yol boyu davul zurna hiç durmadan çalar ara ara duraklayıp yol üzerinde oyunlar oynanır. Damat gelinin evine vardığında kapıda davul zurna çalar oyunlar oynanır. Gelin evini bir hüzün kaplar gelinin babası gelinin beline kırmızı bir kuşak bağlar. Gelinin eline bir gaz lambası verilir. Gelin çıkmadan kapı eşiğine bir çay tabağı konur genelde porselen olan bu çay tabağına gelin ayakkabısını giyip basarak kırar. Gelin evinden tabak ve kaşık alınır damat tarafına dağıtılır. Damat tarafı gelin kapıdan çıkıp ata binene kadar kaşıklarla tabaklara vurarak bir ritim oluşturmaktadır. Gelin evinden alındıktan sonra düğün yerine kadar davul zurna çalmaya devam eder aralıklarla durup yol üzerinde oynanmaktadır. (KK5)

Toy/düğün

Gelin ve damat düğün alanına girdikten sonra yöreye ait bir halk oyunu oynanır. Ardından masalarına geçerler nikâh memuru gelir resmi nikâh kıyılır. Nikâh sonrası damat tarafından bir kişi eline bir mikrofon ve davetli listesini alır sırasıyla davetlileri piste davet eder. Piste çıkan her davetli müzik eşliğinde bir yöresel oyun sergilemektedir. Davetli listesi bitene kadar devam eder. Liste bitiğinde düğün sona ermektedir. (K.K. 8)

Damat evine giriş

Düğünün ardından gelin damat ve her iki aile damadın evine gider. Gelin bahçeye girmeden damat tarafı bir koyun kurban eder. Damadın annesi kesilen koyunun kanına parmağını daldırır gelin ve damadın alnına sürer. Gelin bahçeye girer damat damın üzerine çıkartılır damadın sağdıç ve solducunun önceden hazırlamış oldukları bey ağacı getirirler bu ağacın üzerinde saplı olan elmayı damat alır. Gelinin kafasına bir tepsi tutulur damat elmayı tepsiye hedefler ve fırlatır. Ardından damat aşağı indirilir. Damın üzerine damadın ailesinden bir kişi çıkar ve aşağıya bir nar fırlatır nar yere düşüp parçalanır. Bu ritüel sonrası damat ve gelinin ailesi damadın evinde önceden hazırlanmış olan yöresel yemeklerini yer ve evlerine dağılırlar. (K.K. 12, K.K. 11)

Gerdek

Gelin damattan önce gerdek odasına girer ardından damadın annesi odaya gelir yatağın üzerine beyaz bir çarşaf örter, geline evlilikle alakalı birkaç tavsiyede bulunur ve odadan çıkar. Damadın arkadaşları gerdek odasının kapısına gelir damadın sırtına yumruklarla vurarak içeriye sokarlar. Damat içeri girer gelinin duvağını açmadan önce yüz görümlüğü adı verilen bir altın takar sonrasında duvağı açar ve gelini anlından öper üzerini değişir şükür namazı kılar. Gece yarısı damat kapıda bekleyen annesine kanlı örtüyü verir kadın sevinçle evine döner. (KK20)

Duvak/çeyiz serme

Düğünden bir gün sonra gelinin annesi sabah erkenden kalkar bir çeşit tatlı ve helva yapar yaptığı tatlıyı ve helvayı gelinin evine gönderir. Öğleden sonra damat ve gelin tarafı gelinin evine gider gelin çeyizlerini sergiler annesinin yaptığı tatlı ve helvayı misafirlere ikram eder. (KK10)

Akraba ziyareti/el öpme

Düğünden birkaç gün sonra damat ve gelin önce damadın sonra gelinin aile ve akrabalarını ziyaret ederler. Gittikleri evlerde geline çeşitli hediyeler takdim edilir. (KK2)

Düğün ritüellerinde yer alan kişiler ve görevleri

Gelin ve Damat

Evlenecek kadın ve erkeğe verilen isimdir. Düzenlenen bütün ritüeller gelin ve damat için düzenlenmektedir.

Sağdıç ve Solduç

Genellikle damadın en yakın iki arkadaşı olurlar. Düğün günü damadın bütün istek ve ihtiyaçlarıyla ilgilenirler. Bey ağacı hazırlarlar. Çoğu yöreden sadece sağdıç rolünde bir kişi varken Azerbaycan Türklerinde solduç rolünde gözlenmektedir. (KK4)

Nedime

Gelinin en yakın arkadaşı veya kardeşi nedime olur. Düğün sona erene kadar gelinin ihtiyaçlarıyla ilgilenir.

Damadın Annesi

Gelinin bakire olup olmadığını öğrenmek için beyaz örtü getirir ve örtüyü kontrol eder.

Aşçı kadın

Bölgenin yemekleriyle ün salmış maharetli kadını getirilir ve yöresel yemekler hazırlar.

Gelinin annesi

Duvak günü tatlı ve helva yapmakla sorumlu olur. (KK6)

Düğünde yapılan ritüeller ve sembolik anlamlar

Geçmişten günümüze yapılmakta olan her davranış, hareket, sembol ve nesnelerin birer anlamı bulunmaktadır. Azerbaycan Türklerinin düğün ritüelleri esnasında sergiledikleri durum, davranış ve nesnelerin anlamlarından çalışmamızın bu kısmında bahsedilecektir

Bey ağacı

Bir ağaç dalı alınır ve süslenir üzerine bir elma saplanır. Bahar dalı olarak da bilinir yeni başlangıç sembolüdür. Bu durum ataerkil toplumu simgeleyen bir ritüel olarak değerlendirilir. (KK3)

Elma atma

Halk kültürümüzün hemen her alanında olağan ve olağanüstü yanıyla ele alınmış bir meyve olan Elma; Anadolu'da bolluk, bereket, üreme simgesi ve sağlığa kavuşturma, iyileştirme, iletişim, güç ve hüner gösterisi ve sembolüdür. Türk halk kültüründe özellikle evlilik ve çocuk ile ilgili inançlarda başrol üstlenmiştir. Düğünlerde bolluk ve bereket amacı ile düğün bayraklarına elma takılmaktadır (Arık,2012,362). Evde erkeğin sözünün daha baskın olacağını belirtmek için yapılan bir ritüeldir. Ataerkil toplumu sembolize eder. (KK8)

Nar Kırma

Motifinin, bulunduğu yere göre, cennet, bereket, doğurganlık, üreme, aşk, ölümsüzlük ve nar hükümdarlık anlamlarına gelmesi, motifin İslamiyet öncesi kullanılması, İslamiyet sonrasında da kullanımına devam edilmesi, köklü bir geçmişe sahip olmasıyla açıklanabilir (Kuş, Duran,2021,24).

Kurban Kesme

Geline ithafen yapılmış bir jesttir. Damadın evinin eşiğine sıra ile bir koyun postu, bir sayacak, bir halat konulur. Gelin bunların üstünden atlayıp geçer (Bekki,2021,15)

Gaz lambası/lempe

Gelinin gideceği yere aydınlık ve ışık götüreceğinin işaretidir. (KK1)

Tabak kırma

Gelinin evlilikte olan mücadeleci tavrını sembolize eder. (KK9)

Şal atma

Damadın ailesinin gelini kabullendiği ve benimsediği anlamına gelir.

Beyaz örtü

Gelinin bakire olup olmadığını kontrol etmek amaçlı yapılır. (KK5)

Kırmızı kuşak

Bekâret saflık ve aile onayını temsil eder. (KK13)

Şirin çay

Gelinin tatlı dilli olacağına işaret eder.

At binme

At murattır sözünden gelir. Murada varmak yeni başlangıç yapmaya işarettir. (KK12)

Çeyizin özelliği ve içindeki eşyalar

Çeyiz, evlilik sürecinin en önemli unsurlarından biri olarak kabul edilir. Çeyiz yalnızca eşyalardan oluşmaz aynı zamanda ailelerin geleneklerini, değerlerini ve el emeğini işaret eder. Özellikle el işi ürünler sabır, özen ve sevginin göstergesidir. Bunun yanı sıra çeyiz geçmişten günümüze aktarılan bir kültürel mirastır. Olması şart olan eşyalar ise Kur'an- Kerim el işi ürünler, , gaz lambası, ayna, tarak"tır.

Sonuç

Iğdır Azerilerinde düğün adetleri, geçmişten günümüze aktarılan önemli kültürel miraslardan biridir. Düğünler yalnızca iki kişinin evlenmesi değil; ailelerin birleşmesini, toplumsal dayanışmayı ve kültürel değerlerin korunmasını sağlayan önemli törenlerdir. Kız görmeden başlayıp akraba ziyaretine kadar devam eden süreçte birçok geleneksel uygulama ve sembolik ritüel yer almaktadır. Şirin çay, kırmızı kuşak, nar kırma, elma atma ve çeyiz serme gibi uygulamalar toplumun inançları, aile yapısını ve kültürel anlayışını yansıtmaktadır. Geçmiş dönemlerde kızın fikrinin geri planda kaldığı görülse de günümüzde modernleşmenin etkisiyle bireylerin rızasına daha fazla önem verilmektedir. Bununla birlikte düğünlerde davul zurna, halk oyunları, yöresel yemekler ve geleneksel roller hala yaşatılmaktadır. Çalışma sonucunda Iğdır Azerilerinin düğün geleneklerinin kültürel kimliğin korunmasında önemli bir yere sahip olduğu ve bazı değişimlere uğrasa da temel yapısının devam ettirdiği anlaşılmaktadır.

Kaynak kişiler tablosu

No	Adı Soyadı	Doğum Yılı	Eğitim Durumu	Doğum Yeri	Mesleği
K.K. 1	Feride Boz	1971	İlkokul	Iğdır	Ev Hanımı
K.K. 2	Rıza BOZ	1962	İlkokul	Iğdır	Emekli
K.K. 3	Necla Çelikten	1972	İlkokul	Iğdır	Ev Hanımı
K.K. 4	Tanrıverdi Çelikten	1965	İlkokul	Iğdır	Kaynak Ustası
K.K. 5	Pervin Dönmez	1965	İlkokul	Igdır	Ev Hanımı
K.K. 6	Nurhayat Akgün	1968	Ortaokul	Iğdır	Ev Hanımı
K.K. 7	Ali Boz	1947	İlkokul	Iğdır	Emekli
K.K. 8	Ferhat Başaçek	1972	İlkokul	Iğdır	Çiftçi
K.K. 9	Kübra Çelikten	1996	Ön lisans	Iğdır	Ev Hanımı
K.K. 10	Dilek Boz	1987	İlkokul	Iğdır	Ev Hanımı
K.K. 11	Levent Boz	1977	Ön lisans	Iğdır	Hasta Bakıcı
K.K. 12	Kerim Dönmez	1997	Lise	Iğdır	Özel Güvenlik
K.K. 13	Sakine Abdan	1998	Lise	Iğdır	Temizlik Personeli
K.K. 14	Pınar Özen	1981	İlkokul	Iğdır	Ev Hanımı
K.K. 15	Erol Boz	1990	Lise	Iğdır	Güvenlik Koruyucusu
K.K. 16	Sezer Boz	1996	Lise	Iğdır	Jandarma Uzman Çavuş

K.K. 17	Doğukan Tuncer	1996	Ön lisans	Iğdır	Polis Memuru
K.K. 18	Hürriyet Başaçek	1966	Ortaokul	Iğdır	Ev Hanımı
K.K. 19	Suzan Duman	1992	Lise	Iğdır	Ev Hanımı
K.K. 20	Tuğçe Boz				Ev Hanımı

Kaynakça

Arık, S. (2012). Türk kültüründe ve tekstillerde elma motifi. In *IV. Uluslararası Türk El Dokumaları (Tekstil) ve Geleneksel Sanatlar Kongresi/Sanat Etkinlikleri 02-05.10.2012-Bakü* (ss. 361-365).

Bekki, S. (1996). Türk mitolojisinde kurban. *Akademik Araştırmalar Dergisi, 1*(3), 16–28.

Kartal, A. (2023). Türkiye'de evlilik ve evlenme kültürü: Geleneksel normlara halkbilim perspektifinden bir bakış. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi, 36*, 730-753.

Elektronik Kaynaklar

(URL-1) https://soyledik.com/tr/makale/6960/azerbaycan-turklerinin-ermenistandan zorunlu-gocu--prof-dr-aygun-attar.html

Challenging disability and economic precarity in Martyna Majok's *cost of living* (2016)

Samet Güven[*]

Introduction

The history of disability raises challenging questions about individual identity, normality, and the everyday lives of people with disabilities. This perspective shapes how disabled people are viewed in social life, and the way they are portrayed on stage in disability theatre. As Taylor Hagood argues, disability studies "examines not only the ways disabled people are marginalized, stigmatized, and oppressed, but also the ways that all bodies fall short of culturally, politically, and economically driven bodily ideals" (Hagood, 2010: 387). Disability theatre is not just a medium that presents disabled bodies on stage. In other words, it confronts the social and ideological impositions that categorise bodies as "normal" or "abnormal." As Rosemarie Garland-Thomson states that "the way we imagine disability through images and narratives determines the shape of the physical world we build, the laws we sign, and the book of rules we live by" (Garland-Thomson, 2005: 522). In this way, disability theatre challenges both the social construction of disability as an abnormality as opposed to a natural condition and the exclusionary assumptions that underpin everyday life in society.

Disability theatre does not call for inspiration or sentimentality, in that, it demands that we pay close attention to people and their lives. Majok's *Cost of Living* does not pretend that disability is not difficult. On the other hand, it shows us disabled people lead full, rich, and complex lives. It does not call for sympathy or pity, but rather offers us humour, conflict, and, most importantly, a chance to see dominant narratives of disability. The aim is to show that theatre can offer more than just representation. Thus, *Cost of Living* becomes a place where dominant stories about disability are briefly disrupted.

Placing disabled characters at the emotional centre of the play, Martyna Majok destabilizes the ableist organization of the representation of disability in drama. She shows that the relationships in which disabled characters exist are not based on pity and teaching a lesson, but on everyone's emotional vulnerability, dependence, and desire. Therefore, this does not allow the play to reduce disability to a symbolic metaphor for suffering. Amy Vidali points out that "the literal and material ground of metaphor has been largely forgotten" (Vidali, 2010: 33) except for disability studies. By preserving this material ground, Majok allows the audience to see the social logics of ableism from which disabled lives are marginalized instead of seeing the condition of disability as the "problem." In its realistic representation, Martyna Majok's dramatic approach makes disability just part of everyday life which is combined with class, poverty, loneliness and survival. She did not just stage a theatrical event; in that, Majok's

[*] Asst. Prof. Dr., Karabük University, Faculty of Humanity and Social Sciences, Department of English Language and Literature

work was also a critical intervention that exposes and questions the working of the cultural logic of ableism.

Disability and ableism in cost of living

Martyna Majok is a Polish-born American playwright. She immigrated with her mother to the United States when she was five years old and grew up in a very diverse community as an immigrant. Therefore, her writing is about her neighbours, relatives, her own community. As a working-class playwright, Majok wrote plays about marginalized groups with empathy and understanding of their fate. She is interested in questions of identity, class, and bodily difference and places her characters on the margin of society.

Cost of Living (2016) gained recognition and acclaim for its portrayal of disabled characters and their experiences. Characters depicted in the play are vocal in their desires, frustrations, and experiences. As a matter of fact, they are not depicted as tragic or heroic but as the experience of a disabled person who has feelings, needs, and wants their own lives. In defining the critical framework that such a depiction resists, Sarah L. Schulz claims that "[t]he medical model, rooted in its emphasis on clinical diagnosis and treatment, focuses primarily on individual impairment, deficit, or disadvantage, particularly as related to functional loss" (Schulz, 2009: 60). This play was produced in a year when there is awareness of the disability rights community, but still, there is a gulf between the notion of equality and the lived experience of disabled people.

In *Cost of Living*, Majok made it clear that it is not the physical condition that is discriminant against disabled individuals but it is ableism, and the social concept that whatever is different, unable, and dependent is inadequate. Majok illustrates the root of ableism with economic exclusion, unequal power systems, and inaccessibility. Caregivers are typically women who are paid for their skill and resilience, while the recipient is the one who turns to them as an individual of comfort and stability. Both characters rely on one another in a reciprocal way, sensing that they are better together. Ani and John, two central characters in *Cost of Living*, represent different types of disability and ableism. John is a man who feels obliged to apologize for his disability. Ani, on the other hand, comes across as the disabled person who does not want to be cared for or pitied about her disability. In one scene, Ani expresses frustration with financial dependence: "I get checks. And I've applied for... some things… I'd rather find some way to pay someone than just hang on yer insurance forever like a fuckin', or onto you" (64). This line shows that Ani is not comfortable with dependence and wants to maintain her dignity, which goes against ableist stereotypes that associate disability with passivity.

Vulnerability is not weakness in Martyna Majok's *Cost of Living*. Rather, vulnerability is the embodied condition imposed upon us by social and caregiving hierarchies. Though dependent upon other, each disabled and non-disabled character trembles with unease and disorder. Eddie, whose love for Ani is not only sweetly confessional but utterly refreshing and honorable, is the admirable embodiment of abled body. His rare desire to help is well-crafted with the exception of his clumsy inability to establish lines and boundaries. This flaw places him as the essence of good living: "**Eddie:** How's the water feel? Hm? / **Ani:** To you?, how's it

feel? / **Ani:** Oh shit is it too cold? Shit sorry. Sorry sorry" (92). In his relationship with Ani, Eddie's awkwardness and sense of guilt reveal how social expectations of able-bodied people push an individual to overcompensate and misunderstand. His awkward attempts to help Ani, ironically, reinforce the idea that Ani is helpless. Eddie's relationship with Ani, however, represents the difficulty in providing care in a society shaped by ableist assumptions. Martyna Majok uses this awkward relationship to delve into a discussion about care. Ani refuses to be objectified and repeatedly insists on her emotional and personal agency despite the physical limits imposed upon her.

John, another disabled character in the play, faces different power dynamics issues related to privacy and vulnerability. John tells his caregiver, Jess, "You're about to see a lot of me. To know a lot of me. You will take off my clothes and I will have nowhere to hide. I don't really have a choice in that" (50). This confession shows us the power dynamics between disabled individuals and caregivers in which structural dependence can sometimes strip away personal boundaries. The relationships between Jess and John and Eddie and Ani, therefore, expose the complexities of caregiving that go far beyond physical assistance. Building on her own personal experience, Majok carefully explores the complexities of and intersections between class and disability in the play.

All characters find themselves struggling financially, and the vulnerability of the individuals is complicated by structural economic exclusions. Ani is facing heavy medical costs, while Eddie does not have access to the resources he needs to participate fully in the world: "Yeah but I don't wanna fuck around. With appointments. And it costs a lot to do… anything. Fer me to do anything". This line underscores how economic systems often fail disabled individuals, highlighting barriers that go beyond physical impairments. Ani refuses to hire Eddie because she is not merely refusing employment but also not allowing him to control or pity her. As a woman with a disability, Ani speaks to what race, gender, and disability do to her position in society, because "the relation between race and disability is one of mutual implication" (Bérubé, 2020: 568) as Michael Bérubé states.

Majok's play illustrates the central principles of the social model of disability by highlighting socially constructed obstacles to disabled people rather than blaming the individuals themselves. "While the medical model focus on disability primarily as a health issue and defines people with disabilities as patients – objectifiable, pitiable, and literally 'placed under disability' [...] – the social model defines disability as a social construct" (Wohlmann and Rana, 2019: 3). For example, when Ani "slips down into the tub. Not intentional. Becomes submerged. We hear yelling from under the water,"(109) we as an audience realize the potentially dangerous conditions Ani faces. This demonstrates that her support structure is inadequate and the socioeconomic framework is failing to provide for her protection and dignity. Rather than presenting a standard story of overcoming or victimhood, *Cost of Living* presents characters who experience their lives with courage and a dynamic sense of themselves. Criticising the conventional erasure of these dynamics, David T. Mitchell and Sharon L. Snyder point out that "[b]y depicting disability as an isolated and individual affair, storytellers artificially extracted the experience of disability from its necessary social contexts" (Mitchell and Snyder, 2001:198). The play rejects this ableist gaze by allowing disabled

characters to voice their own frustrations and desires. In doing so, Martyna Majok challenges the portrayal of disabled individuals as one-dimensional symbols of grievance or moral lessons.

Disabled characters in *Cost of Living* are persons who, finally, own agency and enact it with displays of anger, humor, desire, disappointment, and vulnerability. Majok's characters accomplish more than being tokens of pity or methods of convincing audiences of a moral position. The play also uncovers the delivery and receipt of care, as well as the power and dependency dynamics inherent in that exchange. Misunderstandings, mistakes, and even instances of little affection all occur and are depicted to encourage the audience to examine the deeper implications of charity and social responsibility. The play shows the complicated nature of being a caregiver.

Martyna Majok's Cost of Living shows disability not as a defect but as a social construct. Disabled characters are not only stigmatized or praised; they are shown as people who have to deal with structural weaknesses and social barriers. Majok's view opens up a new opportunity for more understandable representations of disabled people, who are not judged based on their limitations. Through addressing the social dimensions of disabilities, Martyna Majok's *Cost of Living* is closely related to the principles of the social model of disability, which argues that barriers occur from the environment, lifestyle, and institutions rather than from physical difference. Disabled characters in the play experience similar problems connected with the economy, infrastructure, and the people who surround them. However, the playwright does not bring disabled characters forward merely as individuals who suffer or those who are marginalized. The focus is placed firmly on their emotional states, their relationships, and feelings. Even though the characters struggle, their identities go far beyond suffering and marginality. The play questions popular stereotypes that link disability with tragedy and dependence to propose a more realistic and intersectional picture of the world.

Conclusion

As a result, Majok's *Cost of Living* goes against disability in a meticulous way by showing their persistence in contemporary drama. Majok dismantles the ableist assumption that disabled people are inherently helpless, passive, or dependent on other to lead their lives through Ani who proves that disability in fact does not restrict a person's dignity or self-control. The play also highlights that vulnerability is not something specific to disability; in that, it is a universal aspect of human existence common for everyone. Majok puts pinpoints the importance of empathy, acceptance and mutual respect in human affairs by demonstrating complex relationships based on race and human contacts. Furthermore, *Cost of Living* emphasizes that disabled people have the same emotional, social, and individual basic needs and desires like everyone else. This point should never be neglected or underestimated. The play also criticizes social structures that limit the active participation of disabled people in everyday life. In this way, Majok attempts to take the attention of other people to be more respectful towards the rights of disabled ones. Thus, it should not be kept in mind that each individual in the world has their own responsibilities to design a more comfortable world where disabled people can live fully and without institutional difficulty.

References

Bérubé, M. (2020). Disability and Narrative. *PMLA*, *120*(2), 568–576.

Garland-Thomson, R. (2005). Disability and Representation. *PMLA*, *120*(2), 522–527.

Hagood, T. (2010). Disability Studies and American Literature. *Literature Compass*, *7*(6), 387–396. https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2010.00716.x

Majok, M. (2018). *Cost of Living*. Dramatists Play Service, Inc., New York.

Mitchell, D. T., & Snyder, S. L. (2001). The Uneasy Home of Disability in Literature and Film. *Handbook of Disability Studies*. SAGE Publications.

Schulz, S. L. (2009). Psychological Theories of Disability and Sexuality: A Literature Review. *Journal of Human Behavior in the Social Environment*, *19*(1), 58–69. https://doi.org/10.1080/10911350802631578

Vidali, A. (2010). Seeing what we know: Disability and theories of metaphor. *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*, *4*(1), 33–54.

Wohlmann, A., & Rana, M. (2019). Narrating Disability in Literature and Visual Media: Introduction. *Zeitschrift fur Anglistik und Amerikanistik*, *67*(1), 3-17. https://doi.org/10.1515/zaa-2019-0002

*Sibirya'*dan adlı eserde kurban törenleri

Sedanur Şahin[*]

Giriş

Kurban yerleri

21. Mayıs'ta Altay ve Doğu Kırgız Boylarını gezerken Aşyaktu bölgesinde bulunan yurtları ziyaret eder. Bu yurtlardan biri de kurban yeri olarak tahsis edilmiştir (Radloff, 1954: C.1. s. 43). Buradan anlaşıldığı üzere Türkler sadece mağara önlerinde kurban törenlerini gerçekleştirmemekte, kendilerine özel yurt yerlerinden birini de "kurban yeri" olarak tahsis etmektedir.

Göktürklerde Ölünün çocuk, torun ve diğer kadın ve erkek akrabaları at veya koyun keserek bunları mezkûr çadırın önüne serer ve ölüm ruhlarına kurban ederler. At üzerinde yedi defa çadırın etrafında dolaştıktan sonra, kapısının önüne gelerek yüzlerini bıçakla keser ve yüksek sesle ağlarlar; böylece kan ve gözyaşı birlikte akar. Bu merasimi yedi defa tekrar ederler. Sonra muayyen bir günde ölünün binek atı ile bütün eşyasını alarak cesetle birlikte yakarlar. Fakat külünü bir kaba toplayarak yılın muayyen bir zamanında gömerler. İlkbaharda ve yazın ölmüş kimseleri, ağaçların yaprakları sararıp dökülmeye başlarken, fakat sonbaharda ve kışın ölenleri yaprak ve çiçekler açarken gömerler. Ölüm gününde olduğu gibi gömme günlerinde de akrabalar kurban keser ve yüzlerini parçalarlar. Mezarın üzerine ölünün taklidini dikerler ve bu taş heykellerle onun hayatta iken iştirak etmiş olduğu bütün savaşları gösterirler. Yalnız bir adam öldürmüşse ancak bir taş dikerler. Bazı mezarların üzerinde yüz ve daha fazla taş bulunur. Koyun veya at kurban edildiği zaman, bunların kafasını bir değneğin ucuna asarlar. Bu günlerde (yani kurban günlerinde) kadın, erkek, bayram elbiseleriyle mezarlıklarda toplanır. Eğer orada (yani kurban esnasında) bir erkek bir kızı beğenirse, evine dönünce kızın ailesine bir görücü gönderir. Ebeveynin, böyle bir teklifi reddetmesi enderdir (Radloff, 1954: C.1. s. 131)

Han'ın, "Du-gin" dağında sabit bir oturma yeri vardır. Bu garnizona, güneş doğuşunun cihet ve istikameti şerefine doğudan girilir. O her yıl, cetlerin mağarasında kurban takdim eder (Burası, kurdun on erkek çocuk doğurduğu yer olsa gerekir. Acaba Messerschmidt'in bahsettiği mağara da aynı yer midir? Yenisey nehri boyunda, Kemçik nehri üzerinden, Çakal nehrinin mansabından yarım günlük mesafede birçok acayip şeyler, kadın ve erkek idolleri ve birçok el yazmaları bulunan bir mağara varmış. Müller'in işittiğine göre bu mağara, bir mezarlık mıntıkada bulunuyormuş, mezarların bir kısmı mağaranın önünde imiş. Buna Yenisey tarafından girilen yer dar ve alçak olup, dış tarafta kayalar üzerinde kaba bir şekilde işlenmiş heykeller ve yarım insan büyüklüğünde idoller varmış). Fakat beşinci ayın ortasında, tabiiyetindeki birçok adamla birlikte bir nehir kenarında gök ruhuna kurban sunar (Radloff, 1954: C.1. s. 131).

Kurban edilen hayvanların seçimi

Sonbaharda Altaylılar arasında, kışı geçiremeyeceği tahmin edilen yaşlı, çok zayıf ve sakat atlar kesilir ve et, süt bulunmayan yerlerde kış için muhafaza edilir. Başka zamanlarda ancak bir hastalığa tutulan veya kazaya duçar olan atlar yenir. At kurbanından aşağıda tekrar bahsedeceğim. Kurban için ayrılan atlara Iyık derler ve bunlar yelelerine bir şerit veya bez parçası asılmak suretiyle işaretlenir.

Yazın ancak çok zengin olanlar et yer, fakirler ise bir hayvan kazaya duçar olduğu zaman veya bayram yahut kurban günlerinde et yüzü görürler. Umumiyetle çok miktarda yaşlı hayvan ancak sonbaharda kesilir ve etleri kış için saklanır.

Teleütler de tanrıya ancak deriyi sunar, et ile yağını kurban ziyafetinde yerler. Kam: "Bizde put tasvirleri yok, fakat her evde tanrı için bir saygı yeri vardır," dedi. Bunun üzerine, her evin yanında tavşan derisi gerilmek suretiyle dikilmiş bulunan kayın ağaçlarını gösterdi. Bu tavşan derisi, çürüyünceye kadar alınmaz, ancak ondan sonra yeniden hazırlanmış kayın ağacına yenisi (kış derisi) asılır. Burada, ilk ve sonbaharda olmak üzere yılda iki defa, deri üzerine süt dökülmek suretiyle yer ve gök tanrısına (Ülgön) kurban sunulur (Radloff, 1954: C.1.,2. s. 340). Guguk kuşunun ilk ötüşünden önce yapılmışsa, anlaşma "bayga"sı ilk guguk ötüşünden sonraya bırakılır. 2. Düğünden bir ay sonra tütün "bayga"sı tertip edilir ki, bu esnada güveyin akrabaları, gelinin akrabalarına paket halinde tütün hediye ederler. 3. Zenginler, ilk hasattan sonra et "bayga"sı yapar ve bu maksatla kurban için gelinin ana babasına bir inek sunarlar (Radloff, 1954: C.1.,2. s. 364).

Tatarların koruyucu ruhu olan Kırgız-Han'dır. Kara-Han'dan başka bütün bu tanrılar insanlara iyilik getirir, onlara yiyecek ve gıda verir, tehlikelerden korurlar. En yüksek tanrı olan Ülgön için kır at, onun haleflerine ise kızıl at kurban edilir (Radloff, 1954: C.1., 2. s. 369). Bütün tanrılara bundan başka tarla mahsullerinden de sunulur.

Kara-Han babasından ayrılarak yer altındaki karanlık mekânlara çekilmiş ve burasını babasının aydınlık ikametgâhına tercih etmiştir. Kış adında iki oğlu vardır. Bütün bu tanrılar yerin altındaki karanlık mahallerde yaşarlar. Bunlara toptan Aza denmektedir. Azalar, şeytanlarını insanlar üzerine yollayarak onlara her cihetten eziyet verir. İnsan, bu gibi eziyetlerden ancak kurban sunmakla kurtulabilir. Şamanların vazifesi, işte bu şeytanları yenmek, Aza'ya kara hayvan kurban etmek ve buna karşılık olarak, yapacakları eziyet ve cefayı azaltmaktır (Radloff, 1954: C.1.,2. s. 369-370).

Kaçalar arasında bugüne kadar devam edegelen dini ayinlerden biri de, ilkbahar bayramıdır (yas toyı). Bu merasim, bugün bile Pallas tarafından tasvir edildiği gibi yapılırmış. Haziran ayında (ulu şikâr ay), komşu aulların ahalisi muhtelif günlerde bu bayram için bir yerde toplanırlar. Her ev sahibi bu merasim için mümkün olduğu kadar çok süt rakısı hazırlar ve orada dualarla tanrılara kurban sunar. Bu münasebetle yeni kurbanlık hayvanlar da seçilir ve aynen Altaylılarda olduğu gibi şeritlerle süslenir. Pallas, kurban edilen Izık atının iğdiş beygir olması icap ettiğini söylüyorsa da, bu iddia doğru olmasa gerektir, çünkü ben hiçbir zaman aygır ve kısraktan başka kurbanlık hayvan görmedim (Radloff, 1954: C.1.,2. s. 385-386).

Deve, Kırgızlar nazarında çok muhteremdir. Çok zengin adamlar, kurban bayramında bir deve keserler ki, bu da yedi koyunun yerini tutar. Umumi olarak, deve eti yemekten sayılmaz. Bir deve, bir attan fazla et vermez, fakat 7-8 pud yağ verirmiş. Fakat yağı tatsız olduğu için yenmez, tüccarlara satılırmış (Radloff, 1954: C.1.,2. s. 465). Kazaklar arasında Bozkırda, memba civarında ve nehir boyunda bulunan münferit ağaçlar için kurban icrası, çocuğu olmayan, fakat çocuk doğurmak isteyen kadınlar tarafından yapılır. Böyle kadınlar, gizlice ve yalın ayak mezkûr yere gider ve o mahallin koruyucu ruhu için bir koyun kurban ederler (Radloff, 1954: C.1.,2. s. 484).

Şimdiye kadar anlatılan bayramlardan başka, ramazan, kurban ve nevruz gibi muayyen İslami bayramlar da vardı ki, bunlarda da türlü oyun, yarış vb. tertip edilir (Radloff, 1954: C.1.,2. s. 582). İnsanlar, en fazla Yersu ruhlarına yakın bulunmakta, onların iyiliğinden doğrudan doğruya faydalanmakta ve bu yüzden vasıtasız onlarla irtibat kurarak kurban takdiminde bulunmaya cesaret etmektedirler (Radloff, 1954: C. 2. s. 8). Erlik'e sunulan kurban, felaketin vuku bulduğu yerde, mesela ya çadırın içinde veya ölünün mezarı başında kesilir, hâlbuki Bay-Ülgön için tahsis edilen kurban tenha bir yerde, mesela bir kayın ormanında yeni kurulmuş bir çadırın yanında takdim edilir. Bu son halde ancak erkekler hazır bulunur ve kurban kesen şaman dahi her zaman bir erkek olmalıdır. Kurban yemeğine erkekler de, kadınlar da iştirak edebilir, kızlar tam kurban kesilen yerde bulunabilirlerse de, kadınlar bunun biraz uzağında dururlar (Radloff, 1954: C. 2. s. 22).

Birinci akşamda güneş dağların arkasında kaybolur kaybolmaz, kurban (taylga) için hazırlık başlar, kurban yeri seçilir, sahibin sürüsünden kurban hayvanı aranır ve işkence ile öldürülür. Şaman, küçük bir kayın ormanının tenha bir yerinde kurban için en uygun yeri bizzat seçer. Onun gösterdiği yerde, burası umumiyetle küçük bir açıklıktır, bütün hazır olanların yardımıyla yepyeni bir çadır kurulur, üzeri keçe ve halılarla örtülür. Çadırın ortasına, ucu duman deliğinden çıkacak şekilde, ilk yapraklı taze bir kayın ağacı yerleştirilir. Bu kayının aşağıdaki dalları tam gövdeden kesilir ve ucundaki dallarından birine de bayrak gibi sarkan bir şey asılır; kayın gövdesinin alt tarafı ayakla basılabilecek şekilde dokuz yerden oyulur ve buna basamak (taptı) denir. Kurban için kurulan çadırın kapısı her zaman doğuya bakar. Çadırın kapısı önünde kayın kabuklarından ve yere çakılmış değneklerden küçük bir çit yapılır ve bu da hayvan ağılını temsil eder. Bu çitin, çadıra bakan kısmı açık bırakılır ve bu açıklığa, ucunda at kılından bir ilmik bulunan kayın ağacından bir değnek dikilir. Ülgön'e sunulacak kurbanlık hayvanın donu açık renkte olmalıdır. Şaman kurban için uygun atı bulduktan sonra bunun sırtına ağaçtan yapılmış bir kap konur ve sıçrayıp kabı yere düşürmesi için hayvana vurulur (Radloff, 1954: C. 2. s. 20-21). Bu esnada kap, alt kısmı yukarıya gelecek şekilde düşerse, hayvan bugünkü kurban için uygun sayılmaz; kap ağzı ile yukarıya düşerse, hayvan müsait bir kurban için uygun sayılır. Kurbanlık bir hayvan kısraksa, kap onun kendi sütü ile yıkanır ve yukarıda anlatılan muamele esnasında şu dua okunur:

Kurban muvafık ise, Sağ gözü ile Sunulana haksın, Ben kabı takdim ettim. Fakat takdis sendendir; Bize iyi bir işaret vererek Aşağıya baksın.

Kam tarafından tayin edilen bir kişi bu şekilde seçilmiş kurbanlık hayvanı at kılından yapılmış uzun bir yularla tutar. Bu adama "Baş-tutkan kiji" (baş tutan kişi) derler ve bu vazifesi ile bütün kurban işlerine iştirak eder (Radloff, 1954: C. 2. s. 24). Ancak şimdi, kurbanlık hayvanın

ruhu çadıra döndükten sonra, şaman hazır bulunan diğer kimselerin yardımıyla asıl kurbanlık hayvanı kesilmek üzere tenha yere götürür. Sonra resmi bir sesle şunları söyler:

Seni başımın tepesiyle kaldırıyorum. Seni omuzumla koruyorum, Seni kurban olarak sunuyorum. Ey yüksekten takdis görmüş kulunum, Çadıra doğru yüksel, Dokuzuncu kata çık, Oynayarak ak çadırın yanına kon, Ülgön'ün çadırı yanına kon, Bay Ülgön'e yükselerek gel, Onun sağına yaklaş, Onun sağ gözüne görün, Bize iyi bir hüküm getir (Radloff, 1954: C. 2. s. 28).

Kurbanlık hayvanın öldürülmesi

Kurbanlık hayvanın öldürülmesi, çok çirkin bir işkencedir. Bu iş şöyle yapılır: at, başı doğuya gelecek şekilde yerleştirilir ve ağzı bir iple sıkıca bağlanır. Her dört ayağına da birer kuvvetli ip takılır. Sonra hayvanın arkasına uzunlamasına kalın bir direk konur, ayaklara takılmış olan ipler bu direğe bağlanır, o suretle ki, birkaç kişi direği aşağıya doğru basarken diğerleri de ipleri ucundan çekerler; ön ayaklar öne, arka ayaklar arkaya gerilir ve mümkün olduğu kadar muntazam bir şekilde direğe yaklaştırılır. Büyük bir emniyetle yavaş yavaş yapılan bu ameliye esnasında, tabiidir ki atın arka kemiği birçok yerden kırılır ve bacak mafsalları kopar. Bu esnada kan akmasın diye vücudun kulak, burun ve makat gibi bütün delikleri otla iyice tıkanır. Ata böylece ölünceye kadar işkence yapıldıktan sonra, bütün başı ve dizlerine kadar bacakları deride kalacak şekilde derisi yüzülür. Ancak ağzından dili koparılır. Deri, boyun ve karın kısmından kesilir ve böylece deriye zarar vermeden bütün vücut çıkarılabilir. Baş ve ayaklarla birlikte baydara adı verilen bu deri, 12-16 arşın uzunluğunda bir değneğe (tükölö) asılır; öyle ki, kafatasının arka deliği bunun ucuna, arkanın orta kısmı değneğin üzerine gelir ve ayaklar sarkar. Kurban yerinin tam önüne çatallı bir küçük değnek çakılır, bunun üzerine "tükölö" o şekilde yerleştirilir ki, baydara başı ile doğuya bakarak "taskak"ın üzerinde havada sarkar.

Kurbanın bu şekilde asılması ancak Altaylılara mahsustur. Ur civarında gördüğüm gibi, Teleütlerde baydara "taskak"ın üzerine oturmuş şekilde yerleştirilir. Kurbanlık hayvanın vücudu baydaradan çıkarıldıktan sonra iç kısmı alınır ve hayvan parçalara ayrılır, fakat o suretle ki, et mafsallardan kesilir, kemikler kırılmaz. Şimdi ön ve arka kısımların kemikleri y yumuşak etten çıkarılır, sonra da arka, kaburga ve göğüs kısmı ayrı ayrı konur. Kemikten ayrılmış et çiğ olarak dağıtılır. Sırt, sağrı, kaburga parçaları, küçük kemikler ve göğüs kısmı hiçbir şey katılmadan büyük bir kazanda suda pişirilir. Bu parçalama işi büyük bir ustalıkla yapılmalıdır, çünkü dediğim gibi hiçbir kemiğin üzerinde en ufak bir zedeleme izi bile görülmemesi lazımdır; bu yüzden, bu işten anlayan biri vazifelendirilir.

Seçilmiş iki aşçıya, kazandaki etleri karıştırmak gibi şerefli vazife verilir. Et piştikten sonra, kayın çubuklarından hazırlanmış üç arşın uzunluğunda bir yere konur ve bu esnada küçük parçalar halinde kesilir. Şimdi şaman ağaçtan bir kap alarak bunun içine et koyar, üzerine çorba döker ve kurban yerine giderek yüzünü doğuya çevirmiş olduğu halde bunu evin cetlerine ve koruyucu ruhlarına sunar (Radloff, 1954: C. 2., s. 30).

Şaman, tabakta kalan eti ev sahibine takdim eder, o ancak birazını yer, kalanını şaman ev sahibinin akrabaları arasında taksim eder. Tabak boşaldıktan sonra şaman onu etrafında dönerek bir sallar ve Tele üzerinden fırlatır. Tabağın dibi alta gelecek şekilde düşmüşse, bu,

kurbanın iyi kabul gördüğüne bir işarettir; fakat dibi yukarıya gelirse, bu kötü bir işarettir, Ülgön kurban için sevinmiyor. Fakat bunların hiçbirine bakmadan merasime devam olunur (Radloff, 1954: C. 2. s. 28). Şimdi kemikler dikkatle toplanarak kayın çubukları üzerine konur, sonra da kurban iskelesi (taskak) üzerine kaldırılır, burada üzeri bir kat kayın dal ve yapraklarıyla örtülür. Bunlar orada Tanrıya sunulmuş olarak kalırlar. Kemiklerin hepsi de, en küçük parçasına kadar dahi kurban iskelesinin üzerinde bulunmadığı takdirde, bu hal büyük bir felaket sayılır. Ertesi akşam güneş battıktan sonra kurban merasimi tekrar başlar, bugün merasimin temelini teşkil eden ayin yapılır (Radloff, 1954: C. 2. s. 32). Fakat şaman Ülgön'den kurbanın iyi kabul görüp görmediğini öğrenir, yine ondan havanın sabit kalması veya değişmesi, ekinlerin kötülüğü, fena yetişmesi, Ülgön'ün daha da kurban isteyip istemediği ve nasıl bir kurban beklediği veya talep ettiği hakkında malumat alır. Bu son talep hususunda şaman umumiyetle iyi bilgi verir ve kendisinden kurban talep edilen şu veya bu komşuyu zikreder. Kurbanlık hayvanın renk ve şeklini tasvir ettiği zamanlar da ender değildir. Bu esnada şamanın kendi menfaatine göre hareket ettiği de göze çarpar, çünkü istenilen hayvanın sahibi, umumiyetle Ülgön'ün talebini yerine getirmeye çalışır (Radloff, 1954: C. 2. s. 50). Merasimi çoğu zaman bu ikinci ayin sahnesiyle sona erer, fakat bazen, bilhassa zengin kimselerde üçüncü bir gece yine merasime tahsis olunur. Kurban merasiminin üçüncü sahnesini içki sunma ve büyük bir yemek ziyafeti teşkil eder ki, bu esnada muazzam tulumlarla kımız ve kuzeydeki Şamanistler arasında (Teleüt ve Şorlar) çok miktarda arpa birası içilir. Bu gibi ziyafetler için lüzumlu içkiler, daha kurban çadırı kurulmadan önce hazırlanır; ikinci akşamın merasimleri bitmeden önce buna hiç kimse dokunmaya cesaret etmemelidir. Ancak ondan sonra gerekli içkiler kurban çadırına taşınır. Kadınlar bu bayram için lüzumlu her şeyi hazırlarlar, çadırın zeminini kenarı boyunca halılarla örterler ve üçüncü günün akşamı (güneş battıktan sonra) taptı yanında ateş yakarlar. Sonra kurban yerinden 9-12 tane kayın kabuğundan yapılmış kepçe getirirler, bunlarla, yine o kadar ağaçtan Çin kaplarına ayran doldururlar. Bu ağaç kaplar ateşin etrafına dizilir ve her kabın arkasında bir kişi durur (Radloff, 1954: C. 2. s. 56). Yurdun temizlenmesi, umumiyetle Yayık Kan'ın özel bir yardımı ile icra edilir ve ona bu yardımı için kurban da sunulur (Radloff, 1954: C. 2. s. 56). Kurban sunmak ve ev temizlemek, şamanın esas dini (eğer böyle ifade etmek caizse) işleridir.

Kaynakça

Radloff, W. (1954). *Sibirya'dan* (A. Temir, Çev.). İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Milli Mücadele kahramanı Edip Dinç'in Murgul'daki misyonerlik hareketlerini engelleme çabası

*Sedat Bahadır**

Giriş

Bu çalışmanın hazırlanmasında en önemli kaynaklardan biri, Mustafa Adil Özder tarafından 1974 yılında daktilo ile kaleme alınan Artvin ve Yöresi Tarihi adlı eserdir. Artvin'de yalnızca sınırlı sayıdaki kişide PDF formatında bulunan bu kıymetli çalışmanın incelenmesi sonucunda, "hazırlayan" sıfatıyla yayımlanmasının bilimsel açıdan yararlı olacağı değerlendirilmiş ve eser 2025 yılında kitap hâlinde basılmıştır. Millî Mücadele sürecinde askerî alanda aktif görev üstlenen Edip Dinç, eğitim ve toplumsal bilinçlendirme faaliyetleriyle de ön plana çıkmıştır. 1885 yılında Artvin'in Murgul ilçesinde dünyaya gelen Dinç, İmam zade Mustafa Efendi'nin oğludur. İlk ve orta öğrenimini Murgul Medresesi'nde tamamladıktan sonra Batum-Tiflis hattındaki demiryolu inşaatında müteahhit olarak çalışmıştır. Ömer Naci ile tanışmasının ardından siyasî faaliyetlere yönelmiş, özellikle Müslüman gençlerin bilinçlendirilmesine yönelik çalışmalar yürütmüştür. Eğitim alanındaki bilgi ve deneyimlerini Kars ve Ardahan bölgelerine de aktarmıştır. Osmanlı ordusunda görev alabilmek amacıyla çeşitli askerî eğitimler alan Dinç, Mustafa Kemal Atatürk'ün 1919 yılında Samsun'a çıkmasının ardından Millî Mücadele'ye katılmıştır. İşgalci kuvvetlere ve misyoner faaliyetlerine karşı gösterdiği direnişle bölgede önemli bir şahsiyet hâline gelen Edip Dinç, 8 Ekim 1963 tarihinde vefat etmiştir (URL-1).

Batum Şehir Okulu müfettişi ve bir misyoner çocuğu olan Konstantin Maçavariani'nin gezi notlarında, 93 Harbi sonrasında Çarlık Rusya'sı yönetimine giren Artvin ve çevresinin etnik yapısına ilişkin dikkat çekici bilgiler yer almaktadır. Rus işgalinin ardından Türk ve Gürcü Müslüman nüfusun göçe zorlandığı, bunun sonucunda bölgeye Ermeni nüfusun yerleştirildiği belirtilmektedir. Bu süreçte Türk mahallelerinin ortadan kaldırıldığı ve Ermeni kimliği üzerinden Türk-İslâm kültürüne ait izlerin silinmesine yönelik politikaların uygulandığı ifade edilmektedir (Dedeyev ve Balayev, 2023: 5). Maçavariani ayrıca Artvin merkezde toplam sekiz okul bulunduğunu; bunlardan birinin Eğitim Bakanlığı'na bağlı devlet okulu, ikisinin Ermeni Katolik Kilisesi'ne bağlı erkek ve kız okulları, diğer ikisinin Ermeni Gregoryen Kilisesi bünyesindeki erkek ve kız okulları olduğunu, buna karşılık yalnızca bir Türk okulunun faaliyet gösterdiğini kaydetmektedir (Dedeyev ve Balayev, 2023: 12).Artvin yöresinde olduğu Müslümanları bulunduğu bölgeden uzaklaştırma çabasıyla ilgili olaylar, Ruslar tarafından Batum ve Acara kesimlerinde yapılmıştır. Eşraftan kimseleri önce memnun kılmak, sonra da sürgünlere göndermek yolu izlenmiştir. (Özder, :57-59). Hadise şöyle gerçekleşir. Özder Artvin ve Çevresi adlı eserinde bu hadiseyi şöyle anlatmıştır:

* Prof. Dr. Sedat BAHADIR. Artvin Çoruh Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, sedatbahadir@artvin.edu.tr

Rus Hükûmeti 1911'de Hula'da bir kilise yaptırır. Orada İslam olmayan cemaat pek az ise de asıl amaç, misyoner bir papaz göndererek taassup derecesinde dinlerine bağlı olan Müslüman halkı dinlerinden soğutmaktır. Papazın vazifesi de budur. Gelen Papaz türlü fesatlıklar yapar. Sonunda nüfuzlu ve kendisine engel olacaklarını anladığı Hamşioğulları ailesini yerlerinden uzaklaştırmayı Rus Hükûmetine teklif eder. (Özder, 2025: 57-59). Bu olay, Edip Dinç'in yalnızca fizikî mücadele değil; psikolojik ve kültürel mücadele yöntemlerini de kullandığını göstermektedir. Bir diğer önemli konu ise Gürcü okulları meselesidir. Batum çevresinde faaliyet gösteren Gürcü milliyetçisi misyonerler, Murgul'da Gürcüce eğitim verecek bir okul açmayı planlamışlardır. Bu okul aracılığıyla bölgede Gürcü milliyetçiliğinin yayılması hedeflenmiştir. Batum çevresinde faaliyet gösteren Gürcü milliyetçisi misyonerler, Murgul'da Gürcüce eğitim verecek bir okul açmayı planlamışlardır. Bu okul aracılığıyla bölgede Gürcü milliyetçiliğinin yayılması hedeflenmiştir. Böylece Hıristiyanlığı sistemli bir şekilde yaymak için çalışan Misyonerler, sadece dini düşünceleri değil o toplumun kültürel dokusuna da zarar vermeye çalışmaktadır. (Ak, 2015: 27-28).

Murgul'da misyonerlik faaliyetleri ve engellenmesi

Murgul. Osmanlı döneminde Gürcistan'a olan yakınlığından dolayı farklı dinleri barındıran bir bölge olarak ele alınmaktadır. Bu nedenle misyonerlik hareketlerine zemin hazırlamakta ve oldukça rastlanılmaktadır. Misyonerler halk arasında Hristiyanlığı yayarak yeni topluluk oluşturma eğilimindedirler. Artvin ve çevresinde misyonerlik faaliyetleri genelde Protestan ve Katolikler tarafından yapılmaktadır. Misyonerler kendi dinlerini yaymak için halkla oldukça iç içe olmaya çabalarlar. Murgul'da da bununla alakalı birtakım çalışmaları bulunmaktadır. Hastane, sağlık ocağı ve halkın eğitimine yönelik okullar açarak buralarda halkı örgütlemeye çalışmaktadırlar. Açılan bu okullarda da halka kendi dinleri hakkında birtakım dayatmalar yapmaktadırlar. Misyonerler tarafından yapılan bu davranışlar yerel halk tarafından reddedilip karşı çıkılmaktadır. Edip Bey'in Murgul'a gelen bir takım tiyatro topluluğunu uzaklaştırıp bu konuyla alakalı yaptığı çalışmaları kendi kaleminden paylaşmıştır.

"1908-1909 yıllarında yaşanan 31 Mart Vakasının ardından, Binbaşı Arif Bey ve İdadi Mektebi müdürlerinden Celal Bey, Batum, Tiflis, Bakü ve Kars'taki Müslümanlar arasında propaganda yapmak amacıyla Batum'da bir tiyatro topluluğu kurdular. Toplulukta beş Müslüman erkek ve iki Ermeni kızdan oluşan artistler yer alıyordu. Bu kişiler, istedikleri gibi piyesler yazarak tiyatro oyunları sahneliyor ve İttihatçıları "gâvurlarla iş birliği yapmakla ve davayı satmakla" suçluyorlardı. Bu propagandanın ilk denemesini Murgul'da yapmaya karar verdiler. Murgul'da bulunan 3.000'den fazla Türk işçi ve yerli halkı etkilemek isteyen Arif ve Celal Beyler, geldikleri ertesi gece kendilerine büyük bir ziyafet verdiler ve fevkalade ikramda bulundular. Ardından İttihatçılara ve İttihatçı Hükümet'e karşı tüm görüşlerini açıkça dile getirdiler. Ertesi sabah ise maiyetlerindeki artistleri ayrı bir yere çağırdım. Kendilerine şu teklifi yaptım: "Bu iki kişiden ayrılırsanız size yardım edeceğim. Ayrılmazsanız tek bir bilet bile sattırmam ve daha önce kazandığım arkadaşlarımla birlikte size engel olurum." Artistleri ikna ettim ve Arif Bey ile Celal Bey'i uyararak bölgeden uzaklaştırdım" (Özder, 1974: 90).

Tiyatrocular dan sonra misyonerler Gürcü okulları açmaya çalışmışlardır dinç bu hareketi engelleyip halktan para toplayarak Rusça – Türkçe mektep açtırmaya çalışmasıydı. Dinç, bu konu hakkında şu cümleleri kaleme almaktadır.

Batum havalisinde Gürcülerin, doktorluk, dava vekilliği ve maarif gibi çeşitli görevlerde bulunan toplam on sekiz kadar misyoneri faaliyet göstermekteydi. Bu kişilerin temel amacı, bölgede öncelikle Gürcü milliyetçiliği fikrini uyandırmak, ardından ise Hristiyanlığı yaymaktı. Söz konusu misyonerler arasında en etkili ve itibarlı şahsiyetler; Batum Vilayeti Maarif Müdürü Maçavaryani, Batum'da dava vekilliği yapan Kinyaz Arçel Abaşidze, Artvin'de görev yapan millet doktoru Kinyaz Eristav ile Millet Mektebi Müdürü idi. Özellikle Doktor Eristav, Artvin Sancağı sınırları içerisinde yaklaşık iki yıl boyunca sürekli olarak köyleri dolaşmış, hastaları ücretsiz muayene etmiş ve ücretsiz ilaç dağıtmıştır. Bu faaliyetleri sayesinde bölge halkı üzerinde büyük bir nüfuz kazanmış, halk nezdinde adeta bir "velinimet" konumuna yükselmiştir. Eristav, yalnızca sağlık hizmeti sunmakla kalmamış; aynı zamanda Gürcü milliyetçiliğinin bölgede yayılması adına da önemli bir faaliyet yürütmüştür.

Nihayetinde Gürcü Milliyetperverler Cemiyeti'nin üç öğretmenin maaşını karşılamayı taahhüt etmesi üzerine, Murgul'da fabrikanın bulunduğu bölgede Gürcüce eğitim verecek bir iptidai mektebin açılması için girişimde bulunulmuştur. Bu okulda eski Gürcüce ve dinî derslerin okutulması planlanmıştı. Bunun için Murgul eşrafı ikna edilmiş ve Tiflis Valiliği'ne resmî izin talebinde bulunulmuştur.Mektebin açılmasına izin verildiğini öğrenen anlatıcı, derhal Artvin'e giderek dönemin mutasarrıfı olan Rus asıllı Şimerlink ile görüşmüştür. Görüşme sırasında, bir Gürcü doktorunun yalnızca iki yıl içerisinde bölgede ciddi bir etki oluşturduğunu, buna karşılık yaklaşık otuz yıldır bölgede görev yapan Rus yöneticilerin halkı Ruslaştırma veya Rus kültürü doğrultusunda dönüştürme konusunda kayıtsız kaldıklarını ifade etmiştir. Ayrıca, Rus idaresinin gerekli girişimlerde bulunması hâlinde halkın Rus kültürü ve eğitim sistemi doğrultusunda yönlendirilmesinin oldukça kolay olacağını belirtmiştir. Bu sözler üzerine mutasarrıf, yapılabilecek çözümün ne olduğunu sormuş; anlatıcı ise Murgul'da açılması planlanan okulun Gürcüce yerine Rusça ve Türkçe eğitim veren bir okul hâline getirilmesi gerektiğini ifade etmiştir. Ayrıca bu uygulamanın yalnızca Murgul ile sınırlı kalmayıp diğer önemli merkezlerde de yaygınlaştırılmasını önermiştir.

Mutasarrıf Şimerlink ise Rus kanunlarına göre köylerde okul binalarının devlet tarafından yapılamayacağını, halkın da zorla okul inşa etmeye mecbur bırakılamayacağını belirtmiştir. Ancak halk okul binasını kendi imkânlarıyla yapmayı kabul ettiği takdirde, devletin Rusça ve Türkçe eğitim verecek resmî öğretmenler gönderebileceğini vaat etmiştir. Bunun üzerine Murgul halkına hitaben, Gürcü Milliyetperverler Cemiyeti'nin desteğiyle açılacak Gürcüce bir okulun kendilerine ne gibi bir fayda sağlayacağını sormuştur. Anlatıcı ise buna karşılık, Rusça ve Türkçe eğitim verecek bir okulun açılmasından daha memnun olacaklarını ifade etmiştir.

Daha sonra mutasarrıf, Murgul'da yaşayan yaklaşık beş yüz haneden kişi başı beşer ruble toplanması hâlinde bir okul binasının yapılabileceğini söylemiş ve devletin de buna karşılık resmî öğretmen göndereceğini belirtmiştir. Anlatıcı ise halkın ekonomik durumunun eşit olmadığını, bazı hanelerin beş kapik dahi veremeyecek durumda olduğunu, buna karşılık bazı kişilerin iki yüz manat verebileceğini söylemiştir. Mutasarrıfın "İki yüz manatı kim verebilir?"

sorusu üzerine anlatıcı, ilk bağışı kendisinin yapacağını ifade etmiş ve mutasarrıfın uzattığı şapkaya iki yüz manat bırakmıştır.

Bunun ardından mutasarrıf, aynı şapkayı Murgul eşrafına uzatarak bağış toplamaya başlamış; kısa süre içerisinde halk arasında adeta bir rekabet oluşmuş ve yaklaşık üç bin ruble toplanmıştır. Daha sonra okul binasının inşası için bakır fabrikasından bir mühendis görevlendirilmiş ve hemen bir plan hazırlanmıştır. Hazırlanan projeye yalnızca okul değil, aynı zamanda marangozluk ve çilingirlik gibi sanat dallarının öğretileceği atölyeler de eklenmiştir. Yaklaşık 4800 liraya mal olacak bina için ihale yapılmış, inşaat süreci devam ederken ihtiyaç duyulan geri kalan para da temin edilmiştir.

Bu gelişmeler üzerine Doktor Eristav büyük rahatsızlık duymuş ve anlatıcıyı siyasi bir suçla itham ederek bölgeden uzaklaştırmaya çalışmıştır. Bu amaçla zaman zaman mutasarrıfa çeşitli ithamlarda bulunmuştur. Ancak mutasarrıf olayların gerçek mahiyetini anlayarak Doktor Eristav'ı Artvin'den görevden uzaklaştırmış ve böylece bölgede etkili olduğu düşünülen Gürcü propagandasının önüne geçildiği ifade edilmiştir. (Özder, 1974: 90-101). Murgul'da Gürcüce eğitim yerine Rusça ve Türkçe eğitim veren bir okul açılması için yapılan girişim birkaç açıdan önemlidir. Birincisi, eğitim alanındaki kültürel dönüşüm girişimlerine karşı yerel bir çözüm üretilmiştir. İkincisi, halkın doğrudan sürece katılması sağlanmıştır. Üçüncüsü ise meslekî eğitim atölyeleri kurularak eğitimin yalnızca teorik değil, ekonomik yönü de güçlendirilmiştir.

Sonuç

Millî Mücadele döneminde artış gösteren misyonerlik faaliyetleri, özellikle sınır bölgelerinde toplumsal ve kültürel yapı açısından önemli bir tehdit oluşturmuştur. Murgul da bu faaliyetlerin yoğun şekilde hissedildiği bölgelerden biri olmuştur. Edip Dinç, bölgenin dinî ve kültürel bütünlüğünü koruyabilmek amacıyla halkı bilinçlendirmiş, eğitim faaliyetlerine önem vermiş ve misyonerlerin etkisini azaltmaya yönelik çeşitli stratejiler geliştirmiştir. Dinç'in yürüttüğü mücadele, yalnızca askerî direnişin değil; kültürel ve manevî direnişin de Millî Mücadele sürecindeki önemini göstermektedir. Özellikle eğitim alanında yaptığı girişimler, halkın örgütlenmesine ve yerel kimliğin korunmasına katkı sağlamıştır. Bu yönüyle Edip Dinç, Millî Mücadele döneminin yalnızca askerî kahramanlarından biri değil, aynı zamanda kültürel direnişin önemli temsilcilerinden biri olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Ak, M. (2015). Misyonerlik ve Karadeniz bölgesindeki faaliyetleri: Pontusçu misyonerlik. Karadeniz Araştırmaları, (44), 15–31.

Bahadır, S. (2024). Mehmet Edip Dinç'in Millî Mücadele dönemi anıları ve bu anıların "Batum'a Sitem Destanı"na yansımaları. Turkish Studies- Language, 19(4), 1393–1403.

Dedeyev, B., & Balayev, X. (2023). K. Maçavariani'nin gezi notlarına göre XIX. yüzyılın sonlarında Rus yönetimindeki Artvin. Karatay Sosyal Araştırmalar Dergisi, (10), 1–33.

Özder, M. A. (2025). Artvin ve yöresi tarihi (S. Bahadır & Ç. Çelik, Haz.). Kültür Ajans.

Özder, M. A. (2017). Artvin ve çevresi 1828-1921 savaşları (S. Bahadır, Haz.). Yusufeli Belediyesi Yayınları.

Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* romanı üzerine psikanalitik bir inceleme

*Selvinaz Gümüşçay**

Giriş

Psikanaliz, 19. yüzyılın sonu 20. Yüzyılın başlarında psikoloji biliminin gelişim göstermesiyle birlikte Sigmund Freud tarafından temelleri atılan psikoloji temelli bir kuramdır. İnsan ruhunun karanlıkta kalan yanlarıyla ilgilenen *psikanaliz*, bilinçaltının ve içgüdülerin insan davranışları üzerindeki etkilerini inceler. Güncel Türkçe Sözlükte "*Ruhsal çözümleme ve ruhi çözümleme*" olarak tanımlanan (TDK, 2025) *psikanaliz*, insan davranışlarının altında yatan nedenleri çözümlemeye çalışarak bu davranışların oluşturduğu bir takım ruhsal bozuklukları tespit ve tedavi etme yöntemi olarak kullanılmaktadır. Özellikle *psikanalitik* kuramın ilk ortaya çıktığı süreçte Freud'un *psikanalitik* üzerine yaptığı çalışmalar insan ruhunun doğasına ve psikopatolojisine dair geniş kapsamlı bir kuram ve etkin ruhsal tedavi tekniği olarak kabul edilir (Kızıltan, 2024: 11). Freud, *psikanalitik* kuram aracılığıyla tıpkı insan ruhunun derinliklerine yaptığı bu keşfi sanat eserinin derinlerine inerek sanatçının psikopatolojisi hakkında bilgiye ulaşılabileceğini öne sürer.

Psikanalitik kuram, şair/yazarın psikolojik dünyalarının aydınlatılması, eser- yaratıcı bağının kurulması, edebî metinlerin yorumlanması ve anlamlandırılması bakımından edebiyata yeni inceleme metotları kazandırmıştır. Bireyin ruhsal durumlarının söze yansıması olan edebiyat, bu bağlamda *psikanaliz* ile ortaklık kurar. Çünkü edebiyatın da *psikanalizin* de odak noktası insan ruhudur. Edebiyat ve *psikanaliz* arasında kurulan bu bağın görünürlüğüne verilebilecek en bariz örnek Freud'un ortaya koyduğu "Ödip Kompleksi" görüşüdür. Bu görüşe eski bir Yunan Trajedisi olan Sophokles'in "Kral Oedipus" adlı eseri kaynaklık etmektedir. Psikanaliz ve edebiyat arasındaki bu bağ yalnızca bu örnekle sınırlı değildir. Cinderella sendromu, Gustave Flaubert'in "*Madam Bovary*" adlı eserinden yola çıkılarak teşhis koydukları "Bovary" sendromu, Peter Pan sendromu gibi pek çok ruhsal hastalıklara edebî ürünler kaynaklık etmiş ve isimlendirilmede kullanılmıştır.

Psikanalitik kuram, sanatçının kimliği ve yapıtının ne olduğu konusuna dair bir iç bakış gerçekleştirir. Bunu yaparken; Freud tarafından keşfedilen ve daha sonraki psikanalistlerin geliştirdiği kavramları, özellikle de bilinçaltı süreçlerine dair yöntemleri kullanır. Freud'un geliştirdiği *psikanaliz* kuramı, sanatçının yaşantısının hem biyografik verilerinden hem de ürettiği yapıtlardan yola çıkarak yeniden kurgulanmasını ve yine bu kurgudan yararlanılarak eserlerinin tekrar yorumlanmasını hedefleyen psikobiyografi türünü ortaya çıkartır. 19. Yüzyılın sonlarına doğru Freud, İtalyan sanatçı Leonardo da Vinci'nin tabloları üzerine yaptığı inceleme bu türün ilk örneği olarak kabul edilir. (Cebeci, 2022: 12-73)

* Ankara Yıldırım Beyazıt Üniversitesi, Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı, yüksek lisans öğrencisi. sgmuscay49@gmail.com, ORCİD: https://orcid.org/0009-0000-9086-5312

Freud, psikanalize "*sanatta da giderilmemiş isteklerin doyurulmasını amaçlayan bir etkinlik gözüyle bakar*." (Freud, 2023: 86) Freud'a göre; "*bilinçaltından beslenen hayaller, düşler fanteziler, yazınsal ürünlerin hammaddesini oluşturur. Yazarlar bunları işleyerek şekil ve ruh verirler yapıtlarına.*" (Özbek, 2007: 8) Bu bağlamda sanatçının yaşantısından birtakım parçaların esere yerleştirildiği, sanatçı ve sanat eseri arasında bağlantı kurulması gerektiğine yönelik yaklaşım ortaya çıkmıştır. Sanat eseri, sanatçı için adeta bir sığınak işlevi görmektedir. Gerçek yaşamdan, bastırışmış duygularından, travmalarından, tatmin edilememiş kişiliğinden kaçmak için oluşturduğu bir sığınaktır. Sanat eseri; sanatçının bir uzvu olarak değerlendirilir ve hayatından, ruhsal durumlarından pek çok parça bulundurur. "*Arzularını, başarılarını, başarısızlıklarını, dışa vuramadığı hatta bazen kendisinin bile farkında olmadığı bastırılmış duygu ve düşüncelerini ifade ettiği bir konumda yer alır. Hatta bazen sanatçının gölgede kalmış, kendisinin de farkında olmadığı iç dünyası tüm çalkantıları ve ayrıntılarıyla edebî esere varlık kazandıracaktır.*" (Gariper & Küçükcoşkun, 2009: 22) Bu bağlamda sanatçının belleğinin yansımaları eserde yeni bir varlık kazanacak, yazarın zihin dünyasının aynası olacaktır. "*Düşler âlemi nevrozlu hastayı nasıl rahatlatabiliyorsa sanat da sunduğu, olanaklarla sanatçıyı öyle rahatlatır.*" (Turna, 2020: 8) Edebî eser, sanatçı için bütün bu duyguların yer edindiği aynı zamanda da bu duyguların bir dışa vurumudur. Bu bağlamda her edebiyat eseri şairine/yazarına düşsel bir özgülük sunar.

Freud'un ortaya koyduğu psikanalitik kuram, edebiyat araştırmacılarına edebî eserlerin incelenmesi hususunda yeni yöntemler kullanarak inceleme olanağı sunmaktadır. Berna Moran, edebiyat araştırmacılarının eser incelemede psikanalitik kuramdan 4 farklı biçimde yararlandığından söz eder:

Bazı edebiyat araştırmacıları, sanatçının psikolojisini, şuuraltı dünyasını, cinsel komplekslerini ve benzeri unsurları ortaya çıkartmak için, bazıları aynı zamanda bu görüş ve buluşları sanatkârın eserlerini yorumlamak için kullanmış, bazıları da eserde yer alan karakterlerin psikolojisini ve davranışlarını açıklamak için bunu eserdeki karakterlere uygulamışlardır. Bütün bunların yanında, psikanalitik kuramın yaratmanın bilinçaltı kaynaklarını açıklamak iddiasında olan kısmı da bulunmaktadır. Bu durum sanatçının, sanat eserini hangi gerekçelerle meydana getirdiği, sanatçının niçin eser ürettiği gibi birtakım sorulara yanıt arayan yönüdür. (Moran, 2018: 149-150)

Bu psikanalitik edebiyat eleştirisinin içinde yer alan inceleme anlayışlarına daha ayrıntılı bakıldığında; Sanat eserinden hareketle sanatçının psikolojisi hakkında birtakım çıkarımlarda bulunan araştırmacılar, sanatçıyı klinik bir vak'a olarak görmüşler onu nevrozlu bir hasta olarak değerlendirmişlerdir. Freud'un "*Dostoyevski ve Baba Katilliği*" yazısında, Dostayevski'nin eserlerinden hareketle ruhsal durumu hakkında yaptığı değerlendirmede; "*Dostoyevski'nin karmaşık kişiliğini dört ayrı yönden ele alabiliriz. Dostoyevski, yaratıcı bir sanatçı, nevrozlu bir hasta, günahkâr bir kimsedir. Bu şaşırtıcı karmaşıklığın içinden çıkmak pek kolay değildir.*" (Hilav, 1981: 5). Psikanalitik kuramın kurucu Freud'un bu yaklaşımı sanat eserinden hareketle sanatçının ruhsal durumuyla ilgili tespitler yapmaya dayalıdır. Sanatçının travmalarını ve komplekslerini sanat eseri üzerinden çıkarımlar yaparak sanatçıyı klinik bir vaka ve nevrozlu bir hasta olarak değerlendirmektedir. Psikanalitik kuramın gelişim göstermesiyle birlikte bu görüşe karşı çıkan pek çok psikanalist sanatçı odaklı incelemelerin sanatçının hayatının gizliliğinin ihlali ve eseri aydınlatmakta zayıf kaldığını öne sürmüşlerdir. Bu şekilde düşünen

psikanalistlerden Norman N. Holland'a göre "*sanat eseri yaratıcısının bilinçaltında bulunan bir fantezinin ürünüdür. Bu nedenle eğer sanat eseri sanatçının gizli bir fantezisini saklamada araç konumda ise, yapıtın temelindeki unsurların açığa çıkması sanatçıyı rahatsız edecektir.*" (Cebeci, 2022: 13)

Psikanalitik edebiyat eleştirisinin eserin üretim amacını sorgulayan yani yaratma serüvenine odaklanan, sanatçının sanat anlayışı ve eserlerinin hangi sebeple ortaya çıktığı sorularına cevap arayan kısmı da yine sanatçıyı merkeze alan bir bakış açısıyla eserin ortaya çıkış nedenlerine açıklık getirmeye çalışır.

Freud'un geliştirdiği psikanalitik edebiyat eleştirisi metodunu, insan davranışları ve bilinçaltı konusundaki görüşlerini sanat eserini yorumlamak için kullanan araştırmacılar, genellikle sanat eserinin hayatın bir yansıması (mimesisi) ve devamı olduğu fikrinden hareket etme yolunu seçerler. Bu yaklaşım kurmaca metin ve yaşam arasında oluşan sınırları en aza indirerek hatta kimi zaman yok etmeye çalışarak eserin kurmaca dünyasının ve yaşamın bilgi ve değerler sistemi ön plana alınarak yorumlanmasına olanak hazırlayacaktır. (Gariper & Küçükcoşkun, 2009: 25)

Bir psikolog, bir ruh doktoru, hastanın bilinçaltını aydınlatarak hastayı etkileyen ögeleri belirlemeye nasıl çalışıyorsa, bu defa edebiyat araştırmalarıyla uğraşanlar yapıtlardaki kurmaca kahramanların bilinçaltını ve dolayısıyla metnin arka planını aydınlatmak için psikanalizin birikimlerinden faydalanırlar. Edebi eser üzerine psikanalitik bağlamda incelemeler yapan araştırmacıların amacı; yazarı tanımak değil, amaç yapıtı tanımaktır. (Özbek, 2007: 7) Yaşamdan izler taşıyan edebiyat ürünlerini çözümlemek içinde eserlerin şuuraltı olan arka plana inmek ve bu planı gün yüzüne çıkarmak gerekmektedir. Eseri oluşturan ana damarı besleyen kılcal damarı bilinç düzeyine çıkarmak psikanalitik edebiyat eleştiri kuramının amacıdır. (Özbek, 2007: 14)

Psikanalitik eleştiri metotlarının kullanıldığı eser incelemeleri 20. Yüzyılın başından itibaren edebiyat literatüründe ivme kazanmış Türk edebiyatında da önemli bir çalışma alanı haline gelmiştir. Türkiye'de psikanalizin edebiyat araştırmalarında kullanılması Mehmet Kaplan'la başlamaktadır. O şiir tahlilleri ve hikâye tahlilleri üzerine çalışmalarında yardımcı disiplin olarak kullanmış ve psikanalizin edebî tenkide farklı nasıl bir bakış sunduğunu örneklerle göstermiştir. Kimi eserlerin incelenmesinde Jung'un kolektif bilinçdışı ve arketip kavramlarından yararlandığı görülmüştür. Mehmet Kaplan'dan sonra edebiyat araştırmacılarının psikanalitik kuram ekseninde çalışmaları çoğalmıştır. Halit Ziya'dan Mehmet Rauf'a, Tanpınar'dan Edip Cansever'e, Yusuf Atılgan'dan Oğuz Atay'a pek çok sanatçı üzerine psikanalitik bağlamda incelemeler artarak günümüze kadar geniş kapsamlı bir araştırma sahası oluşturmuştur.

Türk edebiyatında Fecr-i Ati dönemi yazarı olan Cemil Süleyman'ın eserlerinde insan ruhunu anlamaya ve çözümlemeye dair bulguların varlığı, bireylerin iç dünyalarını metnin merkezine yerleştirmesi psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında incelenmesine olanak tanımıştır. Bu bağlamda bu çalışmada Cemil Süleyman'ın "*Siyah Gözler*" romanı üzerine bir inceleme yapılması amaçlanmıştır. Yazarın başyapıtı sayılan ve makalede incelenen Siyah Gözler romanın da karakterin iç dünyasına yer verilmesi, içsel çatışmaları, bastırdığı duyguları ve

geçmişte yaşadığı travmanın gün yüzüne çıkarak karakterin bilinç düzeyini ele geçirmesi ve kadının paranoyak şizofreni yanının belirmesiyle ortaya çıkan bir takım nevrotik hastalıklar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda makalede kısaca Cemil Süleyman'ın hayatı, sanat anlayışı ve *Siyah Gözler* romanının genel hatları ele alınmıştır. Ardından roman, psikanalitik edebiyat eleştirisi bağlamında incelenmeye çalışılmıştır.

1906'da Mekteb-i Tıbbiye'den mezun olan Cemil Süleyman, yazın hayatına 1908 yılında birinci bölümünü Servet-i Fünûn dergisinde birinci bölümü imzasız olarak yayımlanan *Bir Simâ* adlı hikâyesiyle başlar. Eserin ikinci bölümü Defter Hatıralarından başlığıyla imzalı yayımlanır. Cemil Süleyman aynı zamanda İstanbul Dâr-ül-Muallimîn'de Tatbîkât-ı Fenniyye öğretmenliği yapmaktadır. 20 Mart 1909 yılında Fecr-i Ati topluluğuna katılır. İlk eseri olan *Timsâl-i Aşk* aynı yıl Fecr-i Ati kütüphanesinde çıkar. 1910'da Avrupa'ya gitmek üzere öğretmenlik görevinden istifa eder. Ağustos 1911 yılında sinir ve iç hastalıkları uzmanlık diplomasını alır. Aynı yıl *Siyah Gözler* romanı basılır. 1912-1918 yılları arasında çeşitli cephelerde görev alan Cemil Süleyman'ın ikinci hikâye kitabı *Ukde* 1912'de çıkar. (Berksoy,2007: 59)

1934 yılında son bulan sürgün hayatının ardından İstanbul'a gelip yerleşir. Aynı yıl soyadı kanunu gereği Alyanakoğlu soyadını alır. Yıllarca cephelerde doktorluk yapan Cemil Süleyman ciğerlerinden hastalanır. 1938 yılında sık sık böbreklerinden hastalanan Cemil Süleyman, 30 Nisan 1940 yılında vefat eder. (Berksoy, 2007: 61-62)

Cemil Süleyman'ın sanat anlayışına bakıldığında; Romanlarında kullandığı dil, üslup, tema ve ele alınan çevreler bakımından Servet-i Fünûn Edebî topluluğunun özellikle de Mehmet Rauf'un etkileri görülmektedir. Cümle içinde aynı kelimelerin tekrar edilmesi "ah! oh!" gibi ünlemleri sıkça kullanması, cümlelerin yarım bırakılması, anlatımın bir örnekten kurtarılması için çoğunlukla fiil kiplerini değiştirmesi, ya da fiillerin başa alınması vb. gibi üslup özellikleri onun Servet-i Fünun yazarlarından etkilendiğinin göstergesidir. (Kudret, : 1998: 349) Özellikle hikâyelerini Mehmet Rauf'a ve Halid Ziya'ya ithaf etmesi sanat anlayışında beslendiği kaynakları gösterir niteliktedir.

Romanlarında; teknik açıdan mükemmellik bulunmamakla birlikte psikolojik tahliller oldukça başarılıdır. (Akyüz, 2000: 150) Eserlerinde ele aldığı kişilerin "bitip tükenmez iç çatışmalarını eserlerine taşıyan" Cemil Süleyman, "*ben'in kendi dışında kalanlardan soyutlandığı; dış gerçeklikle algılanan nesnenin bu 'ben'de öznel sağmaya uğradığı ve 'ben'in durağan bir iletişimsizlikte göründüğü konumları*" sergiler. (Berksoy, 2005: 60)

Hemen hemen bütün eserlerinde, psikologlara denek olabilecek bunalımlı, ruhsal sıkıntılar yaşayan, nevrotik ve marazi yapıda karakterler üzerinden şahıs kadrosunu şekillendirir. Eserlerinin çoğunda eşler arasında uyumsuzluğa yer vermektedir. Seven, severek yaşayan, eşine sevgiyle yaklaşan insanların nesli tükenmiş gibidir. Onun eserlerinde evliliğin ve çiftler arasında oluşan sevgi bağının olumlu yönleri görmezden gelinmiştir. Kadın – erkek arasında uyumsuzluğu gözler önüne seren Cemil Süleyman erkek karakterleri; ilişkileri kopma noktasına getiren davranışlar sergileyen tipte tasarlar. Öykülerine ve romanlarına bakıldığında erkek karakterler eşlerine, sevgililerine ihanet eden kişilerdir. Kadın karakterler

ise, erkek karakterlerin bu davranışları karşısında yaşadığı duygusal ve fiziksel çöküşleri, yaşadıkları travmalar, ruhsal bunalımlarıyla eserlerin odağında olan kişilerdir.

Çalışmanın konusu olan "*Siyah Gözler*" romanında aşk izleği üzerinden karakterlerin ruhsal durumları şekillendirilir. Roman'da bir gençle ondan yaşça büyük dul bir kadının yaşadığı aşk konu alınır. Siyah Gözlerde konu edinilen aşk, yasak aşk çerçevesinde yer yer toplumsal normlar sorgulanmaktadır. Karakterlerin adları yerine "Genç Kadın" ve "Delikanlı" kelimeleri kullanılmaktadır. Cemil Süleyman'ın isimlere yer vermemesini Cafer Şen şu şekilde aktarır:

> "*Siyah Gözlerin bilinen en dikkate değer özelliği yazarın romanının başkarakterlerine bir ad vermeyişi, şahısları genç kadın ve delikanlı olarak isimlendirmesidir. Dünya edebiyatında en bariz örnekleri Fransız Kafka'nın Şato romanında görülen kahramanın sadece K harfiyle isimlendirilmesi iken Türk edebiyatında ilk örneğine Siyah Gözler'de tesadüf edilir... Kafka'nın K'sı veya Atılgan'ın B'si gibi herhangi bir anlam ve değerlerden uzak durmaya çalışan Cemil Süleyman'ın genç kadını ve delikanlısı sadece cins ayrımına dayalı bir yükü üzerinde taşır. Bunun da nedeni insanın edindiği ilk kimlik cinsiyetidir."* (Şen, 2018: 65-66)

Toplumdan soyutlanmış olan kadın karakter etrafında şekillenen kurguda olay örgüsü ilerledikçe "*yasak aşkın toplumsal ve ferdî boyutlarının geri plana itildiği görülür. Romanda bunların yerini âşıkların özellikle de genç kadının kıskançlıkları ve vehimleri alır.*" (Şen, 2006: 750) "*Romandaki kadın karakterin inşasında önemli temel unsur kadınlık kimliğinin psikolojik, fiziksel ve güdüsel yansımalardır.*" (Dere, 2022: 119) Romanın olay örgüsü; Genç kadın'la delikanlının mesire alanında karşılaşmaları ve delikanlının genç kadına aşkını ilan eden bir mektup bırakmasıyla başlar. Zamanla gizli gizli buluşmaya başlarlar. Daha önce aldatmayla sonuçlanan evlilik hayatı kadında büyük bir yıkım yaratır. Delikanlıyla yaşadığı ilişkide de bu yıkımın gölgesini hisseden kadın, tekrar aldatılma korkusu tarafından bütün benliği esir alınır. Benliğini gölge gibi takip eden bu travma onun kıskançlık duygusunu açığa çıkartır. Bitmek tükenmek bilmeyen kıskançlık dürtüsü onun kötücül varlığını uyandırır ve zamanla delikanlının kadından uzaklaşmasına sebep olur. Delikanlının uzaklaşmasıyla birlikte psikolojik bunalımlar yaşayan kadın, kendini öldürme isteğiyle ruhunda yankı bulduğu evrelere kadar bilinç bulanıklığı yaşar. Öldürme içgüdüsü içindeki kötülüğün ve delikanlıya duyduğu sevginin nefrete dönüşmesiyle birlikte bir cinnet harbinde onu boğmasıyla öldürmeyle sonuçlanır. Romanda kadının ruhsal sıkıntılarına, travmalarına ve tereddütlü ruh haline odaklanılmıştır.

Siyah Gözler romanından hareketle bir kadının psikolojisinin İncelenmesi

Anormal davranışlar

Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* romanının kurgusal yapısı, başkahraman olan kadın etrafında örülüdür. Beykoz çayırının yakınlarında bulunan evinde hizmetçisi ve aşçısıyla birlikte yaşayan bu dul kadın, başından kötü bir evlilik geçirmiş ve bu evlilik uğruna ailesini terk etmiştir. Ancak süreç içerisinde kocası tarafından ihanete uğrar. Eşinin bu ihaneti, kadını derinden sarsarak belleğinde yer edinen ciddi bir travmaya sebep olur. Otuz yaşında olan kadın, yirmili yaşlarında genç bir delikanlıyla ilişkiye başlar; fakat bu ilişki, onun bilinçaltında yer edinen bütün travmaları ve ruhsal bozuklukları yeniden ortaya çıkartır. Romanın pek çok

yerinde karakterin ruhsal sağlığının yerinde olmadığı ve anormal davranışlar sergilediği görülmektedir. Söz konusu anormal davranışlar, kadının kendi içinde delirdiğini düşündürmektedir. Kendi kendine konuşan karakter, sevgilisinin kendisini genç bir kızla aldattığı zannına kapılır. Genç kızı bir rakip olarak gören kadının, onun hayaliyle konuşmaya hatta tartışmaya başlaması paranoid şizofreni yönünün somut bir yansımasıdır. Özellikle paranoid şizofreni rahatsızlığının belirtilerini gösteren kadının; saplantılı, kuruntulu ve manik depresif ruh hali, onu sevdiği adamı öldürmeye kadar götürür. Sevgilisini öldürmekten son derece haz duyan kadının ruhsal durumunun bu şekilde evirilmesi, iki katmanlı bir süreç olarak gerçekleşmektedir. İlk katman, delikanlının aşkına karşılık verip vermeme konusunda yaşadığı ikircikli çatışma ve bu çatışmanın travmalarının ilk belirtilerini gösterdiği evredir. İkinci katman ise delikanlının aşkına karşılık vermesi ve ilişki yaşamaya başlamalarından sonra gelişen yoğun korku ve şüphe duygularının varlık göstermesidir. Tekrar aldatılacağına dair duyduğu bu yoğun, kadının bu süreçteki paranoid şizofreni yönünü büsbütün açığa çıkartır. Kadının daha önce başından geçen evlilik, onun ruhunda derin yaraların açılmasına ve son on yılını acılar içinde geçirmesine sebep olmuştur. Yaşadığı bu travma kadının bilinçaltını tamamen ele geçirerek bunalımların temelini oluşturur.

> "*İşte evlilik hayatı… Hayatın bu ilk ve büyük aşkı ona umduklarının hangisini vermişti? Ve ondan sonsuz mutluluklar beklediği için, ailesini bile terk ederek geleceğini aşkına feda eden ancak bir an süren rüyadan sonra, birden, bir ihanet darbesiyle bütün emelleri kırılarak, on yıllık bir geçmişin elem verici yalnızlıkları içinde ve kahrolmuş sürüklene sürüklene otuz yaşını bitiren dul kadın, kendisi değil miydi*?" (Süleyman, 2003: 16-17)

Kadının "*gerçek isteklerini toplumun beklentileri uğruna feda eden*" (Cebeci, 2014: 390) toplum baskısı neticesinde, kendine gölge bir benlik yarattığı ve kendi öz benliğini göz ardı eden bir birey olduğu söylenilebilir. Kendisinden oldukça genç olan delikanlının sevgisine karşılık verme sürecinde, bu sevgide yenilgiye uğrayacağını düşünmesi onun bilinçaltında yer edinen paranoid ruh halini açık etmektedir. Delikanlının ona karşı beslediği sevgisiyle birlikte, bastırdığı korku ve kaygı duyguları eş zamanlı olarak belirmiştir. Toplum tarafından dul bir kadın olarak damgalanacağını, genç bir delikanlıyla yaşayacağı ilişkiye kötü bir gözle bakılacağını düşünen kadın; sevme sevilme gibi duygularını bastırma yoluna gitmiştir. Delikanlının aşkına karşılık verip vermeme arasında kendi duygularıyla sürekli savaş halinde olan kadın, tereddütlü bir ruh haline bürünerek zihninde yoğun bir bocalama dönemi yaşamaktadır. Bu bocalama sürecinde sergilediği bazı patolojik eğilimler, kadının anormal davranışlarına örnek olarak gösterilebilir.

Nitekim romanın baş kısımlarında yer alan olay örgüsü bu durumu doğrulamaktadır. Karakterin, delikanlının kendisine yazdığı aşk mektubunu okuduğu esnada ve ruh halinde yaşadığı ani değişimler bazı anormal davranış kalıplarını net biçimde açığa çıkartmaktadır:

> "*Bir mektup, tapınılacak kadar sevilen bir kadının hayatını dolduran ufak tefek anılarla, gururunu okşayan hoş anılarla, beyninin çevresinde üzgün ve şikâyetçi dolaşıyorlar; bütün düşüncelerinde onu izleyen iki siyah ve ateşli göz, sinirlerine titreme veren bir kıvılcımlarla hayaline sıkıntı veriyordu. Ama yarabbi, bu çocuk ondan ne istiyordu. Burada da mı onu rahat bırakmayacaktı? Nereye gitse karşısına çıkıyor; uykularında bile onu meşgul ediyordu. Yavaş yavaş kendisinden*

korkmaya başladı. Ya severse? Bu, onu için kaçınılması gereken önemli bir tehlikeydi ki zihninde bu olasılığın kaygılarını silmek isteyerek: Mümkün değil… dedi" (Süleyman, 2003: 16)

Kadının uyku ve uyanıklık hali arasında gidip geldiği bu anda, bastırılmış düşünceler kısa süreliğine bilinç düzeyine yansır ve karakter aniden bu döngüden çıkarak "*Mümkün değil*" sözleriyle sayıklar. Karakter için âşık olmak, bastırmaya çalıştığı travmatik süreçlerin tetikleneceğinin bir habercisidir. Arzu ettiği duyguları bastırmaya çalışırken içsel bir çatışma yaşayan kadının, travmalarının açığa çıkmasıyla birlikte zihni aşk'ın gölgesine sığınarak yoğun bir kaygı girdabına sürüklenir. Sürekli içsel bir muhasebe halinde olan kadın uykularında da huzur bulamaz; zira bilinçaltında varlığını sürdüren arzular ve tutkular, delikanlının aşk mektubuyla birlikte aşikâr hale gelmiştir. Yaşadığı bu zihinsel karmaşa ve bunalımlı ruh hali, patolojik boyun göstergesidir.

Kadın, delikanlıyla yaşadığı birlikteliğin ardından olası bir ihanetle karşı karşıya kalma ihtimalinde sürekli ölümü düşünür. Nitekim karakter, "*Şüphesiz intihar ederim*" (s.44). Sözleriyle aslında zihnini kuşatan bu ölüm olgusunun varabileceği boyutu delikanlıya doğrudan ifade etmekte ve sadakatsizlik durumunda sonunun felaketle neticeleneceğini dile getirmektedir. (Süleyman, 2003: 84) Ancak kadın, delikanlının ihanet edeceğine dair gelişen yoğun şüphe girdabında kendi benliğini kaybetmeye başlar. Duyduğu bu patolojik kuşku, onu kontrol edilemez bir ruhsal bunalıma sürükler. Söz konusu şüphe mekanizmasının bir neticesi olarak delikanlıyı her gün takip etmeye başlayan kadın, bir gün yolda delikanlıya genç bir kız tarafından beyaz bir kâğıt uzatıldığını görür. Bu olay karakterin kuşkularını mutlak bir sanrıya dönüştürür; delikanlının bir sevgilisi olduğunu ve gizli gizli mektuplaştıklarını düşünmeye başlar. Yaşanan bu kırılma kadının psikolojik bütünlüğünü tamamen sarsarak ağır sanrıların önünü açar. Delikanlının konuştuğu genç kızın suretini hayaliyle birleştirip içsel bir tartışma yaşayan kadın, kendinden genç olması nedeniyle onu doğrudan rakip olarak konumlandırır. Bu durum kadının paranoid yapısının ve zihnini tamamen ele geçiren ölüm dürtüsünün yansımasıdır.

"*Bir hayal yaşıyor; ona alaycı bakışlarla gülümseyen bir genç kızın gözünün önünde yükselen genç heykelini görüyordu. O dururken kendisini mi sevecekti? Birden bu kızı karşısında bir rakip hissiyle görmekten titredi. Ve gözlerini kapayarak o hayali oradan kovmak istedi.*" (Süleyman, 2003: 90)

Tüm bu verilen örnekler kadının akıl sağlığının yerinde olmadığının bir göstergesidir. Kadının diğer ruhsal bozuklukları başka başlık altında incelenecektir.

Nemfomani

Literatürde genellikle kadınlarda gözlemlenen bir patoloji olarak ele alınan *nemfomani*; bireyin erkeklere karşı aşırı yönelim sergilemesi ve cinsel ilişkiye girme saplantısı yaşaması olarak tanımlanan bir kavramdır. (Gürel & Muter, 2007: 555)

Romanda oldukça güzel ve şehvetli bir figür olarak çizilen kadının, erkeğe karşı tutum ve davranışları son derece baştan çıkarıcıdır. Karakterin yoğun haz arayışı ve cinsel açlığı psikanalitik açıdan doğrudan nemfomani olgusuyla ilişkilendirilmektedir. Romanda yer alan şu satırlar, karakterin zihnini kuşatan şehveti ve nemfomanik yapıyı açıkça ortaya koymaktadır.

"*…Gençliğinin tatmin edilememiş heyecanlarını, ona bir sevda anı için bütün sıcaklıklarıyla geri verecek ateşli bir göğüs vardı. Eğer şimdi isterse, gidip ona, 'Mademki öyle istiyorsun haydi' diyebilir; onun genç ve güçlü kolları arasında, yoksunluklarının bütün acılarını uyutabilirdi. Şu dakikada onun nasıl ateşli bir yürek çarpıntısı içinde beklediğini düşündü; sonra genç ve güzel delikanlının kucağında yaşanacak dakikaların tadını hayal ederek …*" (Süleyman, 2003: 18)

Romanda karakterin nemfomanik belirtileri özellikle rüya süreçleri aracılığıyla aktartılmaktadır. Başkarakter, delikanlının kendisini terk edeceği düşüncesine kapılarak yoğun bir terk edilme anksiyetesi yaşar ve bu duygu çöküşüyle paralel olarak onunla ilgili fanteziler kurmaya başlar. Bir gece uykusu esnasında rüyasında delikanlıyla cinsel birliktelik yaşadığını görmesi, kadının bilinçaltında bastırılan nemfomanik eğilimlerinin dışa vurumudur.

"*Sonra, bir hayal yaklaşıyor; hırslı ve ateşli dudaklarıyla kulaklarının yanına sokularak: 'Niçin?' diyor, 'Niçin sevişmiyoruz?' mademki ruhunun buna ihtiyacı var… Evet biçin sevişmemeliyiz? Kendisi de onun için öldüğüne göre… O dakika derin bir aşk ihtiyacıyla çarpan yüreğinin üzerinde bu hayali sıkmak, kucaklamak istedi; kollarını uzattı. Fakat bu da bütün ötekiler gibi yalan bir rüya olmuştu…*" (Süleyman, 2003: 36)

Kadının geçmişte tecrübe ettiği evliliğin ihanetle sonuçlanması, onun ruhsal yapısında derin yaralar açmıştır. Bu travmanın ardından sevmek sevilmek gibi temel ihtiyaçlara karşı yoğun bir yoksunluk hisseden karakter, uzun süredir bastırdığı duygularını delikanlının ilgisiyle birlikte yeniden gün yüzüne çıkarır. Karakter, delikanlının aşkı sayesinde zihnindeki yıkıcı etkilerden sıyrılarak adeta yaşamsal bir uyanışa kavuşmaktadır.

"*Karşı karşıya geldikleri zaman, anlaşılmaz bir güç bakışlarını çekerek sürükledi. Ve gözleri onun gözlerine rastlar rastlamaz, vücudundan elektrik akımına benzer bir akım geçti. Bu siyah gözlerde öyle içe işleyen, sanki damarlarının içine giren bir şey vardı ki ruhunun derinliklerine kadar titretmişti.*" (Süleyman, 2003: 23)

Kadının delikanlıyla yaşadığı ilişki, geleneksel bir aşk ilişkisinin ötesinde derin bir tatmin arayışını barındırmaktadır. Kadının gence karşı hissettiği yoğun ilgi ve bağlanış, yalnızca duygusal bir sevgi ihtiyacından değil, doğrudan bilinçaltından beslenen libido enerjisinden kaynaklanır. Bu bağlamda delikanlı, kadın için bir özneden ziyade arzunun nesnesine dönüşmektedir. Başkarakter, estetik niteliklerini ve güzelliğini ön plana çıkartarak ilişkide kendini merkezi bir ayartma öznesi konumuna taşır. Ancak doğası gereği bu ayartının odağında yer almak isteyen erkek özne, kadının bu baskın konumunu başlangıçta sindiremez ve onu kendisine âşık eder. Romanın başlangıcında, delikanlı Beykoz çayırında kadının güzelliğinden etkilenmesi, başlangıçta kadının arzu edilen nesne ve ayartının ana öznesi konumunda yer aldığını göstermektedir.

Süreç içerisinde toplumsal baskılar nedeniyle bu ilişkiye karşı direnç gösteren kadının savunma mekanizmaları, libidinal arzularının açığa çıkmasıyla birlikte kırılmaya uğrar. Bu kırılma *Siyah Gözler*'deki ilişkisel dinamiğin seyrini kökten değiştiren bir özne-nesne yer değiştirmesini beraberinde getirir. Özne nesneleşirken, başlangıçta nesne konumunda olan delikanlı özneleşmeye başlar. Bilinçaltında yatan libido enerjisi ve sevgi ihtiyacı; kadının toplumsal normlara karşı ördüğü direnç duvarını tamamen yıkan ana unsur haline gelir.

Böylelikle, ayartma mekanizmasının merkezindeki kadın, kademeli olarak arzulayan özneden arzulanmayı bekleyen nesne konumuna evrilir. Bu psikolojik ve ilişkisel dönüşümün ana ekseni ise delikanlının bakışları ve gözleri aracılığıyla inşa edilmektedir.

> "*Aşkın doğmasında, kadının ve erkeğin birbirine bağlanmasında gözler önemli bir yer tutmaktadır. Gözlerin şekli, rengi, parlaklığı, bakış tarzları aşk üzerinde önemli bir etki yapmaktadır… İnsan özellikle de kadın, kendisine karşı yakınlık duyduğunu, kendisini sevdiğini söyleyen kimsenin gözlerinin içine bakar. Kendine söylenen sözlerin doğruluk derecelerini anlamak için bu işi yapar. İnsanın dış evrene açılan pencerelerinden iç dünyasını görmeye uğraşır.*" (Özgü, 1967: 17-18)

Romana ismini veren delikanlının siyah gözleri ve bakışları, başkarakterin ruhsal derinliklerine nüfuz ederek yakıcı bir arzunun fitilini ateşleyen ana unsur haline gelir. Ayartma mekanizmasının en güçlü aracı olarak konumlanan bu bakışlar; kadının benliğini, bilincini, bilinçaltı süreçlerini tamamen kuşatır.

> "*Onu en çok harap eden perişan eden onlar içinde hep yakıcı, öldürücü, sihirli bir alevle bir saniye içinde bütün iradesini büyüleyerek onu dipsiz bir uçurumun çekici derinliklerine götüren bu siyah gözlerdi. Onlarda öyle bayılarak, süzülerek, ruhu emen bir şey, bütün direnme gücünü yıkan, yok eden bir kuvvet vardı ki insanı eziyor, kahrediyordu, şimdi yine onların sihirli etkisi altında iradesini kaybediyor, beynine hoş bir uyuşukluk veren duygusal bir coşkunluk içinde kendisinden geçiyordu. Acaba o da kendisini seviyor muydu?*" (Süleyman, 2003: 63)

Delikanlının siyah gözleri, kadının bilinçaltında yer edinen batırılmış arzuları açığa çıkartan arzu nesnesi sembolüne dönüşür. Söz konusu bakışlar, kadının rüyalarında görünürlük kazanarak onun irade duvarını yıkan patolojik bir varlık olarak tasvir edilir.

Karan Horney, kendisiyle yabancılaşan bireyin içsel çatışmalar yaşayarak mevcut durumunu değiştiremediği sürece, sıraladığı temel ihtiyaçlardan vazgeçtiğini sahip olduğu hayal gücüyle tüm bu eksiklikleri tek bir seferde telafi etmeye çalıştığını belirtir. Bu durumda birey, yavaş yavaş bilinçsiz bir şekilde kafasında tasarladığı ideal bir imge yaratmaktadır. Gerçek benliğini yitiren kişi, zamanla zihninde var ettiği bu ideal imgeyle bütünleşir ve imgenin kendisi haline gelir. Romanda karakterin nemfomanik eğilimler göstermesinin başlıca nedeni; Horney'in sözüne ettiği bu ideal imge inşasıyla ve karakterin yaşamındaki haz nesnesinin eksikliğine bağlı olarak gelişen libidinal tatminsizlikle dorudan ilişkilidir. Başarısız bir evlilik tecrübesi geçiren kadının hayatında hissettiği bu doyumsuzluk, söz konusu çatışmalar yoluyla açığa çıkmaktadır.

Rüya aracılığıyla bilinçaltına yolculuk

Romandaki kadın karakterin delikanlıyla yaşadığı ilişkideki beklentisi ve arzuları, cinsel güdülerinin tatmini şeklindedir. Freud'un öğretisine göre bilinçaltına itilmiş ve baskı altında tutulan bu tür duygular, gündüz düşleri biçiminde ortaya çıkar. Arzuların ve isteklerin örtülü ve sansürlü bir şekilde tatmin arayışı, hayal kurma mekanizmasının yoğun olduğu kişilerde sıklıkla görülür. (Özbek, 2007: 32)

Rüyalar, psikanalitik eleştiri metodunda önemli bir yere sahiptir. Özellikle bilinçaltı araştırmalarında öne çıkan bu olgular, zihin yapısının çözümlenmesinde araştırmacıya önemli ipuçları vermektedir. Psikanalitik kuramın temel kavramlarından biri olan rüya süreçleri,

sanat eserinin tahlilinde de büyük bir ehemmiyet taşımaktadır. Eserdeki karakterlerin rüyaları, onların bastırılmış ruhsal yapıları hakkında edebiyat araştırmacısına kilit bilgiler verir. "*Rüya salt gerçeklik değil bir tür kurmaca gerçekliktir. Edebî eserin de kurmaca gerçeklik olduğu bilinir. Bu soyut, kurmaca gerçeklik her iki kavramın kendine özgü koşullarında şekillenerek sahnelenir*." (Turna, 2020:9)

Kısmen veya tamamıyla bilinçaltı arzuların ürünleri olan rüyalar, her zaman biçimsel bir dönüşüme uğrarlar. Bu yapısal farklılaşmanın başlıca nedeni veya nedenlerinden biri sansür mekanizmasıdır. Sansür, yalnızca rüya içerisinde değişiklik yapmakla kalmaz; aynı zamanda rüya gören öznenin kendisine ait bazı gizli kalmış düşüncelerin araştırılmasına karşı direnç göstermesine de yol açar. Ortaya çıkan bu sembolik dönüşümün olduğu gibi kalması amaçlanır. Rüya sansürü; öteden beri vicdan adı verilen, ahlaki normları barındıran ve üst benlikle (süper ego) doğrudan bağlantılı olan bir denetim mekanizmasını olarak işlev görmektedir. Rüya gören kişinin ben'i bütün rüyalarda başrolü oynar. Bütün ahlaksal engellemelerden uzak kalan ben; tüm cinsel isteklere, estetik anlayışımızın daima iyi karşılanmadığı her türlü ahlaksal zorlamalara karşı koyan isteklere boyun eğer. Aranan haz, libido, hiçbir direnmeyle karşılaşmadan konusunu tercihen yasak olana yönelir. (Özgü, 75,76) Siyah Gözlerdeki kadın karakterin toplum tarafından "ahlaksız kadın" olarak damgalanmaktan korkmasına rağmen, bilinçaltında var olan dürtülerine boyun eğerek delikanlının teklifini kabul etmesi, onun içsel muhakemesinde bastırılan altbenliğin (id) galip geldiğini göstermektedir. Düşsel evreninde varlık gösteren arzularına karşı koyamayan kadın, sınır tanımayan bir güçle yalnızca tutkularına hapsolur. Delikanlının aşk itirafına karşılık açığa çıkan bu dinamikler, karakterin rüya süreçlerini tamamen ele geçirir; böylece bastırılan eğilimlerin yansımaları rüyalarında yankı bulur.

> "*Nereye gitse karşısına çıkıyordu, uykularında bile onu meşgul ediyordu. Yavaş yavaş kendinden korkmaya başladı. Ya severse? Bu onun için kaçınılması gereken öyle bir tehlikeydi ki zihninde bu olasılığın kaygılarını silmek isteyerek: 'Mümkün değil…'dedi*." (Süleyman, 2003: 16)

Kadının, gerçek yaşantısında doyuramadığı istek ve dürtülerini rüyalar aracılığıyla doyurmaya çalışması aynı zamanda bilinçaltının oluşturduğu bir savunma mekanizmasıdır.

Romanda karakterin gördüğü rüyalar, özellikle de kâbuslar, kadının bastırdığı duyguların doğrudan birer iz düşümüdür. İçinde yaşadığı çatışmalar ve gün yüzüne çıkartamadığı pek çok duygu, rüya sahnelerinde kimi zaman gerçekleşmiş istekler, kimi zaman ise olası korkuların birer yansıması olarak tezahür eder. Freud, rüyaların çatışma halindeki dürtülerden meydana geldiğini ve psikonevroz ya da psikozlarda rastlanan belirtilerle eş değer olduğunu savunur. Yazarın/anlatıcının kurgusal düzlemde inşa ettiği bu rüya ve kâbus anlatısı; Freud'un rüyaları tasnif ettiği üç ana kategoriden (fizyolojik isteklerin gerçekleştirilmesine yönelik üstü örtülmemiş düşler, psikolojik isteklerin gerçekleştirildiği üstü örtülü düşler ve endişe düşleri) biri olan bedensel isteklerin ve arzuların karşılandığı düşlerdir. Dul bir kadın olması ve toplum tarafından "kötü kadın" olarak damgalanma korkusu onun bu aruzlarını doğrudan endişe düşlerine dönüştürür. Endişe düşleri; "*Egoyla uyumsuz bilinçaltı isteklerinin bilinç alanına sızması ve bu duruma egonun kaygı duygusuyla karşılık vermesi olarak tanımlanabilir. Freud, önceleri kişinin yaşadığı endişe duygusunun bastırma*

mekanizmasının bir sonucu olduğunu düşünmüşken sonradan aslında endişenin bastırmaya (repression) yol açtığı kanısına varmıştır." (Cebeci, 2014: 291, 292)

Kadının bilinçaltında yer edinen çatışmalı duyguların açığa çıkışı delikanlının mektubu ile başlarken, aynı zamanda bu sevgiye karşılık vermek ve vermemek arasında kendi içinde girdiği bocalama süreci, kâbus veya endişe düşleri şeklinde görünürlük kazanır. Karakterin zihnindeki bu patolojik sürükleniş ve irade kaybı, metinde şu betimlemelerle somutlaşmaktadır:

> "*Oysa bir gün, birdenbire karşısına bu çocuk çıkıvermiş; önceleri o kadar önem verilmeyen yakınlaşmalar, uzun bir ruhsal mücadeleden sonra, onu günden güne çekip götüren bir güç olmuştu. Ve şimdi bu güce yenilmiş sürüklenip gidiyor; düşünceleri uyuşmuş bir alkoliğin şaşkınlığıyla, ayaklarının altındaki engelleri atlayarak, taşlardan yuvarlanarak, hendeklere düşerek, derin bir düşünce karanlığı içinde ilerliyor; hep ilerliyordu. Belki de bir gün birdenbire ayılacak, şimdi onun duygulanın sarhoşluğu içinde kuşatan bu rüyalardan uyandığı zaman, nasıl pis bir bataklık içinde bulunduğunu fark ederek hatalarının manevi alçaklığını hissedecekti*." (Süleyman, 2003: 89)

Özelikle bataklık ve ölüm unsurlarının bir araya getirilmesiyle oluşturulan endişe rüyaları, kadının bilinçaltındaki travmatik yaşantısının birer yansımasıdır. Kadının rüya evreninde açığa çıkan bastırılmış arzularını sansürleme ve baskılama çabası, egonun geliştirdiği bir savunma mekanizmasının ürünüdür.

Öldürme hazzı

Freud, içgüdülerin temelini iki ana başlık altında ele alır: Yaşam (eros) ve ölüm (thanatos) içgüdüleri. Ölüm içgüdüsünün dışa vurumu olan saldırganlık ve yok etme dürtüsü, bireyin kendine yönelik yıkıcı temayüllerini dış dünyadaki nesnelere yönlendirmesiyle şekillenir. (Geçtan, 1995: 32) Bu bağlamda yaşama ve sevme içgüsüdüsü ile ölüm ve yok etme içgüdüleri arasında diyalektik bir bağ söz konusudur; nitekim cinsel içgüdü nesnesi olan sevgi, ölüm içgüdüsünün nesnesi olan nefreti etkisiz hâle getirebilme gücüne sahiptir. Ya da benzer şekilde sevgi nefrete, nefret de sevgiye dönüşebilir. Freud'dan sonra gelen psikanalistlerden Ercih Fromm da ölüm içgüdüsü ve saldırganlık olguları üzerine çalışmalar yürütmüştür.

Erich Fromm, insanın doğuştan gelen asli eğilimini "yaşam içgüdüsü" olarak temel alırken; ölüm içgüdüsünü, yaşam içgüdüsünün engellenmesiyle birlikte ortaya çıkan ikincil bir patolojik olgu olarak nitelendirir (Geçtan,1995: 314). Fromm, ölüm içgüdüsü baskın olan kişilik yapısını "*ölümseverlik*" (nekrofilik kişilik) olarak adlandırır. Freud'un libido kuramında tanımlanan "anal-sadistik" karakter yapısıyla paralellik gösteren bu kavram, ölüm içgüdüsünü salt biyolojik bir kader olmaktan çıkarıp psikososyal bir çözülme olarak kuramsallaştırır. (Fromm, 1979: 54) Nitekim Fromm'a göre, ölümsever kişileri "*heyecanlandıran şey yaşam değil ölümdür*." (Fromm, 1979: 37) Froom, ölümseverlerin özelliklerini şu şekilde ortaya koymaktadır:

> "*(…) Tümüyle canlı süreçler, duygular ve düşünceler cansız nesnelere dönüştürülür. Önemli olan deneylerden çok anılar, var olmaktan çok sahip olmaktır. Ölüm sever kişi bir nesneye bir çiçeğe ya da insana karşı ancak ona sahip olduğu zaman ilgi duyabilir; bu yüzden onun sahip*

olduğu şeylere yönelen tehdit, kendisine yöneltilmiş bir tehdit gibidir; o kişi sahip olduklarını yitirse dünya ile olan bağlantısını da yitirir." (Fromm, 1979: 39)

Romandaki kadın karakterin buna benzer pek çok patolojik örüntü mevcuttur. Saplantılı bir ruh haline sahip olan, yaşamın yeni koşullara uyum sağlayamayan ve eski eşi tarafından aldatılan kadın, uğradığı bu ihanetle derinden sarsılır. Kendini toplumdan tamamen soyutlayarak evinde iki hizmetçisi dışında kimseyle bağ kurmaz ve adeta kendi yalnızlığında hapsolur. İçinde taşıdığı bu yoğun yalnızlık duygusu, delikanlıya âşık olduktan sonra onu gerçeklikten ve yaşamın dinamiklerinden günden güne uzaklaştırır. Romanda bilinç akışı tekniğiyle aktarılan bu süreçler, kadının zihninde yaşam ve ölüm duyguları arasında gelişen içsel çatışmanın galibinin ölüm arzusu olduğunu gösterir. Kadın, delikanlının aşkına karşılık verdikten sonra yaşayacağı olası herhangi bir hayal kırıklığının ancak ölümle son bulacağına dair sinyalleri bilinçaltında taşımaktadır. Bilinçaltında yer edinen bu yıkıcı düşünceler kendi içinde verdiği amansız mücadelenin nihai neticesini belirleyecektir. Her ne kadar hayata tutunmak istese de tutunmak için kendinde o gücü bulamayan kadın, çareyi yaşamdan kopmakta bulur:

"*Bu çare zihninde yavaş yavaş büyüyor; önem kazanıyor, bütün düşüncelerini aynı noktada toplayarak, gittikçe yerleşen sabit bir fikir oluyordu. Birden karar vererek; 'Hayır,' dedi. 'Bundan sonra yaşamak istemem'. Zaten artık yaşamak için bir sebep var mıydı? Ve bundan sonra yaşayıp ne yapacaktı?*" (Süleyman, 2003: 96-97)

Delikanlıyla yaşadığı ilişkide aradığı duygusal doyumu bulamayan ve tekrar aldatılacağı şüphesi içinde boğulan kadının benliğinde, hayata karşı giderilmez bir tatminsizlik duygusu varlık gösterir. Karakterin geçmişte deneyimlediği ilişkisel huzursuzluğu yeni bağlandığı delikanlıyla olan ilişkisine yansıtacağını ön görmesi, onda kökleşmiş bir güvensizlik sarmalı yaratarak nevrotik bir kaçışı kaçınılma kılar. Delikanlının ilişkilerine ihanet edeceğinin şüphesi onu yiyip bitirirken, bu karamsar düşünceler ruhunu günden güne tüketir. Fantezi dünyası ile gerçeklik arasında bocalama yaşayan kadın, beklentileri boşa çıktıkça bir iç huzursuzluk deneyimlemeye başlar. Toplum tarafından dışlanma korkusu, aldatılma kaygısı, varoluşsal krizlerle mücadele etme gücünü kendinde bulamayan kadının zihni, ölüm düşüncesiyle sık sık meşgul olur. Delikanlıyla yaşadığı ilişkinin duyulmasından endişe eden kadının bilinçaltında var olan bu korku, rüyalarını ele geçir. Gördüğü düşlerde her şeyin açığa çıkmasıyla birlikte toplumsal bir aşağılamaya maruz kalacağını ve namussuz damgasıyla dışlanacağını gören kadın, bu dayanılmaz baskıdan kurtulmanın yegâne yolunu yaşamına son vermekte bulur.

"*Ve kendini birdenbire hülya kâbusu içinde, yüreğinin üzerine baskı yapan bir sıkıntının ağırlığıyla bağırmak istedi. Fakat o sırada yardım için yükselen sesler, çevresini saran bu derin karanlık içinde boğulup kalmıştı ve o dakikada nasıl tehlikeli bir durumda bulunduğunu düşünerek: 'Demek bitti; artık her şey bitti…' dedi. Oh evet artık her şey bitmiş ve o, bir alçak, bir namussuz olmuştu. Bunu düşündükçe üzüntüsünden çıldırıyor, 'Oh artık yaşayamam…' diyordu.*" (Süleyman, 2003: 74)

Romanın başından itibaren karakterin benliğinde varlık gösteren bu melankolik ve yıkıcı eğilimler, zamanla yön değiştirerek somut eyleme dönüşür. Geçmiş ilişkisinin kadın ruh

dünyasında bıraktığı travmatik izler, hayatının devamında üzerinde adeta gölge gibi büyüyerek onun iradesini felç eder. Toplumsal ahlak normlarının yarattığı suçluluk duygusu ve içsel arzularının yarattığı gerilimi taşıyamayacak noktaya gelen karakter, kurtuluşu intihar düşüncesinde arar. Bu durum, karakterin iç dünyasındaki patalojik çözülmenin ve egonun savunma mekanizmalarının tamemen iflas etmesinin trajik bir neticesidir. Ancak bir cinnet harbinde bu intihar fikri, yerini öldürme eylemine bırakır ve kadın, sevdiği adamı elleriyle boğarak öldürür. Böylece kadında var olan ölüm düşüncesi öldürme dürtüsüne dönüşür. Bu durum romanın başlarında, delikanlının kadına aşkına ikna ederken kullandığı "*yavrusuyla oynarken (onu) öldüren bir kedi gibi*" (Süleyman, 2013: 28) ifadesiyle sezdirilmektedir. Söz konusu benzetmeyle severken öldürme motifi vurgulanmış ve romanın sonunda bu trajik eylem gerçekleşmiştir.

Melankolik bireyler, kendilerini kınar ve kendilerine karşı saldırganlık gösterirler. Başka bir değişle; kendilerini hayal kırıklığına uğratan kişinin yerine koyarlar. Sevilen kişiden ayrılan libido, ben'e döner. Bu durumda kişi Narsis olur. Narsist kişiliğe bürünen birey, ben' e karşı terk edilen kimse gibi davranışlar sergiler. Kişi kendine saldırmaya başlar, böylece ben ve sevilen nesne arasında sınırlar ortadan kalkar. Bu bağlamda nesneye karşı hem sevgi hem de yoğun nefret eş zamanlı olarak hissedilir. Kin, nefret ve düşmanlık sevilen kişi yerine kendi benliğine çevrilir. İntiharın en önemli nedenlerinden biri olarak kabul edilebilir. (Özgü, 1994: 83) Söz konusu ruhsal süreç *Siyah Gözler* romanındaki kadın karakterde var olan ölüm düşüncesinin ve intihar eğiliminin temel gerekçesi olarak değerlendirilebilir. Karakterin içine düştüğü yoğun nesne nefreti ve benlik yabancılaşması metinde şu şekilde geçer:

> "*Artık her şeyden nefret ediyor; hayattan, aşktan, mutluluktan, vicdandan, insanlardan, hatta kendisinden iğreniyordu. Sonuç olarak, o da bir insandı. Belki, o da sevilse, böyle yapardı. Demek asıl suç, sevmekteydi.*" (Süleyman, 2003: 99)

Kadının, kendi benliğinden iğrenecek raddeye gelmesi ve dünyadaki tüm değerlere karşı nefret beslemesi, libidonun tamamen geri çekildiğini ve egonun yıkıma uğradığını gösterir. Alıntının sonundaki, "belki o da sevilse böyle yapardı" ifadesi, karakterin aslında nevrotik bir şefkat ve kabul görme arayışı içinde olduğunu, ancak bu ihtiyacı karşılayamadığı için yıkıcı saldırganlığa yöneldiğini gözler önüne sermektedir.

Kadının arzularının tatmin edilemediği durumda yaşadığı yıkıcı ruhsal sarsıntı, onun yırtıcı dürtülerini açığa çıkartır. Kadının, arzu nesnesi (delikanlı) ile kurduğu hastalıklı bağ, sevdiği adamı öldürmesinin temel sebebidir. Jacques Lacan'ın kuramında belirtildiği üzere, "*arzu eksiklikten doğar*". Kadının, delikanlı tarafından aldattığı yönündeki şüphesi ve onun genç bir kızla sevgili olduğunu düşünmesi, arzu nesnesini tamamen kaybettiği algısını doğurur. Bu durumda arzuladığı nesneyi elde edemeyen sağlıksız özne, yaşadığı ruhsal yıkımla baş edebilmek adına nihayetinde ölümle sonuçlanan iki üçlü bir tepki geliştirir. Ya bu dayanılmaz acıdan kurtulmak adına kendi varlığına son verir ya da arzu nesnesinin bir başkasına ait olma düşüncesine katlanamayarak kıskançlık, öfke ve intikam duygusuyla nesnenin kendisini yok etmeyi seçer.

> "Şimdi zihnini uğraştıran yalnız bir düşünce vardı; her şeyi bildiği halde onu aldatmak istiyorlardı. Ama o her zaman onları izliyor, rüyalarında bile onları sevişirken

görüyordu. Hatta şimdi dikkat etse onları kol kola giderken görebilirdi. Nitekim işte görüyor; seslerini bile işitiyordu. Ama artık buna dayanamazdı. Birden öfke çığlığıyla bağırdı: 'Hainler, alçaklar! Beni öldürmek mi istiyorsunuz?'" (Süleyman, 2003: 106)

Bu öfke, Lacan'ın tanımıyla "*insan başkasının arzusunu arzu eder*" teziyle doğrudan ilişkilidir. Kadın, delikanlının yanında gördüğü genç kızı kendi yerine konumlandırarak onu bir rakip olarak algılar. Dolayısıyla daha önce yaşadığı ve bastırmaya çalıştığı travmanın tekrar gün yüzüne çıkması, kadının narsist bütünlüğünün zedelendiğini hissetmesine yol açar. Delikanlıya yönelttiği nefret duygusu; Freud'un tanımladığı narsist kırılma tepkisinin yanında, paranoid kıskançlık düzleminde bir kurban fantezisine dönüşür ve bastırılan saldırganlık eğilimini harekete geçirir. Bastırdığı bu yıkıcı enerjinin kontrolsüzce serbest kalmasıyla birlikte kadın delikanlıyı öldürür. Bu durum ölüm içgüdüsünün altında yatan haz duygusunu açığa çıkartır.

Kadının sergilediği bu paranoid kıskançlık litaeratürde "*Othello Sendromu*" bağlamında da değerlendirilebilir. Bu sendromun tetiklediği şüpheler, karakterin zihninde yer alan sanrılar paranoid eğilimler; karakterin bilinçaltındaki nevrotik çatışmaları derinleştirirken içindeki bastırılmış saldırganlık (Thanatos) da öldürme hazzına dönüşür. Kadın için delikanlıyı yok etmek, aslında kendi benliğinde yer edinen dayanılmaz ruhsal sıkıntıları sonlandırmanın tek çaresi olarak görülmektedir.

Sonuç

Psikanalizin ortaya koyduğu verilerden beslenen *psikanalitik* edebiyat kuramı hem sanatçının ruhsal dehlizlerini hem de edebî metinlerdeki karakterlerin psikolojik derinliklerini tahlil etmeyi amaçlar. Psikanalitik edebiyat kuramı; sanatçı, yazar ve okur merkezli olmak üzere üç farklı düzlemde inceleme imkânı sunar. Metin merkezli yaklaşım; metnin iç dünyasını ve karakterlerin ruhsal durumlarını psikolojik bir vaka olarak ele alır. Bu bağlamda edebî metin bir klinik vaka, terapi koltuğunda oturanlar metnin içindeki karakterler; onları inceleyen ruhsal durumlarını tahlil yapanlar ise edebiyat araştırmacılarıdır.

Bu çalışmada Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* romanda yer alan kadın karakter psikanalitik yöntem ekseninde ele alınmıştır. Psikanasitlerin görüşlerinden yararlanarak ve romandan yapılan alıntılarda destekleyerek kadının psikopatolojisi üzerine tespitler yapılmıştır. İnceleme sonucunda; kadının id- üstben- ben arasında yaşadığı çatışmaların bastırılmasıyla birlikte bir takım ruhsal sorunlara maruz kaldığı saptanmıştır. Karakterin; Paranoid şizofreni belirtileri gösteren rüyaları ve bilinci arasında gidip gelen, nemfomanik unsurlar barındıran ve ölümsever kişiliğini bariz bir biçimde yansıtan yapısı çalışmada net bir şekilde ortaya konmaktadır.

Geçmişte yaşadığı kötü evliliğin ve eşi tarafından aldatılmanın yarattığı travmalar ile gerçekleşemeyen arzular, bu dul kadının onu ne derece kötücül bir varlığa adeta cani bir kişiliğe dönüştürdüğünü gözler önüne sermektedir. Roman, bu yönüyle kadın-erkek arasındaki ilişkiler açısından uyarıcı niteliği taşır. Batılıların "femme fatel" (ölümcül kadın) olarak adlandırdığı bu arketip, romanın başkarakterinin kötücül yanını sevgilisini öldürerek somutlaştırmasıyla kendi trajik sonunu hazırlamasıyla neticelenir.

Bu çalışma ekseninde değerlendirildiğinde Cemil Süleyman'ın *Siyah Gözler* romanı, psikolojik derinliğe sahip bir eserdir. Psikanalitik edebiyat kuramı bağlamında farklı perspektifler sunan bu romanda, başkarakter olan kadının canlı ve çok boyutlu bir yapıda kurgulandığı görülmektedir.

Kaynakça

Akyüz, K. (2000). *Modern Türk edebiyatının ana çizgileri.*İnkılap Kitapevi.

Berksoy, B. (2007). *Cemil Süleyman bir kuramsal okuma denemesi.* Kitap Yayınevi.

Cebeci, O. (2022). *Psikanalitik edebiyat kuramı.* İthaki Yayınları.

Dere, M. (2022). Cemil Süleyman Alyanakoğlu'nun Siyah Gözler romanında kötücül kadın tipi. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 28, ss. 114-124.

Freud, S., Jung, C. G. ve Adler, A. (1964). *Psikanaliz açısından edebiyat* (S. Hilav, Çev.). Ataç Kitapevi.

Freud, S. (2023). *Psikanaliz üzerine* (K. Şipal, Çev.). Cem Yayınevi.

Fromm, E. (2000). *Sevginin ve şiddetin kaynağı* (Y. Salman ve N. İçten, Çev.). Payel Yayınları

Gariper, C. ve Küçükcoşkun, Y. (2009). Dionizyak coşkunun ihtişam ve sefaleti. *Yakup Kadri'nin Nur Baba romanına psikanalitik bir yaklaşım.* Akademik Kitaplar.

Geçtan, E. (1995). *Psikanaliz ve sonrası.* Remzi Kitapevi.

Gürel, Ş. E. ve MUTER, C. (2007). Psikomitolojik terimler: psikoloji literatüründe mitolojinin kullanılması. *Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), ss. 537-569.

Kızıltan, H. (2024). *Türkiye psikanaliz tarihi.* Minotor Kitap.

Kudret, C. (1998). *Türk edebiyatında hikâye ve roman*. İnkılâp Yayıncılık.

Moran, B. (2018). *Edebiyat kuramları ve eleştiri.* İletişim Yayınları.

Özbek, Y. (2007). *Edebiyat ve Psikanaliz*. Çizgi Kitapevi.

Özgü, H. (1994). *Psikanalizin üç büyükleri Freud, Adler, Jung.* Kıbele Yayınevi.

Özgü, H. (1967). *Aşkın psikanalizi.* Özgü Yayınevi.

Süleyman, C. (2003) *Siyah Gözler*. Bordo Siyah Klasik Yayınlar

Şen, C. (2018). Romanda kişiler dünyası. R. Korkmaz ve V. Şahin (Edt.), *Siyah Gözler'de simgesel kimlik ile imgesel benlik arasında sıkışan şahıslar* (ss.65-93). Akçağ Yayınları.

Şen, C. (2012). *Edebiyat incelemelerinde psikanaliz kullanımı.* Divan Kitap.

Turna, M. (2020). Edebiyat ve psikanaliz üzerine. *Medeniyet ve Toplum Dergisi*, 4(1), ss. 1-17.

Türk Dil Kurumu. (2025) Türk Dil Kurumu sözlük. Erişim Ocak 10, 2025, https://sozluk.gov.tr/

Yavuz Bülent Bakiler'in "*Antepli Şahin*" adlı şiirinde Millî mücadelenin görünümleri

Sema Canpolat[*]

Giriş

Yavuz Bülent Bakiler'in kaleme almış olduğu *Antepli Şahin* adlı şiiri, Gaziantep Savaşı sırasında halkın ve Şehit Şahin'in gösterdiği millî mücadeleye vurgu yapar. Çok katmanlı derinliği olan *Antepli Şahin* eseri, yüzeysel olarak görünenin çok ötesinde anlamlar taşır. Şiir, Kurtuluş Savaşı sırasında Fransızlar tarafından işgal edilmeye çalışılan Gaziantep'in millî mücadelesini, direnişini ve cesaretini sezdirme yoluyla gözler önüne sermeyi başarır. 1921'de yaşanan Gaziantep Savaş'ının, ele alınan eserin alt yapısını oluşturduğu görülür. Eser bütününde, tematik gücünü kahramanlık, cesaret, yurt sevdası gibi kavramlardan alır. Şehit Şahin'in merkeze alındığı eserde bu figürün cesaretine, kararlılığına, mücadelesine, hürriyet ve istiklal için düşmana göğüs gerişine rastlanır. Şahin Bey şiirde, kahramanlığı ve vatanseverliği ile okuyucuların karşısına çıkarak milletinin ve memleketinin savunucusu şeklinde sembolize edilen bir karakter olarak resmedilir. Böylelikle Antepli Şahin Bey, sadece anlatılan bir kahraman olmaktan öteye geçerek Anadolu halkının vatanlarına olan bağlılıkların ve kararlılığın sembolü haline gelir. Aynı zamanda geçmişte yaşanan savaş olgusunun edebi bir şiire dönüştürülmesi bakımından bu eser, tarihî mirasın hafızası niteliği gösterir. Bu doğrultuda da okurlarının zihninde kahramanlık, millî değerler, yurt sevdası gibi kavramlarla yaşanan bu tarihî olayı canlandırmayı başarır.

Elmalı Köprüsü'nde şehit edilen, 1877 yılında Gaziantep'te doğan, Kuvâ-yi Milliye önderlerinden olan Türk asker Şahin Bey'in gerçek adı Mehmet Said'dir. Elmalı Köprüsünde sergilediği kahramanlık tarihe konu olarak ve Gaziantep'in kahramanı olarak ilan edilir. Şiirin başkahramanı Şahin Bey, dört gün boyunca mermisi bitene kadar savaşır, mermisi bittikten sonra tüfeğini yere vurarak parçalar, yumruklarıyla düşmanların karşısına çıkar ve düşmanların köprüden geçmelerini engellemeye çalışırken "28 Mart 1920'de 43 yaşında şehadet şerbetini" (Şahinbey Belediyesi, t.y) içerek şehit düşer. Gaziantep destanına konu olan bu kahraman şiir için sadece adı geçen bir asker olmaktan fazlası olarak yapının bir simgesi hâline gelir. Şahin Bey'in kahramanlığı ve cesareti şiirde kolektif bir fedakârlık olarak yansır. İlk olarak çalışmada, şiirin ayrıntılı çözümlemelerine geçmeden önce eser hakkında genel bilgi verilecektir. Daha sonra şiirin her bir dörtlüğü, her bir dizesi sırasıyla cümle cümle incelenerek okuyuculara sunulacaktır. Tespit edilen kanılar, detaylıca araştırıldıktan sonra ulaşılan akademik çalışmalarla desteklenerek verilecektir.

[*] Ardahan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi, semacnplt27gmail.com.

Yavuz Bülent Bakiler'in "Antepli Şahin" adlı şiirinin incelenmesi ve çözümlemesi

Millî mücadele ve savaş konusunun ele alındığı *Antepli Şahin* adlı şiir, Antep'te Elmalı köprüsünde şehit edilen, İstiklal Harbinin aziz şehitlerinden olan Şahin Bey'in mücadelesini konu edinir. Kurtuluş savaşı sırasında Gaziantep halkının düşmanlara karşı sergilediği direniş ve mücadele, serbest ölçü ile yazılan bu şiire yansıtılarak okuyuculara tarihî bir hatırlatmada bulunulduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Memleket mücadelesi, direniş, cesaret gibi temaların işlendiği şiirde, Şahin Bey'i merkeze alarak Antep halkının millî mücadelede gösterdiği direniş ve haysiyet olgularının ele alındığı görülür. Ele alınan bu olgular ile şiirde, "heyecanla ele alınan ve genişletilen motiflerden biri de 'hürriyet' fikridir" (Kaplan, 1952: s.44) ve bu hürriyet fikrinin getirilerinden olan mücadele konusunun da eserin dizelerinde belirgin şekilde görüldüğünü söylemek mümkündür.

Antepli Şahin adlı şiirin başlığının okuyuculara eserin içeriği hakkında ipuçları verdiği görülür. "Şahin" imgesi özgürlüğü, cesareti, gücü ve başkaldırıyı simgeler. İmgeler kullanıldıkları anlamlara göre, "sözlerin ifade edeceklerinden daha fazla şey söylüyor" (Eliade, 2017: s.26) olabilir. "Antepli Şahin" adlı şiirde geçen Şahin imgesi de tabiatta özgürlüğe düşkün kuşlardan olarak bilenen kuş türüdür ve aynı zamanda Türk kültüründe de cesaret ve bağımsızlık arayışı içindeki bireyleri temsil eder. Dolayısıyla Antep'in mücadelesini anlatırken Şahin Bey'in bilinçli şekilde şiirin merkezine konumlandırıldığını söylemek yanlış olmayacaktır. Bu bağlamda şiirdeki ana temanın, millî mücadele ve bağımsızlık arzusu olarak göze çarptığını söyleyebiliriz. Şehit Şahin'in ve Antep halkının mücadele hikâyesinin ele alındığı şiirin, okurları için hürriyet ve istiklal mücadelesi olan Antep savaşı hakkında da bilgiler barındırdığı söylenebilir. Vatan sevgisi, kahramanlık, millî mücadele ve direniş kavramlarının birbirleri ile ilintili olarak işlendiğini ve bu temaların merkezine de Antep kahramanlarını temsil eden Şahin Bey ve Antep insanının konulduğu görülür. Şiirde kahraman figürü olarak ve şiirin merkezi konumundaki yeri ile ön plana çıkan şehit Antepli Şahin'in, bağımsızlık ve mücadeleci kavramlarını üstlenip Antep halkını yansıtarak onların mücadeleci taraflarına ve direnişlerine atıfta bulunan bir tema olduğu görülür. Şiirin başlangıç ve bitiş dörtlüğü aynıdır. Bu dörtlükte Şahin Bey'in pes etmeyişini ve mücadelesini görmek mümkündür. Birinci dörtlük aşağıda görüldüğü gibidir:

> "Ben Antepliyim, Şahin'im ağam.
>
> Mavzer omzuma yük.
>
> Ben yumruklarımla dövüşeceğim.
>
> Yumruklarım memleket kadar büyük." (Bakiler, 2020: s.94)

Yukarıdaki dörtlükte Şehit Şahin'in köprübaşında gösterdiği mücadeleye gönderme yapıldığı görülür. Mermisi bitene kadar savaşan, mermisi bittikten sonra ise tüfeğini yere atarak parçalayıp yumruklarıyla mücadele ettiğine vurgu yapılır. Şahin Bey'in imkânları bitmesine rağmen hala karşı koymaya çalıştığı ve pes etmeyişi vurgulanır. Şahin Bey'in mücadeleci gücünün yurt sevdasından gelmesi, hizmetini ise canını vererek yerine getirmesi onun yurt sevgisinin büyüklüğünü ortaya koyar. Bunlardan yola çıkarak dörtlükteki temanın mücadele ve yurt sevgisi olduğu sonucuna ulaşılır. Şiirin ikinci bendi şu şekilde ilerlemektedir:

"Hey, hey!

Yine de hey hey!

Kaytan bıyıklarım, delişmen çağım

Düşman kurşunlarına inat köprü başında

Memleket türküleri çağıracağım." (Bakiler, 2020: s.94)

Bu bentteki mısralara bakıldığında mücadele kavramı ile ilintili olarak devam eden cesaret temasının ele alındığı tespit edilir. Yukarıda verilen bentin başlangıç nida kelimeleri olan "hey", sadece bir dolgu kelimesinden ibaret değildir. Türk halk edebiyatında özellikle "koçaklamalarda 'hey', 'bre', 'behey' gibi ünlemler şairin heyecanını, "yiğitliği, yiğitleri öven, savaşlardan bahseden kahramanlık" (Güzel ve Torun, 2003: s.172) hikâyelerindeki kahramanların yiğitçe seslenişini ve meydan okuyuşunu dile getiren en kuvvetli unsurlardır. Bu ünlemlerle şiir, "kazanarak bir meydan okumaya vurgu yapıldığı görülür. Şahin Bey'in köprübaşında silahı olmamasına ve gençlik döneminde olmasına rağmen düşmanın karşısına geçecek cesaretine gönderme yapılır. Bir sonraki dörtlük aşağıda yer almaktadır:

"Bu dağlarda biz yaşarız, bu dağlar bizim dağımız.

Namusumuz temiz, bayrağımız hür

Analarımız, karımız, kızımız, kısrağımız

Burda erkekçe döğüşür" (Bakiler, 2020: s.94)

Buradaki dörtlükte, Antep halkının verdikleri istiklal mücadelesini namusu bildiklerine gönderme yapıldığı görülür. Millî değerler sıralamasının başında yer alan, "Türk kültürünün ayrılmaz parçası olan bayrak ve sancağın" (Soysal, 2010: s.2017) onur ve özgürlük kavramlarını simgelediği görülür. Bu bakımdan yukarıdaki dörtlükte de bayraklarının yere düşmediğini ve bayrakları hür oldukça da namuslarının temiz olduğuna vurgu yapıldığı gözlemlenir. Antep kadınlarının da erkek gibi dövüştüğünün ön plana atıldığı fark edilir. Dördüncü dörtlük ise, üçüncü dörtlüğün temasının devamı niteliğindedir:

"Bir bayrak dalgalanır Antep kalesi üstünde

Alı kanımdaki al, akı alnımdaki ak

Bayraklar içinde en güzel bayrak

Düşüncem senden yanadır" (Bakiler, 2020: s.95)

Yukarıdaki dörtlük de ise dalgalanan bayrağın kırmızılığının kandan, beyazlığının ise insanlarımızın alnının aklığından (beyazlığından, temizliğinden) geldiği söylenebilir. Hürriyet savaşı için ölmek, namusu uğruna ölmektir ve burada da şehitlerimizin namusunu hakkıyla koruduğu kanaatine ulaşılır. Dörtlüğün üçüncü dizesinde ise bayrağımızın yüceltildiği görülür. Bir sonraki bent ise şöyle devam etmektedir:

"Hep senden yanadır çektiğim kahır

Bu senin ülkende, senin gölgende

Düşmesin kara kalpaklar, kirlenmesin duvaklar

Korkum yok ölümden kâfirden yana

Alacaksa alsın beni şafaklar." (Bakiler, 2020: s.95)

Buradaki bentte tek dert edilenin ülkenin hürriyeti olduğu belirtilir. Üçüncü cümlede yer alan ve başa takılan, "'millî bir imge' ya da Anadolu'yu işaret eden bir imge' olarak kalpağın, tarihsel açıdan" (Topçu, 2023: s.30) millî mücadele döneminde bağımsızlığı ve özgürlüğü simgelediğine rastlanır. Dolayısıyla kalpağın baştan düşmesinin iyi sonuçlar doğurmayacağı kanaatine ulaşılır. Bu doğrultuda, özgürlük ve bağımsızlık sembolü olarak adlandırabileceğimiz kalpakların baştan düşmemesine ve saflığı, temizliği temsil eden duvaklar için de saflıklarının kirlenmemesine, bu uğurda gerekirse can verilebileceğine değindiği anlaşılır. Yukarıdaki dörtlüğün üçüncü ve dördüncü dizesinde, ölüme ve düşmana karşı korku olmamasıyla ve yine cesaret kavramıyla karşılaşılır. Yukarıdaki bendin devamı niteliğindeki altıncı dörtlük, şöyle devam etmektedir:

"Hey, hey!

Yine de ey hey!

Al bayraklar altında kara bir kartal gibi

Yaşamak ne güzel şey." (Bakiler, 2020: s.95)

Yukarıda verilen altıncı dörtlükte özgürlük temasıyla karşılaşılır. Üçüncü dizede kullanılan ve Türk kültüründe de geçen "kartal sembolü sadakat, iyilik, cesaret, koruyucu gibi çeşitli anlamlar" (Çoban, 2015: s.61) ile kullanılır. Kırmızı bayrak altında kartal gibi yaşamak dizelerinden, bulundukları memleket de özgür ve bağımsız olmanın önemine ve güzelliğine değinildiği anlamını çıkarmak olası bir durumdur. Dörtlüğün bütününde, Antep milletinin kendi vatanlarında özgürce yaşama umudu belirir. Umutsuzluğun zıttı olan "umut kavramı, bireyin içinde bulunduğu kaotik durumdan kurtuluşu için arzuladığı temennilerdir" (Özkara, 2025: s.69) ve yukarıdaki son iki dizelerde, bu temenniler açıkça görülür. Bu dizelerin ardından gelen, atılan mermilere değinilerek başlanan yedinci dörtlük aşağıda yer alır:

"Bir sır var bu mavzerde, attığım gitmez boşa

Çıkmış eski bir savaştan

Türk'ün bir karış toprak parçası için

Destanlar yazacağız yeni baştan." (Bakiler, 2020: s.95)

Bu yedinci dörtlüğün ilk dizesinde bir mukavemet gösterildiği, sıkılan kurşunların boşa gitmediği ve bu mücadele gücünün memleket sevdasından geldiği sezdirilir. Genel anlamıyla "vatan insanların üzerinde yaşayabildiği bir sığınak, karınlarını doyurduğu bir mekândan öte onları var kılan değerler ile kültürel yapının oluşturduğu bir kutsal" (Uçar, 2022: s.319) hürriyet mekânıdır. Doğal olarak sıkılan kurşunların hürriyet uğruna olduğuna da gönderme yapıldığı görülür. Şahin Bey'in attığı kurşunlar, toprağını korumaktan ötürü olduğu için boşa gitmediğini ve hedefini bulduğunu, bu yaşanan şeyinde kahramanca olduğunu bildiğinden

dolayı destan yazılacağına dikkat çektiğini görmek mümkündür. Yedinci dörtlüğü takip eden sekizinci dörtlük:

"Yıktım toprağın üstüne bir sarı kurşunla birini

Çıktı karşıma biri,

Çıktıkça çektim tetiği, bismillâhlarla beraber

Vurdum alnından kâfiri." (Bakiler, 2020: s.96)

Şeklinde gösterilir. Sekizinci dörtlükte Şahin Bey'in savaşta gösterdiği marifet ve inanç ön plana atılır. Yukarıdaki dörtlüğün üçüncü dizesinde geçen ve besmele olarak adlandırılan "bismillâh" kelimesi, bir işe başlanılmadan önce söylenir ve "Allah'ın adıyla" anlamına gelir. Yapılan eylemlerde söylenildiğinde, inancın kuvvetine ve gücün kuvvetlendirildiğine işaret ettiği söylenebilir. Müslümanlıkta, "bir işe başlayan kimsenin o işe Allah'ın adını anarak başlaması, o kimsenin kendisini güven içinde hissetmesine bir vesiledir" (Bilgin, 2020: s.92) ve bu açıdan bakıldığında Şahin Bey'in inancına da değinildiği açıkça görülür. Sekizinci dörtlükten sonra gelen dokuzuncu dörtlük ise aşağıdaki gibidir:

"Bu kaçıncı kurşundur bu kaçıncı bismillah

Bu kaçıncı ölüdür?

Bir türkü söylenir siperlerde her sabah

Vurun Antepliler namus günüdür!" (Bakiler, 2020: s.96)

Savaş gününün, namus günü olarak vurgulandığı dokuzuncu dörtlükte, yine bir direniş ve mücadele kavramlarına rastlanır. Vatan meselesini, bir haysiyet meselesi olarak gören Antep halkının pes etmeyişine gönderme yapılır. Aynı zamanda ölümlerin çokluğuna vurgu yapılırken bir yandan da duyulan üzüntü ifade edilir. Hemen ardından da siperlerde söylenen türkülerle halkın direnişi gözler önüne serilir. Şiirsel bir söylem olarak ön plana çıkan "ağıtlar, ölüm, sarsıcı bir olay ve kayıp gibi durumlarda yaşanan acıları dile getiren" (Çetin Yıldırım, 2025: s.106) türler olsa da yer yer ölüme karşı bir direniş unsuru olarak da kullanıldığı görülür. Yani, "ayrılıkla birlikte gelen umutsuzluğun içinde, bireyin önüne tutulan bir el" (Özkara, 2025, s.72) feneri gibidir. Bu bağlamda, siperlerde söylenen türkülerde aslında ölüme karşı, düşmana karşı bir umut ve direniştir. *Antepli Şahin* şiirinin son dörtlüğünün ise:

"Ben Antepliyim, Şahin'im ağam

Mavzer omzuma yük

Ben yumruklarımla dövüşeceğim

Yumruklarım memleket kadar büyük" (Bakiler, 2020, s.96)

Şeklinde olduğu görülür. Yukarıdaki dörtlük ile başlayan *Antepli Şahin* adlı şiir, yine bu dörtlük ile son bulur. Şiir bütününe bakıldığında tematik gücünü millî mücadele ve direnişten aldığı ön plana çıkar. Bazı belirgin semboller üzerinden aktarılan cesaret olguları gibi kavramlarla tematik gücünün desteklendiğine rastlanır. Şahin Bey ve Antep insanının kahramanlığına vurgu yapılan şiir, temelde bir bahadırlık ve direniş şiiridir.

Sonuç

Yavuz Bülent Bakiler "Antepli Şahin" adlı şiirinde, kullandığı sembollerle şiirin anlamını derinleştirmeyi başarır. Şahin Bey, sadece şiire konu olan bir karakter olarak karşımıza çıkmaz, aynı zamanda Antep milletiyle ilintili olarak ilerleyen ve bir halkın mücadelesini simgeleyen figür olarak anlatıda yerini alır. Kuva-yi Milliye kahramanlarından Şahin Bey'in eserin merkezine konumlandırılmasıyla geçmişte, Elmalı Köprüsünde yaşanan destansı olay ön plana çıkar. Bu doğrultuda okurlar, eseri okurken aynı zamanda Elmalı Köprüsünde şehit edilen Şahin Bey'in mücadele hikâyesini de okumuş olur. Yani, bireysel kahramanlık anlatısı gibi görünen şiir, birlik ve beraberlik düşüncesini de bütününde barındırır. Şiirin bütününe bu açıyla bakıldığında, halkın kolektif hafızasında yer alan bağımsızlık ve direniş anlatılarının yansıması görülür. Vatan ve bayrak uğruna yapılan fedakârlıkların ve verilen kayıpların, destansı bir anlatımla şiirselleştirilerek gelecek kuşaklara aktarılmasıyla hafızada kalıcılığı sağlanır. Tüm bunların yanında sade ve halkın anlayacağı bir dilin kullanılması yapıtın geniş kitlelere ulaşılmasına ve kolay anlaşılmasına olanak tanır.

Şiirin merkezinde yer alan İstiklâl harbinin aziz şehidi Şahin Bey sadece bir kahramanı değil; onuru, vatanı, özgürlüğü uğruna mücadele eden ve direnen Anadolu insanını temsil eder. Eserde destansı anlatım türünün kullanılması, metnin hürriyet ve mücadele temasını güçlendirir. Şiir, tarihî gerçekliği ve edebî yönü açısından doğrudan millî duyguya hitap ederek tarihi yaşatmayı başarır. Yapılan çalışma sonucunda "Antepli Şahin" şiirinin, kahramanlık anlatısı olmanın çok ötesinde bir milletin direnişini ve mücadeleci ruhunu yansıtan ve o milletin kolektif hafızasını canlı tutan güçlü bir metin olduğu ortaya konmuştur.

Kaynakça

Bakiler, Y. B. (2020). *Harman*. Yakın Plan Yayınları.

Bilgin, E. (2020). *Türk İslâm Edebiyatında Besmelenâme Türü ve Besmele İçerikli Metinlerin Tasnifine Dair Bir Deneme*. Trabzon İlahiyat Dergisi, 7(2), 87- 117.

Çoban, İ. (2015). *Türk İkonografisinde Kartal Motifi ve Çağdaş Türk Resmine Yansımaları*. İdil Dergisi, 4(16), 57-85.

Çetin Yıldırım, S. (2025). *Acının Dili: Bir Travma Anlatısı Olarak Ağıtlar.* Milli Folklor Dergisi, 19(48), 101-113.

Eliade, M. (2017). *İmgeler ve Simgeler* (Çev. M. A. Kılıçbay). Doğu Batı Yayınları.

Güzel, A., Torun, A. (2003). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*. Akçağ Yayınları.

Kaplan, M. (1952). *Şiir Tahlilleri, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e*. Dergâh Yayınları.

Özkara, O. (2025). *İkinci Yeni'nin En Çocuksu Şairi Ülkü Tamer ve Poetikası*. İdeal Kültür Yayıncılık.

Soysal, M. S. (2010). *Tarihsel Süreçte Bayrak ve Sancaklarımız*. A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi, 42, 209-239.

Şahinbey Belediyesi. (T.Y). *Şahinbey Kimdir?*. https://www.sahinbey.bel.tr/idet/87/27/sahinbey-kimdir

Topçu, K. B. (2023). *Osmanlı- Erken Dönem Türkiye Tarihinde ve Edebiyatında Kalpak İmgesine Yönelik Bir Söylem Çözümlemesi*. Kafkasya Çalışmaları- Sosyal Bilimler Dergisi, 8(14), 25-42.

Uçar, İ. (2022). *Sönmez'de Sönmeyen Ateş: Vatan.* Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi, 6(2), 317-326.

Yapay zekâ araçlarıyla divan şiirini görselleştirmek üzere

Sema Levent[*]

"Sevmenin yolu anlamaktan geçermiş"

Giriş

Türk edebiyatı tarihi içerisinde XIII. yüzyıl sonlarından, XIX. yüzyılın ikinci yarısına kadar varlığını devam ettiren gelenek olarak tanımlanan Divan şiirini (Ömer Faruk Akün, DİA) belirleyici unsurların başında şüphesiz kültürü, sanatı, geleneğiyle İslam dini gelmektedir. İkinci unsur olarak da örnek olarak kabul edilip benimsenen Fars edebiyatından bahsedilir. Arap şiir geleneğinin Fars şiiri üzerinden Türk edebiyatına yansımasıyla hem estetik haz ön planda olmuş hem de Arapça-Farsça kelimeler, hayaller, mazmunlar ön plana çıkmıştır. Zengin hayal gücü, sözcüklerdeki katmanlı yapı ve sembolik anlatımıyla Türk edebiyatının en estetik dönemlerinden birini oluşturan bu dönemin manzum ve mensur eserlerini anlamak ve anlatmak emek isteyen bir alan olarak öne çıkmaktadır.

İnsanoğlunun hayal dünyası gördüklerine, bilgisine hâkim olduklarına göre şekillenir. Balığı bilmeyen birinin buğulamayı hayal etmesi düşünülemeyeceği gibi telefonu bilmeyen birinin modern akıllı telefonların hayalini kurması düşünülemez. Kısacası insan görmediğinin hayalini kuramaz. Önce görür ardından belki bu bilginin üzerine kendi yaratıcı zekâsını koyarak daha zengin bir hayal kurar. En güzel örneklerini Osmanlı İmparatorluğu döneminde veren, bu havayı soluyan, köklerinde Arap ve Fars şiiri mazmunlarını barındıran klasik şiirin bu zenginliği onun günümüz okuyucusu tarafından anlaşılmasını zorlaştırmaktadır. Özellikle üniversite edebiyat bölümü kürsülerinde bu şiiri tahlil ederek, günümüz Türkçesine aktararak, hayal ve mazmunları belirterek edebiyat öğrencilerinin istifadesine sunan akademisyenler bu şiiri anlatmak, modern okuyucuya ulaştırmak adına büyük yol katetmiştir. Lakin şunu vurgulamak gerekir ki şiir dili sıradan, günlük kullandığımız dil değildir. Şiir dilinde kelimeler temel anlamlarının dışına çıkarak estetik bir boyut kazanır. Yepyeni çağrışımlarla farklı bir boyuta geçen bu dili anlamak kolay değildir. Hele ki aradan yıllar geçmişse, kelimeler farklı manalar kazanmışsa, şiirde geçen kimi güzellik unsurları geçerliliğini yitirmişse, bazı nesneler kullanımdan kalktıysa veya modern bir yapıya kavuşmuşsa bu iş daha da zor olacaktır. Bu sıkıntıyı aşmak için teknolojik gelişmelerden yararlanmak, çağın materyallerini Divan şiirini açıklamak için kullanmaya gayret göstermek, bu konuda kafa yormak sonraki kapıları açacaktır. Önerilerden birisi yapay zekâ teknolojisinde yaşanan gelişmelere paralel olarak bu yapay zekâ motorlarının klasik şiirin anlaşılması için kullanılmasıdır. Beyitleri görselleştirmek ve görseller üzerinden teorik bilgiyi anlatmak bir dereceye kadar bu işi kolaylaştıracaktır.

[*] Dr. Sema Levent, Bağımsız Araştırmacı, sema04levent24@gmail.com

Benzetme sanatı üzerine temellendirilen Divan şiiri güzellik kavramını günümüz hayalleriyle anlamak, anlamlandırmak, anlatmak sözcükler ve sözlükler üzerinden mümkün olmamaktadır. Beyitler Divan şiiri poetikası üzerinden açıklansa da özellikle edebiyat bölümü öğrencileri için bu açıklama pek de tatmin edici olmamaktadır. Çünkü güzellik kriterleri, benzetme unsurları değişmiştir. Klasik edebiyatta güzellik unsurları daha derin ve girift iken yirminci ve yirmi birinci yüzyılda bu unsurlar hem sadeleşmiş hem de genel anlamda somut bir zemine oturtulmuştur. Klasik şiirde sarışın sevgilinin beyitlere yansıması bile ileri bir tarihe rastlar. Klasik sevgili gelenekten gelen sıfatlarla tasvir edilir. Bu müşterek düşüncede sevgilinin kaşı kemana, bakışı oka benzetilir. Oysa modern zamana gelindiğinde kişisel tercihler ve zevkler şiirin kaderini çizer. Bedri Rahmi Eyüboğlu *karadutum, çatal karam, çingenem, nar tanem, nur tanem, bir tanem* diyerek seslenir sevgiliye. Modern okuyucu bu kültür dünyasında yetiştiği için bunları anlayabilmektedir. Türk dili ve edebiyatı bölümü öğrencilerinin Cemal Süreya, Edip Cansever, M. Akif Ersoy, Nazım Hikmet, İsmet Özel, İbrahim Tenekeci şiirlerini anlaması Fuzûli'yi, Baki'yi, Şeyh Galib'i (en azından şiirde geçen kelimelerin temel manasını) anlamasından daha kolaydır. Şüphesiz bunda Cumhuriyetle birlikte yürütülen dil politikalarının ve değişen zihniyet dünyasının da etkisi büyüktür. Bu sıkıntıyı aşmanın yollarından biri eski muhtevayı yeni araçlarla açıklamaya çalışmaktır. Bunu yaparken yeni kuşağın özellikleri göz ardı edilmemelidir. Dijital çağla birlikte artan görsellik gençleri daha çok resme ve videolara yönlendirmiştir. Klasik metinlerdeki benzetmeler yapay zekâ motorlarıyla görselleştirildikten sonra açıklanırsa hem meraklısı için daha anlaşılır olacak hem de kültürel miras modern zamana taşınacaktır. Bu çalışmada pitoresk beyitler seçilmiş; beyitlerde yer alan benzetme unsurları görsel çizimlerle somutlaştırılmıştır. Böylece Divan şiirinin hayal dünyasının yapay zekâ araçları ve resim sanatı aracılığıyla genç kuşaklara daha anlaşılır ve ilgi çekici biçimde aktarılması amaçlanmıştır. Çalışmada yapay zekâ bir somutlaştırma ve köprü kurma aracı olarak kullanılmıştır. Seçilen beyitler, alanın temel sözlükleri dikkate alınarak (söz konusu kelimelere en uygun anlamlar verildikten sonra) analiz edilmiş akabinde yapay zekâ yardımıyla bu soyut dünya günümüz okuyucusu için görsel bir şölene dönüştürülmeye çalışılmıştır.

Gülşen-i kûyunda cânâ kadd-i mevzûnun senin
Bir hırâmân servdir kim nâzdan reftârı var (Hayâlî Bey)

Ey sevgili (can)! Oturduğun mahallenin gül bahçesinde, o biçimli boyunla sanki nazından dolayı ağır ağır ve sallanarak yürüyen canlı bir servi ağacı gibisin.

Beyitte sevgilinin hem fizikî güzelliği hem de nazlı yürüyüşü tek bir imge (servi) içerisinde birleştirilmiştir.

Gülşen-i kûyun: Sevgilinin mahallesi, bulunduğu yer; mecazen sevgilinin güzellik âlemi.

Cânâ: Ey sevgili.

Kadd-i mevzûn: Ölçülü, düzgün, orantılı boy.

Serv: Servi, her mevsim yeşil kalan, kışın koyu yeşil yapraklarını dökmeyen, uzun ömürlü, güzel kokulu ve boyunun güzelliği ile dikkatleri üzerine çeken ince uzun bir ağaç türüdür. Divan şiirinde sevgilinin uzun ve zarif boyunun en yaygın benzetmesidir.

Hırâmân serv: Salınarak yürüyen, nazlı servi.

Nâzdan reftâr: Nazdan doğan bir yürüyüş, salınış.

Kaşları yâyı gibi gayriyi kendüye çeker
Gamzesi oku gibi âşıkı yabâna atar (Ahmed Paşa)

Sevgilinin kaşları yay gibi herkesi kendine çekerken ok gibi keskin bakışları âşığı perişan ederek uzaklara, yalnızlığa mahkûm eder. Divan şiirinde kaş sevgilinin güzellik unsurlarından biridir. Göz ile âşığı etkiler, kendine bağlar. Kaş kavisli oluşu ve göz ile birlikte oluşturduğu kombinasyonla Divan edebiyatı sanatçıları tarafından ok ve yay ile aralarında benzerlik kurularak sıklıkla şiirlerde kullanılır. Yay, âşığın kaşı gibidir. Yayı germek, kaşın çatılmasıdır. Yay kirişle gerildiğinde ok fırlamaya hazır olur. Yay ne kadar gergin ise ok o kadar uzağa gider. Bu bilgiler bir kompozisyon dahilinde yapay zekâya anlatılarak bunları görselleştirmesi istenince aşağıdaki resim ortaya çıkmıştır.

Kaş ve yay: iki benzer dünya

Göz ve okun simetrik ilişkisi

Yay ve ok: osmanlı eğitim diyagramı

Beytin görseli

Gül yüzün lâle ruhun sünbül-i terdir zülfün

Nâ-şüküfte dahi gül goncası nâzik dehenin
(Hisâlî, Süleymaniye Ktp., Hâlet Efendi, nr. 120)

Ey sevgili! Yüzün gül, yanağın lâle, saçın taze sümbüldür. Ağzın ise henüz açılmamış gül goncasıdır! Divan şiirinde sevgilinin güzelliğini anlatmak için kullanılan çiçeklerden hemen hemen ilki güldür. Sevgilinin yüzüne, yanağına benzetilen gülü lale, sümbül ve diğer çiçekler takip eder. Zaman zaman bu çiçeklerin açılmamış (gonca) hâlleriyle olgunlaşmış hâlleri ayrı ayrı sevgilinin güzelliğini anlatmak için kullanılır.

Beytin görseli

Zülfüne baglandı dil zencîre hâcet kalmadı
Kaldı ol uslanmadan tedbîre hâcet kalmadı (Şeyhülislam Yahya, G398/ 1)

Gönül, sevgilinin saçlarına bağlandı; artık onu bağlamak için zincire gerek kalmadı. O, (gönül) uslanmadan öylece kaldı; onu yola getirecek bir çareye de gerek kalmadı.

Divan şiirinde sevgilinin simsiyah, uzun ve kıvrım kıvrım saçları (zülf) her zaman aşığın boynuna dolanan bir zincir veya onu yakalayan bir tuzak olarak tasvir edilir. İşin asıl güzel yanı ise şudur: Aşık bu esaretten kurtulmak istemez; aksine, o zincire mahkûm olmayı dünyadaki en büyük şeref ve sultanlık olarak görür.

Bu beyitte âşık, sevgilinin siyah saçlarını bir "zincir"e benzeterek gönlünün esir oluşunu anlatır. Divan şiirinde sevgilinin saçları genel olarak zincir, kement, tuzak, gece, ejderhaya benzetilir. Gelenekte bunlar âşığı, sevgiliye bağlayan unsurlar olarak düşünülür. Ayrıca "esâret" kelimesi aşkın gönüllü bir tutsaklık olduğunu gösterir. Âşık bu esirlik durumdan şikâyet eder görünse de sevgilinin esiri olmaktan memnundur. Şairin zihnindeki hayal dünyasını tablolaştırmak gerekirse:

Siyah, uzun saçlar → zincir gibi kıvrılıp dolaşır.

Âşığın gönlü → bu zincire vurulmuş bir mahkûm gibidir.

Kurtuluş → (tercih edilmediği için) imkânsızdır, makbul olan esir olmaktır. Bu esaret aşık için hem gurur duyulacak bir durumdur hem aşığın sevgisinin derecesini gösterir.

Mahkûm, zincir ve sevgilinin saçı

Görüp sitâreleri dün gice feleklerde
Duhân-ı âhum içinde şerâra beñzetdüm
(Tacizâde Cafer Çelebi, G141/ 7)

Dün gece gökyüzünde gördüğüm yıldızları ahımın dumanı içindeki kıvılcımlara benzettim!

Aşık çektiği aşk acısıyla sürekli ah çeker, inler. Bu ahın gökyüzüne yükseldiği varsayılır. Yukarıdaki beyitte şair gece gökyüzünde gördüğü yıldızlarla çektiği ah arasında benzerlik kurmuştur. Yıldızları, aşk acısıyla çektiği "ah"ın (iç çekişin) dumanından çıkan ateş kıvılcımları gibi hayal ediyor. Divan şiirinde aşığın ahının göğe yükselip yıldızlara dönüşmesi veya ikisi arasında benzerlik kurulması sık kullanılan güçlü bir hayaldir.

Her gice feleklerde görinen degül encüm
Yir yir od urupdur göge Óâşıklaruñ âhı
(Tacizâde Cafer Çelebi, G223/ 3)

Her gece gökyüzünde görünen yıldız değil, yer yer ateş salıp göğe yükselen âşıkların âhıdır.

Bu beyitte şair, gökyüzündeki yıldızlarla aşığın çektiği ah arasında benzerlik kurmuştur. Yıldızları gerçek yıldız olarak değil, aşk acısıyla yanan aşıkların göğe yükselen ateşli ahlarının kıvılcımları olarak hayal eden şair yıldızların varlık sebebini aşıkların çektiği acıya bağlamıştır "Od urmak" burada "ateş saçmak, kıvılcım çıkarmak" anlamında kullanılmıştır.

Rûy-ı zîbâsındaki ol hâl-i müşkîni anuñ
Bir tabak kâfûr içinde dâne-i fülfül gibi (Tacizâde Cafer Çelebi, G236/ 5)

Sevgilinin güzel yüzündeki o misk kokulu siyah ben, beyaz kâfûr dolu bir tabak içindeki karabiber tanesi gibi duruyor.

Şair sevgilinin beyaz yüzünü kafura, siyah benini ise karabiber tanesine benzetmiştir. Beyaz bir zemin üzerindeki küçük siyah nokta nasıl hemen dikkat çekerse, sevgilinin parlak ve beyaz yüzü üzerindeki siyah ben de öylece göze çarpmaktadır. Sevgilinin güzelliği bu nesnelerle ilişkilendirilerek estetik bir uyum sağlanmıştır. Beyit bu yönüyle **tasvirî (resimsel)** bir nitelik taşımaktadır.

zîbâ: Süslü, güzel.

hâl: Vücuttaki küçük esmer benek, ben.

müşk: Vücuttaki küçük esmer benek, ben.

kâfûr: Hindistan ve Çin'de yetişen kâfur ağacının (Laurus camphhora) zamkından elde edilen ve hekimlikte kullanılan beyaz, yarı şeffaf, kolaylıkla parçalanır ıtırlı madde. [Eski edebiyâtımızda sevgilinin gerdanı için kullanılırdı.]

dâne: Tane

fülfül: Karabiber

Beyaz kâfûr dolu bir tabak içindeki karabiber tanesi:

Sevgilinin Güzel Yüzündeki O Siyah Ben:

Gülşen-i aşkında âh u nâle bülbüldür bana
Sinem üzre zahm-ı peykânun kızıl güldür bana (Necâtî Bey, G15/1)

[Ey sevgili!] Aşkının gül bahçesinde âh ve inleyiş benim için bülbül gibidir; göğsüm üzerinde senin ok ucunun açtığı yara ise bana kızıl gül gibidir.

Şair, sevgilinin aşkını bir gül bahçesi olarak tasavvur etmiştir. Bu bahçede aşığın âh ve feryadı, güle âşık olduğu için sürekli öten bülbül gibidir. Sevgilinin kirpiklerinden veya bakışlarından gelen okun (peykânın) aşığın göğsünde açtığı kanlı yara ise kırmızı rengi sebebiyle kızıl güle benzetilmiştir. Aşığın inleyişi ile güle âşık olan bülbülün meşhur hikayesi (gül–bülbül mazmunu) arasında benzerlik kurulmuştur.

Ârız u ruhsâr u zülfün ey letâfet gülşeni
Biri gül biri karanfül biri sünbüldür bana (Necâtî Bey, G15/6)

Ey sevgili (letafet gülşeni)! Bana yanağın gül, yüzün karanfil, saçın ise sünbüldür!

Beyitte sevgilinin yüz güzelliği yine çiçeklerle tasvir edilmiştir. Sevgili âdeta bir çiçek bahçesine benzetilmiş, yüzündeki her unsur ayrı bir çiçek olarak düşünülmüştür. Bu yaklaşım Divan şiirinde çok yaygın bir güzellik tasviridir.

ârız (yanak) → Gül (kırmızılığı ve tazeliği nedeniyle)

ruhsâr (yüz) → Karanfil (yüzün hoş kokusu ve zarif güzelliğini tamamlayan bir unsur olarak kullanılmıştır.)

zülf (saç) → Sümbül (kıvrımlı ve hoş kokulu oluşuyla)

Gûyiyâ ebvâb-ı gerdûn-irtifâǾuñda nücûm

Zinet içün vazǾ olınmış nukre-gûn mismârdur

(Tacizâde Cafer Çelebi, KITA2 / 6)

Uçsuz bucaksız gökyüzündeki yıldızlar süs olsun diye çakılmış gümüş renkli çivilere benziyor.

Şair, gökteki yıldızları; yüksek gök kubbenin kapılarına süs olsun diye çakılmış gümüş çivilere benzetmiştir.

gûyiyâ: Güya, sanki. ebvâb: Kapılar. gerdûn: Dünya, semâ, felek.

irtifâ: Yükseklik, yükselme. nücûm: Yıldızlar. zinet: Süs.

nukre: Külçe hâlinde gümüş gûn: Renk Nukre-gûn: Gümüş renkli. mismâr: Çivi, mıh.

Benzeyen	Kendisine benzetilen
(Gökyüzündeki yıldızlar)	(Süs olsun diye çakılmış gümüş renkli çiviler)

Kemâne döndü kaddim târa benzer za’fdan cismim
Acep mi nâle kılsam bezm-i aşkında rebâb âsâ (Nefî, Gazel 7/4)

Boyum yay gibi eğrildi, bedenim zayıflıktan tel gibi inceldi. Aşk meclisinde rebap gibi inleyip durmam şaşılacak bir şey midir?

Ey sevgili! Senin aşkından boyum kemana döndü, yay gibi eğrildi; bedenim zayıflıktan tel gibi incecik oldu. Bu dertten aşk meclislerinde rebâb gibi inleyip ağlasam şaşılır mı? (Şaşırmamak gerekir.)

kad: Boy. târ: İp, iplik. 2. Tel za’f: Zayıflık. nâle: İnleme, inilti. bezm: Meclis.

rebâb: Sap kısmının ucunda Hindistan cevizinden yapılmış basık, yuvarlak, küçük bir kâsesi bulunan, dize veya bir yere dayanarak çalınan saz.

rebâb-âsâ: Rebâb gibi.

"Kemâne döndü kaddim" → "Boyum/vücudum yay gibi eğrildi."

Kemân burada "yay" demektir. Âşıkın, aşk derdiyle beli bükülmüş hâlini anlatır.

"Târa benzer za'fdan cismim" → "Zayıflıktan bedenim tel gibi inceldi."

Târ, saz teli demektir. Şair, bedeninin incelip gerildiğini söylüyor.

"Acep mi nâle kılsam" → "İnleyip feryat etsem şaşılır mı?"

"Bezm-i aşkında rebâb âsâ" → "Aşk meclisinde rebap gibi."

Çihre gül sîne semen çeşm-i mükehhal nergis
Hat çemen gonca dehen ca'd-ı mu'anber sünbül (Bâkî, K. 24/4)

Yüzü gül, göğsü yasemin, sürmeli gözleri nergis gibidir; Yüzündeki ince tüyler çimenliği, tomurcuk gibi ağzı goncayı, amber kokulu kıvırcık saçları ise sümbülü andırır.

Ey sevgili! Yüzün gül, göğsün yasemin, sürmeli gözlerin nergis, ayva tüylerin çimen, gonca gibi ağzın gonca, amber kokulu kıvırcık saçların ise sünbül gibidir.

Bahar mevsimi geldiğinde tabiat yeniden canlanır, toprağa can gelir, çiçekler rengarenk açar. Bâkî bu doğal hadiseyle sevgilinin ergenliğe ulaşması arasında benzerlik kurmuştur. Sevgilinin ayva tüylerinin belirmesi onun bahar yani ergenlik çağına ulaştığını gösterir. Hayatının baharındaki sevgili, bahar mevsimini andırır; onun gibi taze ve canlıdır. Sevgilinin çehresinin güle, göğsünün yasemine, gözünün nergise, ayva tüylerinin çemene, ağzını goncaya, saçlarının sümbüle benzetildiği beyitte bir çiçek bahçesi tablosu çizilmiş; güzellik

unsurları çiçeklerle tasvir edilmiştir. Beyit bu manada Divan şiirindeki "sevgilinin bir çiçek bahçesi gibi tasvir edilmesi" geleneğinin güzel örneklerinden biridir.

çihre (yüz) → Gül

Sîne (göğüs/bağır) → Semen (yasemin)

Çeşm-i mükehhal (sürmeli göz) → Nergis

Hat (ince tüyler/ayva tüyü) → Çemen (yeşillik)

Gonca dehen (tomurcuk gibi ağız) → Gonca

Ca'd-ı mu'anber (amber kokulu kıvrım kıvrım saç) → Sümbül

Öğrenmeyi kolaylaştıran yöntemlerden biri de muhtevaya uygun olarak sınıflandırma yaptıktan sonra bilgileri tablolaştırmaktır. Bu yöntem aynı zamanda öğrenmeyi zevkli hâle getirerek karışıklığı önlemektedir. Yapay zekâya yukarıdaki bilgileri tablolaştırması istendiğinde aşağıdaki görsel oluşturulmuştur.

SEVGİLİNİN GÜZELLİK UNSURU	**BEYİTTEKİ İFADE**	**BENZETİLEN ŞEY**	**ANLAM / İMGE**
YÜZ	Çihre	Gül	Güzellik, tazelik, parlaklık
GÖĞÜS / BAĞIR	Sîne	Semen (yasemin)	Beyazlık, zarafet, hoş koku
SÜRMELİ GÖZ	Çeşm-i mükehhal	Nergis	Mahmur ve etkileyici bakış
AYVA TÜYÜ	Hat	Çemen	İnce yeşil görünüm
AĞIZ	Gonca dehen	Gonca	Küçüklük, narinlik
AMBER KOKULU KIVIRCIK SAÇ	Ca'd-ı mu'anber	Sünbül	Kıvrımlı şekil ve hoş koku

Jâle arakı lâle kadeh gonça sürâhî
Meyhâne çemen kâfir-i hummârı benefşe
(Tacîzâde Ca'fer Çelebi, K.17/ 19)

Çiy, içki; lale, kadeh; gonca, sürahi gibidir. Çimenlik bir meyhanedir; menekşe de onun mahmur ve sarhoş müşterisidir.

Yukarıdaki beyitte yine kelimelerle resmi çizilen bir manzara görülmektedir. Rakı jâle, kadeh lâle, sürahi gonca ve yeşil alanlar meyhane olarak tasvir edilmiştir. Menekşe yapısının eğriliği nedeniyle meyhanenin sarhoşu olarak hayal edilmiştir. Beyitte Divan şiirinin sık görülen "bahar = meclis/meyhane" hayali kurulmuştur. Bahar gelince zevk ve eğlence meclisleri kurulur. Bu beyitte şair doğadaki unsurları içki meclisinin parçalarına dönüştürerek betimlemiştir. Lâlenin şeklinden dolayı kadehe benzetilmesi Divan şiirinde çok yaygın kullanılan bir mazmundur.

jâle: Sabahları yaprak ve çiçeklerde görülen su damlaları, çiy, şebnem [Divan edebiyatında sevgilinin yanak ve dudağındaki ter için mazmun olarak kullanılmıştır] (https://lugatim.com/, Erişim: 29.05.2026)

arak: ter, rakı hummâr: İçkiden sonra gelen baş ağrısı ve sersemlik

Beyitteki hayaller ve benzetmeler

UNSUR	BENZETİLDİĞİ ŞEY	SEBEP
JÂLE (ÇİY)	Arak / içki	Parlak ve sıvı oluşu
LÂLE	Kadeh	Kupa biçiminde oluşu
GONCA	Sürahi	Kapalı ve şişkin görünüşü
ÇEMEN (ÇİMENLİK)	Meyhâne ortamı	İçki meclisini andıran bahar
BENEFŞE	Mahmur sarhoş	Eğik boynu ve koyu rengi

Dile her mûyu bir ejder görünür ol zülfün
Nice bin ejderi bir yerde tahayyül ne belâ (Nef'î, G.5/4)

Gönle, o sevgilinin saçlarının her bir teli bir ejderha gibi görünür. Bir yerde binlerce ejderha tasavvur etmek ne büyük bir beladır!

Ey sevgili! Saçların her bir teliyle gönle bir ejderha gibi görünür, binlerce ejderhayı bir arada hayal etmek ne korkunç bir beladır!

Divan şiirinde sevgilinin saçı (zülf) siyahtır, âşıklar arasında fitne çıkarır, onları kendine bağlar. Şair sevgilinin saçını yalnızca bir yılana değil, her teli ayrı bir ejderha olan devasa bir korku olarak hayal etmiştir. Saçın çokluğu ise "bin ejder" olarak tasvir edilmiştir. Böylece âşığın sevgili karşısındaki çaresizliği, saçın esir edici gücü, aşkın korkutucu ama çekici tarafı aynı anda verilmiştir.

zülf (saç) → Kıvrımlı yapısı sebebiyle yılana, ejderhaya benzetilir.

her mûy → Saçın her bir teli.

ejder → Korkutucu, yakalayıcı, yok edici güç.

dil → Gönül, âşıkın kalbi.

belâ → Aşkın verdiği acı ve korku.

Zencîr-i zülf bendesini zâhid etme ayb
Divâne oldu ise nola kâfir olmadı (Necâtî G. 588 /2)

Ey zahit! Sevginin saçının zincirine bağlanmış âşığı ayıplama, hor görme! Delirmişse nolmuş, kâfir olmadı ya!

Burada şair, aşk yüzünden perişan olmuş âşığı savunuyor. Zahidin kınamasına karşılık "Evet delirdi ama yine de sevgili uğruna yoldan çıkmadı!" diyerek nükteli bir karşılık veriyor. Sevginin yoğun bir şekilde hissedilmesi hastalık alametidir. Karşı cinsler arasında duyulan aşk kontrolden çıktığı zaman akıl da kontrol edilemez bir hâle gelir. Duygular hâl ve hareketleri tesiri altına alır ve âşık aklıyla değil duygularıyla karar vermeye başlar. Bu sebeple Divan şiirinde âşık tipi mecnûn kelimesiyle de karşılanır.

zencîr-i zülf → Sevgilinin saçının zincir gibi bağlayıcı oluşu

bende → Kul, esir

zâhid → Dinin yasak ettiği şeylerden sakınıp buyurduklarını yerine getiren, dünya işlerine önem vermeyen (kimse) (https://sozluk.gov.tr/, Erişim: 29.05.2026). Divan şiirinde aşkı anlamayan kuru, ham sofu olarak tarif edilir.

dîvâne → Aşk yüzünden aklını kaybetmiş âşık

kâfir olmadı → Aşk uğruna delirdi ama inancını kaybetmedi.

Pür iken bâde ile benzer idi ârızına
Ser-nigûn eylediler döndi zenehdâne kadeh (Şeyhülislam Yahya, G37/ 3)

Kadeh, içi şarapla ağzına kadar doluyken senin yanağına benzerdi; onu ters çevirdiler (içip bitirdiler), bu defa da çenendeki çukura döndü.

Klasik şiirimizin kadeh ve sevgili arasında kurduğu zarif görsel ve anlamsal köprülerden biri olan bu beyit dönemin eğlence meclislerindeki bir ritüelle sevgilinin yüz hatları arasında muazzam bir bağlantı kurmuştur.

Dolu kadeh = Yanak (Ârız): Kadeh kırmızı şarapla ağzına kadar doluyken, renginden ve parlaklığından dolayı sevgilinin al al parlayan yanağına benzetilmiştir.

Boş/Ters kadeh = Çene çukuru (Zenehdân): Şarap içilip kadeh masaya ters kapatıldığında (ser-nigûn edildiğinde), kadehin o yuvarlak dip kısmı ve duruşu, sevgilinin çenesindeki yuvarlak, güzel çukuru (gamzeyi) andırır. Kadehin her iki hâli (doluyken de boşken de) şaire her an sevgilinin yüzünü hatırlatmaktadır.

Klasik edebiyatın hikâye ihtiyacını karşılayan mesneviler de (özellikle aşk mesnevileri) bünyelerinde barındırdıkları tasvir ve tahkiye sahneleriyle görselliğe hitap etmektedir. Bu sahneler uygun promptlarla (komut/yönerge) yapay zekâ tarafından görselleştirildiğinde okuyucunun metni anlaması, hâliyle ondan etkilenme oranı artmaktadır. Modern insanın; şiirde geçen kıyafetleri, nesneleri, mekânları mesnevinin kaleme alındığı çağa uygun bir şekilde hayalinde canlandırması her zaman mümkün olmamaktadır. Yapay zekâ bu noktada okuyucunun işini kolaylaştırmaktadır. *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisinden alınan bir tasvir sahnesi yapay zekâya anlatılmış ardından aşağıdaki görsel elde edilmiştir.

Eydürdi fülân harâbede zâr
Gördüm gezer-idi ol dil-efgâr
Pes atası çün anı işitdi
Tîz durdı revân oglına yetdi
Gördi gözi yaşlu beñzi çün kâh
Bir deşt-i harâbe içre nâ-gâh
Oturmış ider figân [u] zârı
Ne ʻakl [u] ne sabr u ne karârı
Gözi yaşı kan ruhları zerd
Yoldaşı firâk u hem-demi derd
Başı ayagı açuḳ perîşân
Yırtuk yakası bu resme ʻuryân
Topraga yüzi gözi bulaşmış
Mihnet ipi boynına dolaşmış
Saçı uzanup gözine yetmiş
Gözi yaşı seyl dizine yetmiş
Atası bu hâl-ile çü gördi
Yırtdı yakasın u naʻra urdı
Âh eyledi tökdi gözi yaşın
Mihnet odı yahdı bagrı başın
(Sevdai, Leylâ ile Mecnûn (Kıssa-ı Leylî Birle Mecnûn) 397-406)

Sonuç

21. yüzyıl şehir yapıları göz önüne alındığında on, on beş katlı apartman dairelerine sıkışmış bireylerin gündüz güneşi evinde hissetmesinin, gece yıldızları seyrederek uyumasının imkânsız hâle geldiği görülmektedir. İstisnalar dışında çiçekle, böcekle, ağaçla yaşamak onları tanıyarak büyümek köyde yaşayanların tadabileceği zevkler arasında kalmıştır. İmparatorluk döneminin sona ermesi ve siyasette meydana gelen gelişmeler de düşünüldüğünde bu çağ insanının divan şiirindeki benzetmeleri, hayal dünyasını kısacası bu şiirin zihin dünyasını anlayamamasının veya anlamakta zorlanmasının sebepleri anlaşılmış olur. Peki edebiyatımızın temelini oluşturan bu şiir anlayışını günümüz okuyucusuna nasıl aktarmalıyız? Neticede kök geleceğe taşınmazsa, gelecek kök üzerine inşa edilmezse sağlam bir kültür ve medeniyetten bahsedilemez. Bu durumda bir milletin tarih sahnesinde hak ettiği konuma gelmesi düşünülemez.

Çalışmanın sonucunda, görsel destekli anlatımın gençlerin Divan şiirine yönelik ilgisini artıracağı, beyitlerdeki anlam katmanlarını kavramalarını kolaylaştıracağı ve klasik Türk edebiyatına karşı oluşan "anlaşılması zor" algısını azaltabileceği düşünülmüştür. Bu yönüyle çalışma, edebiyat ile görsel sanatları bir araya getirerek klasik metinlerin eğitim ortamlarında daha etkili biçimde kullanılmasına katkı sunmayı amaçlamıştır.

Özellikle edebiyat bölümünde okuyan öğrencilere geleneği en güzel şekilde öğretmek, sunmak yetmemekte bunu onların anlayabileceği kanallarla sunmak büyük önem taşımaktadır. Bilim ve teknolojiyle paralel ilerlemeyen eğitim politikalarının yeni kuşağa hitap etmesi zorlaşmakta hatta imkansızlaşmaktadır. Yapay zekânın ilim ve bilim dünyasına getireceği kolaylıklar göz ardı edilmemelidir. Klasik edebiyatın zihin ve hayal dünyası iyice öğrenildikten sonra anakronizme düşmeden yapay zekâya verilen komutlarla bu edebiyatın

derinliğine nüfuz edilerek katmanlı yapısı daha iyi anlaşılacaktır. Teknolojinin getirdiği kolaylıklar bu yönüyle değerlendirilmelidir. Öğrencilere pitoresk beyitler tespit ettirilerek yapay zekâyla bunları görselleştirmeleri ödev olarak verilerek hem bu iş zevkli hâle getirilebilir hem de kültürel mirasın geleceğe taşınmasına katkı sağlanmış olur. Bu şekilde görsel hafızaya hitap edilerek bilgilerin kolayca öğrenilmesi ve daha kalıcı hâle gelmesi sağlanabilir. Etik kurallar çerçevesinde yapılan bu tür çalışmaların daha güzel, verimli ve kapsamlı çalışmaların önünü açacağına inanılmakta; edebiyat ile görsel sanatların birlikte kullanılmasının klasik Türk edebiyatının öğretiminde yeni ve etkili bir yöntem olarak değerlendirilmesinin alana katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Kaynakça

Akkuş, M. (2018). *Qefi Dîvânı*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/

Bayak, C. (2019). *Yevda'î, Leylâ ile Mecnûn* (*Kıssa-i Leylî birle Mecnûn*). Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/

Erünsal, İ. E. (2018). *Tâcî-Zâde Ya'fer Çelebi Dîvânı*. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları. https://ekitap.ktb.gov.tr/

Kavruk, H. (ts.). *Yeyhülislam Yahyâ Dîvânı* (*Tenkitli metin*). T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/

Küçük, S. (1994). *Bâkî Dîvânı* (*Tenkitli basım*). Türk Dil Kurumu Yayınları.

Qugatim. (ts.). Kubbealtı Lugatı. https://lugatim.com/

Yüzlük. (ts.). Türk Dil Kurumu. https://sozluk.gov.tr/

Yılmaz, O. (2015). *Qecâtî Bey Dîvânı*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

The poetic depiction of animal imagery in Jacques Prévert's poetry

Shamilova Shahnaz[*]

Introduction

Animals as symbolic figures in prévert's poetry

One of the prominent poets of twentieth-century French poetry is Jacques Prévert. The poetic personification of animals, a feature seen in the work of certain surrealist poets, is also characteristic of Prévert's oeuvre. The poet distinguished himself from his contemporaries through the inclusion of various animal figures in his poetry, such as birds, cats, lions, lizards, horses, snails, elephants, donkeys, dogs, giraffes, and whales. These poems at times convey tenderness or cruelty, and at other times evoke sorrow, contemplation, anxiety, or simply humor and amusement.

In his poem "*The Bird and the Cat*" (*Le chat et l'oiseau*), the dominant emotion is one of melancholy, while in "*The Song of the Snails Going to a Funeral*" (*Chanson des escargots qui vont à l'enterrement*), sunlight and hope gleam through the streets of Paris after the war. In Prévert's poetry, animals often carry allegorical meaning; through the use of animal imagery, the poet conveys reflections on human relationships. This is evident in works such as "*The Lizard*" (*Le lézard*) and "*The Red Horse*" (*Le cheval rouge*). This article examines the symbolic functions of animal imagery in Jacques Prévert's poetry and demonstrates how animal figures are used to express social criticism, human relationships, freedom, innocence, and the poet's solidarity with the natural world.

Le lézard

Le lézard de l'amour

S'est enfui encore une fois

Et m'a laissé sa queue entre les doigts

C'est bien fait

J'avais voulu le garder pour moi.

The Lizard

The lizard of love slipped away again leaving its tail

between my fingers *and fled. It's just as well*

I wanted to keep it

for myself.

(Histoires, p. 97)

[*] Teacher Senior Lecturer, Ganja State University, Faculty of Philology and Foreign Languages, Department of French Language, PhD Candidate in World Literature, Azerbaijan, chahnazchamilova@yahoo.fr, ORCID: https://orcid.org/0000-0001-6699-8262

Here, the poet depicts an unfulfilled love that escapes swiftly—like a lizard—and likens the memory it leaves behind to the lizard's tail:

Le cheval rouge	***The Red Horse***
Dans les manèges du mensonge	*Amid a herd of lies* the *red horse of your smile keeps* circling.
Le cheval rouge et ton sourire	
Tourne	*And I* stand, *grieving aloud under the* sorrowful *whip of reality. I have nothing to say – even your smile is truer*
Et je suis là debout planté	
Avec la triste fouet de la realité	*than* my *four certainties.*
Et je n'ai *rien à dire*	
Ton sourire est aussi vrai	
Que mes quatres *vérités.*	

(Paroles p.87.)

Satirical and critical animal representations

In poems and poetic narratives such as *"Whale Hunting"* (*À la pêche de baleine*), *"The Sleeping Donkey"* (*L'âne* dormant), *"A History of Dogs"* (*Histoire des chiens*), and *"The Horse's Tale"* (*L'histoire de cheval*), Jacques Prévert deploys sharp satire.

Frank Collot, referring to the fable tradition of the 17th-century French poet Jean de La Fontaine, notes that La Fontaine portrayed human characteristics through a limited group of animals. According to Collot, La Fontaine's imaginative use of animals allowed him to speak indirectly about human behavior and to satirize it. He writes: "Jacques Prévert, as an heir to a long literary tradition stretching back to ancient Greece, demonstrates his remarkable gift as a storyteller who uses the animal world to critique the errors and injustices of his time, and to condemn flaws intrinsic to human nature."

Ghislaine Cotentin similarly remarks

"How can one read Prévert and not recall La Fontaine and his fables?... Prévert's *Paroles* (Words) collection accords a central role to the animal world. Even when animals are not directly given voice, they frequently symbolize behaviors the poet condemns or celebrates. Through Prévert's poetic gaze, we discover these animals anew—their contradictory symbolism made evident, sometimes debasing, sometimes redemptive."

According to Kenan Sarıalioğlu, reality, fantasy, and the surreal coexist harmoniously within Prévert's poetic universe. This poetic evolution enables characters in some poems to find themselves in adventures where animals, plants, and objects speak, undergo metamorphosis, and participate in life.

Prévert's poetry consistently captivates readers with its diversity. Alongside his poems on love, war, and religion, he also created works where animals serve as central characters. As Amin S.A. Mahammad notes:

"Prévert is neither opposed to animals nor to humanity. Rather, he believes that animals, without attracting the anger of criticism, censorship, or judgment, can transmit 'life' messages concerning human behavior and actions."

The dog as a symbol of marginalization and social criticism

In Prévert's poetry, animals can be broadly categorized into three symbolic groups: animals that express rebellion, those imbued with special meaning, and birds as emblems of freedom. The animals in his poems often serve as masks for human beings and their deepest flaws. For example, the "dogs" bearing terrifying faces in the poem "*Canes in the Air*" (*Havada əsa*) illustrate this masking.

Frank Collot observes

"In Prévert's poetry, the dog is a complex allegory: at different times it symbolizes loneliness, misery, freedom, death, alienation, and even atheism. Above all, it is the stray dog, a kind of lazy king of the sidewalks—especially in the poem *'The Fountain of the Innocents'* (*La Fontaine aux Innocents*) from the collection *Rain and Fair Weather* (*La pluie et le beau temps*). These dogs are idle wanderers, useful to no one. The 'soaked old dogs' are thin and solitary. They sit beside garbage bins hoping for a scrap of bread. In short, the dog is by nature a faithful companion of misfortune—an idea expressed in the following lines:"

Et la Misère *souriante et presque* consolée *regarde la lumière* *qui baigne la Cité* *Près d'elle* *Un vieux chien mouillé tressaille !*	*And misery,* *with a faint smile, almost comforted,* *gazes at the light that washes over the city.* *Beside it, a soaked old dog trembles.*

In Jacques Prévert's work, the dog—symbolizing all the mad, the poor, the destitute, and the enslaved—assumes an essentially pitiable and wretched role. It is not merely a creature of misfortune but also a vehicle through which the poet expresses his atheist and anti-clerical stance, often adopting a parodic and satirical tone. For example:

le chien de la rue de Rome *vient d'arriver* *il a sur la tête la mitre* et *il fait le pitre* *le pitre* *avec tous les gestes* saints *le clown chien aboie en* latin *il aboit au christ* *(La pluie et le beau temps, p73)*	The dog of a Roman street has just arrived, on its head a priest's mitre — it looks like a jester, a jester with all the sacred gestures. This clown-dog barks in Latin. It barks at the Messiah.

Jacques Prévert's poem *Histoires de chiens* (*The History of Dogs*) begins in the November 23, 1972 issue of *Aurore*, a daily Parisian publication, with a description accompanying the images of three dogs:

"In honor of Christmas, three White House dogs dressed in colorful ribbons are usually tasked with relieving President Nixon of the burdens of politics."

Here, the poet addresses the American president, Richard Nixon, referring to him metaphorically—and provocatively—as a dog:

"These are your dogs, Mr. President.

But tell me, whose dog are you?

The small children of Vietnam—those whom you possess and tear from life every day—do not want to die, just as a small cat does not want to die.

So, you are not a good dog.

In fact, foolishly and simply, you are like the king of kings, the king of cruel dogs:

Police dogs, bomber dogs, racist dogs, murderers, robbers.

And you wear a golden collar and a plutonium chain riveted to your great White House." (*Spectacles*, p. 204)

In this poem, the dog symbolizes cruelty. Through the image of dogs, Jacques Prévert expresses his protest by indicting those responsible for the war between the United States and Vietnam, including the American president and those who, by bombing Vietnam, shed the blood of innocent children.

Another striking poem in which the image of the dog appears is *Les enfants de bohême*. In it, a man has a dog named Amour—Love. The man shows affection to the dog, feeds it, and even barks like it in an attempt to please it. One day, the man thinks to himself: "I give my dog too little food—he might run away. But if I eat him, I will lose nothing." He kills and eats the dog. Later, the dog's ghost appears before him. The man throws a bone at it, but the ghost is not hungry—it stares at its former master with innocent eyes, then leaps on him and devours him. Afterwards, the dog is reborn, returns to its former appearance, and walks out of the room. Love—the dog—runs to the city to find another master: someone to offer love, beauty, tenderness… or to fight, to kill, and to consume. In this poem, the dog symbolizes love—love that brings happiness and pain, that may be mistreated or betrayed, and ultimately, departs from the person it once belonged to (*Spectacles*, p. 30).

In Prévert's poem *Il faut passer le temps*, he describes a bored dog; in *Les bruits de la nuit*, a dog howling toward its death. Both appear in his poetry collection *Histoires*.

Prévert also uses insects and vermin as literary devices to express rebellion and critique. In his poem *Souvenirs de famille* (*Family Souvenirs*), he satirizes the disgusting traits of certain insects that dominate the family dinner table:

"Flies and all the crawling creatures of the country were swarming across the table; cockroaches, with courteous gestures, emerged from the bread, and all this tiny crowd went about their business—hiding under the plates, dipping into the soup, and crunching between our teeth."

In the poem *Evénements* (*Events*), these vermin feast on the blood of a murdered man, while hypocritically proclaiming Christian beliefs.

A dead silence prevails.

"Let's pretend we're *in a church," says the fly that has just entered.*
This is thrilling.
And all the gathered flies together produce a pious buzzing.
Then they approach the puddle
The great pool of blood.
But the eldest fly says *to them:*

"Stop, my children*, let us thank the benevolent god of flies for this unexpected feast," And without a single note out of place, all the flies recite a blessing.*

In the poem Inventaire, we also encounter the image of the raccoons—creatures that gnaw away at the world. Among the negative figures presented here are the "four gravediggers," "a gentleman decorated with the Legion of Honour," and above all, the ever-multiplying raccoons. Their proliferation, coinciding with the accumulation of the world's ugliness, signals an ominous danger.

The horse as a symbol of suffering and freedom

When it comes to symbolic animals, Jacques Prévert frequently conveys emotion through animals especially through the dual symbolism of the horse. On one hand, the horse is a living being exploited for human gain. In the poem Histoire du cheval (The Story of the Horse), the life story of a horse that has endured war is narrated. From beneath a general, the horse recalls the death of its poor mother and father, its orphaned youth, and laments, "how bitter life is – que la vie est amère." It escapes from the stable to see the king of animals, the lion, but is captured in the big city, conscripted, and sent to war. Amidst food shortages, people plan to eat the horse. Upon hearing this from the old general, the horse flees into the forest.

In the final *stanza, the Horse says:*

[Let me know if you'd like this last line or stanza translated from the original French or Azerbaijani; you stopped mid-sentence.]

Maintenat la guerre est finie *et le vieux* général *est mort* *mort de sa* belle *mort* *mais moi je* suis *vivant et c'est le principale* *bonsoir* *bonne nuit* *bon appétit* mon *général.* The poem ends on an ironic note: 'Bon appétit, General.' *(Paroles, p.17-19).*	*Now* the *war is over,* *And the old general is dead* *Died his noble death.* *But I am alive, and that is what matters most.* *Good* evening, *Good* night, *Bon* appétit*, General.*

Amin S. A. Mahammad argues that although this poem is a work of fantasy and imagination, it ultimately conveys the idea that in order to personify an animal—a creature that, like a human, bears witness to its emotions and experiences—the boundaries between genres are intentionally blurred. At the same time, the poet implicitly condemns the cruelty of war, which leads to death, through veiled language.

In her analysis of the poem, Laure writes

"Despite its seemingly gentle tone, we discover a highly effective text in terms of diction, narrative, and language, thanks to the success of its stylistic effects. While on first reading the poem appears fairly accessible and even entertaining, a closer analysis reveals a great poetic richness. This richness, grounded in allegory, ultimately heightens the emotional and moral impact of the work."

Ghislaine cotentin notes

"Similarly, the imagery in the poem *Place du Carrousel* presents the pain of a wounded horse in a haunting manner, reminiscent of the suffering depicted by Victor Hugo in *Melancholia* (lines 147–182). Prévert intensifies this emotional resonance through his poetic treatment."

Gloria Lozan, in commenting on the poet's ability to transform real spectacle into poetic vision, writes:

"This poem presents the horrific image of a severely injured horse, which must be euthanized as a result of its wounds:

'And wounded, its torn-off leg was left dangling'. The horse stands as a model of stoicism."

> "And the horse was silent.
> The horse did not complain.
> The horse did not neigh.
> It was simply there.
> It waited.
> And it was so beautiful, so sorrowful, so simple,
> So intelligent,
> That it was impossible to hold back tears."
> (Paroles, p. 232)

The animal teaches a lesson in dignity to men who constantly complain about trivial matters. Throughout the poem, the tone is marked by a register of pathos ("it was impossible to hold back tears"). The poet expresses a sense of solidarity with the animal, which is powerfully emphasized in the poem's final word: "*Fraternité*" ("Brotherhood"). The use of free verse enhances the vividness and realism of the scene, creating the impression that the poet is conversing directly with the reader.

On the other hand, the horse also symbolizes the "unsubmissive," the "fiery" spirit, and can represent love in all its intensity. In the previously mentioned poem *Le cheval rouge* (*The Red Horse*), the red horse symbolizes a woman's laughter and her lies. In the poem titled *L'automne* (*Autumn*), the horse, collapsing in the middle of an avenue, embodies love itself.

> In the middle of the avenue, the horse collapses.
> Leaves fall upon it.
> Our love trembles
> The sun does too.
> (Paroles, p. 203)

The cat: cruelty and power

The image of the cat in Jacques Prévert's poetry also bears a dual symbolism. In the poem "*Le* Chat *et l'Oiseau*" ("The Cat and the Bird"), the villagers listen to the sorrowful song of a wounded bird. It is the only bird in the village, and it has been injured while trying to escape the village's only cat. Eventually, the bird ceases to sing and dies. The villagers organize a funeral for it, to which the cat is also invited. A little girl brings the bird, lying in a small straw coffin, and weeps incessantly. Witnessing her grief, the cat remarks: "Had I known you would be this saddened, I would have eaten the bird entirely and told you that it had flown far away and would never return." The poem ends with the cat's ironic words: "*Il ne faut jamais faire les choses à moitié*" – "One must never do things by halves."

The poem's central metaphor here conveys a poetic critique of power and domination. In this poem, the cruel cat attempts to seize the bird, but its efforts fail, and the bird manages to evade it. The cat thus stands not only as a symbolic figure of the cruel oppressor striving for control but also as an embodiment of authority granted by law and social power. Prévert therefore suggests that such tyrannical power will not endure in the long run and that its effects are ultimately temporary.

Another feline figure appears in Prévert's poem "Cat" (Cataire) from his 1972 collection Choses et autres. As Chris Marker writes:

"The cat is the only *creature that has, since ancient times, managed to occupy a unique place at the forefront of daily life, imagery, emotions, and mythology."*

Prévert expresses it as follows:

> "They insulted the cows
> They insulted the gorillas
> The chickens too
> They insulted the calves
> They insulted the geese, the false nightingales, the pigs, the mackerels, the camels
> They insulted the dogs
> But as for the cats
> They did not dare."
> (Choses et autres, p. 125)

In the first poem, the cat symbolizes cruelty, whereas in this instance, it is portrayed as a powerful being beyond the reach of even human authority. Emphasizing this point, Amin S. A. Mahammad writes: "In several poems, Prévert naturally expresses both his affection for animals and his horror at the suffering inflicted on them by humans. He also critiques the inhumanity and cruelty directed at animals, asking, 'Are we virtual animals?'

This sentiment is evident in the poem *"Le Chat"* ("Cat") mentioned above, as well as in *"L'Éléphant"* ("The Elephant"). In *"The Elephant"*, the poet conveys his fondness for the animal in such a way that it seems he is speaking of a cherished person. The poem opens with a direct address to the elephant. The poet writes:

"Elephant, I often think of you, when I'm alone, when I'm with others, when I'm walking in the countryside, when I'm brushing my teeth, and sometimes, when I sleep, your large body roams through my dreams.

This isn't out of respect—truth be told, I'm not that delicate. I'm not even your friend,

But I'm glad that you are alive and well. You are a great animal. As a child, I rode on your back. I've seen you in Hamburg, in documentaries. What people say about you makes me laugh. They say you hide when you make love, and when you die. You are beautiful like a cloud. You are a real living being, and I will not forget you.I embrace your trunk."

It is worth noting that these poems by Jacques Prévert about animals are part of the curriculum in French primary schools and are widely loved by children.

Birds: symbols of freedom and ımagination

Bird imagery is found throughout all of Prévert's poetry collections. Birds symbolize freedom, life, innocence, childhood, imagination, and fantasy. However, critics tend to focus on nine poems from his collection *Paroles*, in which the bird figure plays a central role. As Anna E. S. Chris writes:

"In Jacques Prévert's *Paroles*, the bird plays both a symbolic and structural role. Above all, it represents freedom, love, and poetic inspiration, as well as, more broadly, a particular worldview—the poetic vision of Prévert."

According to her, in six of these poems—"*Page d'écriture*", "*Les oiseaux du souci*", "*Chanson de* l'oiseleur", "*Pour faire le portrait d'un oiseau*", "*Quartier libre*", and "*Au hasard des oiseaux*", the bird's role is primarily symbolic. In the other three, "*Salut à l'oiseau*", "*Événements*", and "*La Crosse en l'air*", the structural function takes precedence. While there are other poems in the collection in which birds are mentioned, these nine are especially pivotal to understanding Prévert's poetic vision. Ghislain Cotenthin articulates this with greater precision:

"*In* keeping *with tradition, the bird, with its wings allowing it to escape the pull of the earth, becomes for Prévert a symbol of freedom."*

Animals, children, and nature

Children and animals, the most innocent beings in the world, are among the most delicate and recurrent themes in Prévert's poetry. His poems that center on animals and childhood often contain vivid descriptions of nature—meadows, forests, the sea, stars, flowers, the moon, the sun, and clouds. After encountering Prévert's animal imagery, one gets the feeling that, when walking through the streets, the dogs, horses, and birds might suddenly begin to speak.

Amin s. A. Mahammad notes

"Through his animal imagery, Prévert frequently addresses humanity as a whole, often with a fatalistic urgency. In doing so, he aligns himself with Jean de La Fontaine, particularly in his socially critical works. However, unlike La Fontaine, Prévert does not seek to impart moral lessons in his fables. Rather, he calls for solidarity with all elements of nature—with all that is alive."

M. Yasnov writes of prévert

"The bird and the child are his favorite lyrical images: the bird symbolizes freedom, and the child symbolizes conscience. Childhood, deprived of opportunity and even the right to speak, is one of the most painful themes in Prévert's poetics. In fact, the child is the most vocal protagonist in his lyricism. The child creates poetry, and according to Prévert, poetry entirely in line with surrealist principles is that which is imagined, desired, and often realized. At one point, Prévert expressed this with a characteristic aphorism: "Poetry is like God, it is everywhere and nowhere."

Conclusion

This article analyzes the poetic portrayal of animal figures in the works of Jacques Prévert, one of the prominent poets of twentieth-century French literature. In Prévert's poetry, animals are symbolically categorized into three main groups: animals that express rebellion, animals that carry particular meanings, and birds as emblems of freedom. Through dual-symbolic representations such as dogs, horses, and cats, Prévert condemns war, hunger, poverty, and social oppression. Often, by means of animal imagery, he addresses humanity as a whole with a tone of existential urgency. In doing so, particularly in his socially critical works, he aligns himself with Jean de La Fontaine. However, unlike La Fontaine, Prévert does not moralize in his fables. Rather, he calls for solidarity with all components of nature—with everything that is alive.

In some of his poems, Prévert simply expresses his deep affection for animals through lyrical and poetic language. Bird imagery, in particular, appears throughout all of Prévert's poetry collections. In his verse, birds symbolize freedom, life, innocence, childhood, dreaminess, and imagination.

References

Amin Salah, A. S. M. (2022, January). L'animalité symbole de l'humanité à travers *Paroles* de Jacques Prévert. *Journal of Arts and Humanities*, 94(2), 27–45.

Analyse de "Le chat et l'oiseau" de Jacques Prévert. (n.d.). Retrieved from https://chat.galerie-creation.com/_s/le-chat-et-l-oiseau-prevert-analyse/1418378/

Cotentin, G. (n.d.). Jacques Prévert, étude d'ensemble: Le monde animal. Retrieved from https://cotentinghislaine.wixsite.com/website-3/prevert-parcours-paroles

Creese, A. E. S. (1988). L'oiseau dans *Paroles* de Jacques Prévert: Symbolisme et structure. *Chimères: A Journal of French and Italian Literature*, 19(2), 61–80.

Eliot, G. F. (1949). The bird poems of Jacques Prévert. *The Modern Language Journal*, 33(6), 450–457. https://www.enotes.com/topics/jacques-prevert/criticism/eliot-g-fay

Fels, L. (2009). Regards sur la poésie du XXe siècle: Jacques Prévert, une contre-poésie entre transfiguration de l'ordinaire (pp. 465–473). Presses universitaires de Namur.

Lauzanne, G. (2022, September 6). Analyse de *Place du Carrousel* de Prévert. Retrieved from https://www.gloria-lauzanne-cours-de-francais.fr/2022/09/06/analyse-de-place-du-carrousel-de-pr%C3%A9vert/

Marker, C., & Marker, M. (2004). *Chats discutent*. Libération. https://www.liberation.fr/arts/chats-discutent_501770/

Marais, M.-L. (2016, July 30). Dénoncer les travers de la société: J. Prévert *Paroles* (1946), "Histoire du cheval". Retrieved from

https://lefildelaure.wordpress.com/2016/07/30/3-denoncer-les-travers-de-la-societe-j-prevert-paroles-1946-histoire-du-cheval-lecture-analytique-2/
Prévert, J. (1990). *Soleil de nuit*. Gallimard.
Prévert, J. (1992a). *Choses et autres*. Éditions Folio.
Prévert, J. (1992b). *Histoires*. Éditions Folio.
Prévert, J. (2005). *Paroles*. Éditions Folio.
Sarıalioğlu, K. (2017). *Jacques Prévert: Yaşamı, sanatı ve şiirleri*. Ankara.
Scheer, J. (1976). *Étude stylistique et thématique de l'imagerie animale dans l'œuvre poétique de Jacques Prévert* (Doctoral dissertation). University of Nancy.
Яснов, М. (2004). *Поэзия французского сюрреализма: Антология*. AMFORA

Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nuzamâ'da atasözleri ve deyimlerin kullanımı[1]

Sinem Sür[*]

Ömer Faruk Güler[**]

Giriş

"Toplumlar tarihsel süreç içerisinde, bulundukları coğrafya, yüzleştikleri tabiat hadiseleri, ilişkide oldukları topluluklar, karşılaştıkları olaylar ve bu çerçevede yaşadıkları acılar, üzüntüler, kederler, sevinçler, mutluluklar gibi karmaşık bir ilişkiler yumağı içerisinde kendi kültürlerini oluştururlar" (Gürbüz, 2012, s.1232). Bu deneyim birikimi, yaşamın farklı veçhelerine göre kalıplaşarak dilin simgesel dünyasına aktarılmakta ve böylece kuşaklar ötesine taşınan kalıcı bir mirasa dönüşmektedir. Atasözleri ve deyimler, kültürel sürekliliğin en belirgin göstergelerinden biridir. Söz konusu kalıplaşmış ifadeler, geçmiş ile bugün arasında kültürel bir köprü vazifesi görmektedir. Bu ifadelerin anonim niteliği, onların milletin ortak vicdanına ve tarihsel tecrübesine dayandığını göstermektedir.

Atasözü, uzun deneme ve gözlemlere dayanılarak söylenip halka mal olmuş, öğüt verici sözler (Akalın vd., 2011, s. 180) şeklinde tanımlanmaktadır. Tarihsel birer belge niteliği taşıyan atasözleri, bir milletin inanç dünyasından gündelik alışkanlıklarına kadar uzanan geniş bir kültürel gen haritasıdır. Türkçenin köklerine indiğimizde, Orhun Yazıtları'ndan bu yana Türkçe atasözlerinin izini sürebilmek, bu geleneğin ne kadar derin bir geçmişe sahip olduğunu göstermektedir. Türk dilinin en önemli kaynaklarından olan *Kutadgu Bilig* ve *Dîvânü Lügâti't-Türk*'te geçen atasözleri de bu anlamda önemlidir (Ercilasun, 2020; Necib Âsım, 2019).

Atasözleri ile deyimler arasındaki en belirgin ayrım, deyimlerin genel bir kural veya yargı bildirmek yerine; kavramları, durumları veya duyguları daha çarpıcı bir dille somutlaştırma işlevidir. Kısaca deyim, bir kavram ya da durumun çekici bir şekilde yahut hususi bir yapı içerisinde ortaya koyan ve çoğunun hakiki manasından farklı bir anlamı olan kalıplaşmış kelime topluluğu veya tümce (Aksoy, 1993, s. 50) olarak tanımlanır. Yani deyimler çoğunlukla bilinen anlamları dışında başka bir anlam taşıyan kelime gruplarıdır (Kılıç, 1996, s. 25). Deyimler sanatçıların en karmaşık düşüncelerini estetik bir çerçevede sunmalarına olanak sağlayan temel dil enstrümanlarıdır. Bu özellikleriyle deyimler, anlatımı tekdüzelikten kurtarıp ona hareketlilik ve derinlik kazandırırlar. Özellikle teşbih, istiare ve kinaye gibi söz sanatlarının doğal birer taşıyıcısı olan deyimler, zihinde daha kalıcı ve etkileyici imgeler oluşturulmasına zemin hazırlar.

[1] Bu çalışma, TÜBİTAK 2209-A 2024 2. dönem başvuruları kapsamında desteklenmiştir.

[*] Yüksek Lisans Öğrencisi, Erzurum Teknik Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, sinemsur28@gmail.com

[**] Dr. Öğr. Üyesi, Ağrı İbrahim Çeçen Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, ofguler@agri.edu.tr

15. yüzyılda "Sâfi" mahlaslı Cezerî Kasım Paşa ile belirginleşen atasözü ve deyim kullanma eğilimi, şüphesiz en yetkin ve sanatsal temsilcisini Necâtî Bey'de bulmuştur. Latîfî bu durumu Sâfî maddesinde dile getirmiştir (Canım, 2000, s. 349). Klasik Türk şiirinin klasikleşme ve yerlileşme süreçlerine paralel olarak özellikle 16. yüzyıldan itibaren atasözü ve deyimlerin kullanımı daha sistematik bir hâl almıştır.

Klasik Türk edebiyatında atasözü ve deyimlerin kullanımı daha çok manzum eserler üzerinden incelenmiştir.[2] Bu kalıplaşmış ifadeler, mensur metinlerde de önemli bir yer tutmaktadır. Özellikle tezkireler, yalnızca şair biyografilerini aktarmakla kalmamış, dönemin dil özelliklerini, söz varlığını ve müelliflerin üslup tercihlerini yansıtan önemli eserlerden olmuştur. Bu bakımdan tezkirelerde kullanılan atasözü, deyim ve diğer kalıplaşmış ifadelerin incelenmesi, hem Türkçenin söz varlığını hem de müelliflerin anlatım tarzını ortaya koyması bakımından önem taşımaktadır (Ö. F. Güler, 2024).

Bu çalışmada öncelikle Latîfî'nin hayatı ve Türk tezkirecilik geleneğindeki müstesna yeri olan "Tezkiretü'ş-Şuarâ"sı üzerine bir çerçeve çizilmiştir. Devamında eser, baştan sona taranarak Türkçe atasözleri ile Arapça ve Farsça kökenli atasözü, mesel ve vecizeler tespit edilmiş, bunlar anlamları ve metindeki kullanım bağlamları bakımından değerlendirilmiştir. Çalışmanın son bölümünde ise metinde geçen Türkçe deyimler bir liste halinde araştırmacıların dikkatine sunulmuş, ardından Latîfî ve Âşık Çelebi tezkirelerinde kalıplaşmış ifadelerin kullanım özellikleri karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Latifi ve Latîfî'nin eserleri

16. yüzyılın mümtaz şahsiyetlerinden biri olan Latîfî, Kastamonu'da dünyaya gelmiştir. Asıl adı Abdüllatif olan müellif, bölgenin köklü ailelerinden "Hatipzadeler"e mensuptur. İlk eğitimine doğum yeri olan Kastamonu'da başlasa da tahsil hayatının kapsamı ve süresi hakkında kaynaklarda net bir bilgiye rastlanmamaktadır. Dönemin kudretli devlet adamlarından Defterdar İskender Çelebi'ye sunduğu "Bahâriyye" kasidesi (Sevgi, 1990), Latîfî'nin kariyerinde bir dönüm noktası olmuş ve bu vesileyle İstanbul'da Belgrad İmareti kâtipliği görevine getirilmiştir. Türk tezkirecilik geleneğinin en önemli isimlerinden biri olarak kabul edilmesine ve döneminde ses getiren birçok yapıta imza atmasına karşın, Latîfî'nin ömrü maddi ve manevi zorluklar içerisinde geçmiştir. Müellifin zengin külliyatını oluşturan başlıca eserler şunlardır: Divan, Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ, Risale-i Ta'rif-i Evsâf-ı İstanbul, Fusul-i Erbaa, Nazmü'l-Cevahir, Subhatü'l-Uşşak, Enisü'l-Füseha, Esma-i Suveri'l-Kur'an, Rebiyye-i Ezhar, Nesrü'l-Le'âli, Ahvâl-i İbrahim Paşa (Canım, 2000, ss. 7-13; İsen, 1999, s. 281; Sevgi, 1987).

Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ / Latîfî Tezkiresi

Anadolu sahasında Sehî Bey'in Heşt Behişt adlı eserinden sonra kaleme alınan ikinci önemli tezkire örneği, Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*'sıdır. Divan şairlerinin biyografilerini ve eserlerinden seçilen şiirleri ihtiva eden bu yapıtın günümüzde 30'a yakın yazma nüshası mevcuttur. Latîfî, bu çalışmasında klasik şiir estetiğine dair ışık tutacak

[2] Atasözü ve deyim üzerine yapılan çalışmalardan bazıları için bk.: (Batislam, 1997; Çetin, 2020; Dinçer Arslan, 2019; Z. Güler, 2011; Gülüm, 2013; Gürbüz, 2012; Karahan, 2012; B. A. Kaya, 1999, 2011; Kılıç, 1996; Kurnaz, 1984; Mengi, 1986).

görüşler sergilemiştir. Bir mukaddime, üç fasıl ve bir hatimeden müteşekkil olan eser; 1546 yılında Kanunî Sultan Süleyman'a takdim edilmiştir. Tezkiredeki toplam şair sayısı 334'tür. Latîfî, eserinde şairleri alfabetik bir sıraya dizerek tezkirecilik geleneğinde metodolojik bir yeniliğe imza atmıştır; bu yöntem eserin kullanımını ve takibini kolaylaştırmıştır. Şair, titiz araştırmacı kimliğini üslubuna da yansıtmış, nesirdeki ustalığını açık ve anlaşılır bir dille harmanlamıştır. Tezkirenin temel gayesi, 16. yüzyıldaki şairlerin hayatlarına ve şiirlerine dair bilgi ve düşüncelerini ortaya koymaktır. Şair, değerlendirmelerinde büyük ölçüde nesnel bir tutum sergilemeye gayret etmiştir. Latîfî'nin tezkiresi Âşık Çelebi ve Hasan Çelebi tarafından eleştiriye mâruz kalır. Bunun sebebi ise; Latîfî'nin bazı şairleri hemşehricilik yapıp Kastamonulu olarak göstermesidir. Tüm bu eleştirilere rağmen Latîfî, ortaya koyduğu metodolojik yenilikler ve estetik duruşuyla kendisinden sonraki tezkire yazarlarını derinden etkilemiş ve onlara rehberlik etmiştir (Canım, 2018).

Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ'da kullanılan Türkçe atasözleri

Atasözleri bir toplumun asırlar boyunca damıttığı tecrübe birikiminden süzülen, söyleyeni unutularak anonimleşen ve kuşaktan kuşağa sözlü gelenek vasıtasıyla aktarılan yol gösterici mahiyetteki kalıplaşmış dil varlıklarıdır. Latîfî'nin, *Tezkiretü'ş-Şu'ara ve Tabsıratü'n-Nuzamâ* başlıklı eseri incelendiğinde müellifin atasözlerine nispeten sınırlı bir yer ayırdığı, buna mukabil deyimleri metnin dokusuna çok daha yoğun ve işlevsel bir biçimde dâhil ettiği görülmektedir. Dönemin diğer önemli kaynaklarından olan Âşık Çelebi'nin *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*'sı ile mukayese edildiğinde sayısal bir farklılık göze çarpar. Nitekim Âşık Çelebi'de 18 Türkçe atasözü saptanırken (Ö. F. Güler, 2024), Latîfî'de bu sayı 5 ile sınırlı kalmaktadır. Çalışmanın bu bölümünde, Latîfî Tezkiresi'nde yer alan söz konusu Türkçe atasözleri, eserin içerisindeki bağlamlarıyla birlikte sunulmuştur:[3]

Serçeden korkan tarı ekmez / Sıgırcıkdan yacanan bağ dikmez

Bu sözün yalnızca ilk bölümü sözlükte *tehlikeleri gözde büyüterek işe girişmekte çekingen davrananlar amaçlarına ulaşamazlar* şeklinde açıklanmaktadır. Sözün ikinci kısmı da aynı anlama gelen kalıp bir ifade olup ayrı bir şekilde de değerlendirilebilir. Bu sözler geçmişi ve geleceği içinde bulunduran zamana aksettirmeden, engelleri düşünmeden ilerlemek gerektiğini salık verir. Çekingen davranan insanların kendilerini ifade etmekte güçlük çekeceği ve pek çok şeye atılımda bulunamayıp geri planda kalarak bunun altında ezileceği anlamı ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda Revânî'nin bir beyti zikredilebilir. Dîvânı'nın dibacesinde Revanî, çekingen insanların başkalarının tahakkümünden kurtulamayacağını şu şekilde ifade etmiştir:

> Kişi kurtılmaz olur bendelükden
> Velî kurtılamaz şermendelükden

"Kişi utangaçlıktan kurtulamazsa bendelikten (de) kurtulamamış olur." (Üzgör, 1990, s. 120).

[3] Atasözleri ve deyimlerin tespitinde başta Türk Dil Kurumu (Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü) olmak üzere, Ömer Asım Aksoy, Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü ve diğer bazı ilgili sözlüklerden yararlanılmıştır.

Tezkirede bu söz, eserin giriş kısmında sebeb-i telif bölümünde yer almaktadır. Latîfî, kendisinden bir tezkire kaleme almasını ısrarla isteyen dostuna karşı türlü mazeretler sıralasa da o kişi bu sözü de kullanarak müellifi cesaretlendirmek istemiştir:

"*Mesel-i meşhurdur ki* ***serçeden (4) korkan tarı ekmez*** *ve* ***sıgırcıkdan yacanan bağ dikmez*** *dirler.*" (s.101)[4]

İki iyilik bir yerde cem olmaz / İki saadet bir kişide bulunmaz

Sözlüklerde rastlamadığımız bu söz, tarafımızca atasözü yahut veciz söz olarak değerlendirilerek buraya alınmıştır. Söz, "aynı anda iki iyiliğin bir yerde toplanamayacağı" düşüncesini ifade etmektedir. Buna göre dünya hayatında bir kimsenin her bakımdan eksiksiz olması beklenmez. Kişinin sahip olduğu bazı üstünlükler, başka alanlardaki eksiklikleriyle birlikte var olabilir.

Latîfî Tezkiresi'nde bu söz Hâfız Konevî maddesinde yer almaktadır. Latîfî, şairin çok iyi Farsça bildiğini ve Mesnevî-hân olduğunu belirtmiş, şiirlerinin ise sanatlı ve muhayyel olmadığını söylemiştir. Müellif bu durumun feleğin âdeti ve dünyanın kuralı olmasına bağlamıştır. Latîfî bu konuyu olgun kişilerin belalarla uğraştığını bunun aksine cahil kişilerin ise hayatının zevk ve eğlence içinde geçmesi ile örneklendirmiştir. Bu noktada tezkire yazarı konuya uygun olarak şairin bazı konularda iyi olsa da bazı hususlarda eksiğinin olduğunu ifade etmek için bu sözü yerli yerinde veciz bir şekilde kullanmıştır:

"*Hikmet budur ki* ***iki*** *(8)* ***iylük bir yirde cem'olmaz*** *ve* ***iki sa'âdeti bir kişi değme kez bulmaz***" (s.221).

Allah'ın onarmadığını kimse onarmaz

Bu söz, "Allah'ın ondurmadığını Peygamber sopa ile kovar" (Aksoy, 1993, s. 137) atasözüyle benzer bir anlam taşımaktadır. Her iki ifadede de kişinin talihinin ve hayatındaki gelişmelerin nihayetinde ilahî takdire bağlı olduğu düşüncesi vurgulanmaktadır. Söz, Allah'ın bir kimse hakkında takdir ettiği durumun insanlar tarafından değiştirilemeyeceği inancını dile getirir. İnsanın geleceğe dair bilgisi sınırlıdır. Mutlak bilgi yalnızca Allah'a aittir. Bu nedenle bazı olaylar, insan çabasının ötesinde ilahî iradenin bir sonucu olarak değerlendirilir. Sözde, Allah'ın takdir etmediği bir iyiliğin veya düzelmenin insanlar tarafından gerçekleştirilemeyeceği düşüncesi öne çıkmaktadır.

Bu atasözü Sâ'atî maddesinde zikredilmiştir. Latîfî, şairin oldukça hüner ve marifet sahibi olmasına rağmen yine de felekten şikâyetçi olduğunu, bunca söz ustalığına karşın bir türlü mutluluğa eremediğini anlattığı bölümde bu sözü kullanmıştır:

"*Başında devlet ve sitâresinde sa'âdet olmamagın* ***Allah onarmadığını kimse onarmaz***" (s.291).

Nânına (ekmeğine) kıymayan canına kıymaz

Tezkirede Dilîrî maddesinde geçen bu söz, cimriliğin doğru olmadığına değinilen bölümde zikredilmiştir. Cimrilikle ilgili çeşitli atasözleri bulunmakla birlikte kaynaklarda bu söze atasözü olarak rastlanmamıştır. Ancak söz konusu ifadenin atasözü niteliği taşıdığı

[4] Metin örneklerinin alındığı kaynak için bk.: (Canım, 2000).

düşünülerek burada değerlendirilmiştir. Bu söze göre kişi, küçük menfaatlerinden dahi vazgeçemiyorsa daha büyük fedakârlıklarda bulunmakta güçlük çeker. Nitekim ekmeğine bile kıyamayan bir kimsenin, gerektiğinde canını ortaya koyamayacağı vurgulanmaktadır. Dolayısıyla bu ifadeyle cimri ve menfaatperest kişiler eleştirilmektedir:

"*Bahîl-i pelîd nice şehîd olsun ki* ***nânına kıymayan cânına kıymaz***" (s.260).

Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ'da Kullanılan Arapça-Farsça Atasözleri, Deyimler, Vecizeler, Meseller

Latîfî'nin, tezkirede Türkçe atasözlerinin yanında Arapça-Farsça atasözü, deyim, vecize ve mesellere de geniş ölçüde yer verdiği görülmüştür. Bu durum, müellifin yalnızca Türkçeye değil, aynı zamanda Arapça ve Farsçaya da ileri düzeyde vukufiyet sahibi olduğunu göstermektedir. Eserde bu çok dilli doku, metnin anlamsal derinliğini ve retorik gücünü pekiştiren en önemli unsurlardan biridir. Âşık Çelebi tezkiresinde 94 olan bu sayının (Ö. F. Güler, 2024, ss. 844-846), Latifî'de 28 olduğu tespit edilmiştir. Çalışmanın bu kısmında saptanan söz konusu ifadeler önce orijinal formları, ardından semantik karşılıkları ile verilmiş, son olarak da eserin orijinal metni içerisindeki bağlamlarıyla örneklendirilmiştir:

Ahsenü'ş-şi'ri ekzebühâ

En güzel şiir en yalan olandır (Yılmaz, 2008, s. 27) anlamındaki Arap edebî geleneğinde yaygınlık kazanmış bu vecize, şiirin değerinin gerçekliği birebir yansıtmasından değil, hayal ve mübalağa unsurlarını güçlü bir şekilde kullanmasından kaynaklandığını vurgulamak için kullanılan çarpıcı bir ifadedir. Bu konuda klasik Türk edebiyatı şairlerinin de zaman zaman benzer sözler sarfettiği görülmektedir. Söz gelimi en güçlü dîvân şairlerinden olan Fuzûlî bir beytinde, şiirin hayal ve mübalağaya dayanma yönüne dikkat çekmektedir:

> Ger dirse Fuzûlî ki gözellerde vefâ var
> Aldanma ki şâ'ir sözi elbetde yalandır (Doğan, 2015, s. 210).

Bu beyitte şiir ile yalan (hayal, mübalağa vb.) arasındaki güçlü bağ dile getirilmiştir. Latîfî ise bu sözü tezkirenin giriş kısmında şiir ve şiirin faziletlerinden bahsettiği bölümde zikretmiştir:

"*Ma'lûmdur ki şi'r her ne denlü dil-pezîr ve nazm her ne denlü lâ-nazîr olsa* ***ahsenü'ş-şi'ri ekzebühâ*** *muktezasınca pîrâye-i şahid-i kizb u zûr…*" (s.78).

Belâü'l-insani mine'l-lisâni

"İnsana bela dili yüzünden gelir" (Yılmaz, 2008, s. 79) anlamındaki bu Arapça vecize, tezkirede Figânî maddesinde geçmektedir. Latîfî, şairin şiire kabiliyetli olduğunu, bu yeteneğini kısa sürede çevresine kabul ettirmeye çalıştığını ve büyük şairler hakkında dahi ölçüsüz sözler sarf ettiğini belirtir. Nitekim Figânî, Kanûnî Sultan Süleyman'ın sadrazamı Pargalı İbrahim Paşa'nın heykel yaptırmasını hicvettiği Farsça bir beyit kaleme almıştır. Bu beytin kısa sürede halk arasında yayılması üzerine Figânî idam edilmiştir. Latîfî, bu hadiseyi aktarırken ilgili vecizeyi zikrederek Figânî'nin uğradığı akıbeti diliyle ilişkilendirmekte ve düşünülmeden söylenen sözlerin kişiyi felakete sürükleyebileceğine dikkat çekmektedir. Bu yönüyle vecize, söz söylemede ihtiyatlı olmanın gerekliliğine işaret etmektedir:

"*Âkıbet kemâli zevâline sebep olup* ***bela'ül insani mine'l-lisân*** *fehvâsınca (…) Mansûr-vâr berdâr itdiler.*" (s.439).

Küllü sırrın câveze'l-isneyni şâ'a

"İki kişiyi aşan sır yayılır" (Canım, 2000, s. 439) yahut "İki dudak arasından (ağızdan) çıkan her sır yayılır" (Yılmaz, 2008, s. 498) şeklinde açıklanan bu söz de Figânî maddesinde, yukarıda zikredilen vecizeyle aynı kısımda yer almaktadır. Figânî'nin İbrahim Paşa'yı hicveden beytinin kısa sürede yayılması ve bunun sonucunda idam edilmesi, söz konusu ifadenin anlamını somutlaştıran bir örnek olarak sunulmuştur. Böylece sır olarak söylenen veya sınırlı bir çevrede kalacağı düşünülen sözlerin, zamanla geniş çevrelere ulaşabileceği vurgulanmaktadır.

An siyeh rû şod âhir ki dürûğbeş bâşed

Farsça bir mısra olarak Kâşifî maddesinde geçen bu söz "yalancı olan sonunda rezil, rüsva olur" anlamına gelmektedir. Bu söz Türkçe atasözlerinden "Yalancının mumu yatsıya kadar yanar" ile benzemektedir. Yani yalan er geç ortaya çıkar ve sahibini mahcup duruma düşürür. Latîfî, şairi tanıttıktan sonra onun aklî dengesini yitirip mehdîlik iddiasında bulunduğundan, ardından da bu iddianın imtihan edilerek yalanının ortaya çıkarıldığından söz ettiği kısımda bu sözü zikretmiştir. Böylece Latîfî, Kâşifî'nin mehdîlik iddiasının geçersizliğinin ortaya çıkmasını, söz konusu mısrada ifade edilen ilkeye bağlamakta, yalan ve asılsız iddiaların nihayetinde sahibini mahcup edeceği fikrini pekiştirmektedir:

"*Vaktâ kim esb-i da'vâ arsa-i imtihâna yetdi kâl (ü) kalbinde illet ü gış bulundukda sayf-i kâti' burhân-ı sâtı' gibi nizâ'ı kat' itdi.*

Mısra': ***An siyeh rû şod âhir ki dürûğbeş bâşed*** *"* (s.454).

El-Cinsü ile'l-cinsi yemîlü

"Cins cinse meyleder" anlamındaki bu Arapça vecize (Yılmaz, 2008, s. 788) benzer karakter, mizaç, düşünce ve meşrebe sahip kişilerin birbirlerine yakınlık duyacaklarını ifade etmektedir. İnsanların kendilerine çeşitli yönlerden benzeyen kimselerle dostluk kurmaya ve aynı çevrede bulunmaya eğilimli oldukları düşüncesini dile getiren bu söz, metinlerde karşımıza çıkmaktadır. Vecize, Türkçede kullanılan "kaz kazla, daz dazla…" (Aksoy, 1993, s. 351) ve "Hacı hacıyı Mekke'de bulur" (Aksoy, 1993, s. 297) gibi atasözleriyle benzerlik göstermektedir. Latîfî, bu vecizeyi Adnî maddesinde zikretmiştir. Müellif, ilim ve irfan noktasında ileri düzeyde olan şairin, kendisi gibi âlim ve arif kimselerle sohbet etmeyi tercih ettiğini anlatırken bu söze başvurmuştur:

"***El-cinsü ile'l-cinsi yemîlü*** *fehvâsınca kande bir 'ârif-i pür-ma'ârif olsa mu'âmele ve münâsebeti anunla idi*" (s.385).

El-Hayâ'ü yemne'u'r-rızku el-ibrâmü yahsil'ül-merâm

"Utanma rızkı engeller, ısrar ise kişiyi muradına ulaştırır" anlamına gelen bu Arapça vecize, aşırı çekingenliğin insanın bazı fırsatları kaçırmasına sebep olacağını vurgulamaktadır. Aynı zamanda söz, bir amaç uğruna kararlı olmanın faydasını öne çıkarmaktadır. Buna benzer Türkçede kullanılan "ağlamayan çocuğa meme vermezler" (Aksoy, 1993, s. 120) gibi atasözleri

de vardır. Vecizedeki temel husus, hayâ duygusunun kendisi değil, kişinin hakkı olan taleplerini dile getirmesini engelleyecek ölçüdeki çekingenliktir. Vecizede utanmanın kötülüğünden çok, özellikle makul hedeflere ulaşmak yahut hak arama noktasında daha ısrarcı olunması öğütlenmektedir. Aksi hâlde kişi bazı haklarını elde etmekte veya hedeflerine ulaşmakta güçlük yaşayabilecektir. Bu yönüyle vecize, gayret ve sebatın başarıya ulaşmadaki önemine değinmektedir.

Bu vezice tezkirede Güvâhî maddesinde şairin utanma üzerine kaleme aldığı beyit örnekleri verilmeden hemen önce zikredilmiş ve beyitlerde vurgulanan öğüt, bu söz ile desteklenmiştir:

"*Bu birkaç beyt dahi nükte-i* ***el-hayâ'ü yemne'u'r-rızku el-ibrâmü yahsil'ül-merâm*** *mefhûmınca risâle-i merkûmındandur*" (s.472).

El-Mecâzü kantaratü'l-hakîkati

Latîfî tezkiresinde geçen bu Arapça vecize "Mecaz hakikatin köprüsüdür" (Yılmaz, 2008, s. 615) anlamına gelmektedir. Klasik Türk edebiyatında mecaz-hakikat ilişkisi etrafında şekillenen aşk anlayışı önemli bir yer tutmaktadır. Şairler, şiirlerinde konu edindikleri aşkın mecazi yahut hakiki mahiyetini çoğu zaman açık biçimde belirtmemiş, bu hususun yorumunu okuyucuya bırakmışlardır. Bilhassa tasavvufta aşk, her şeyde iyiyi ve güzeli görebilme hâli olarak değerlendirilmiş, bu durum ilahî aşka ulaşmada bir vasıta olarak kabul edilmiştir (Frager, 2004, s. 31). Hakiki aşk aynı zamanda ilahi aşk, mecazi aşk ise beşerî aşk olarak da adlandırılmaktadır (Uludağ, 2016, s. 239). Şairler de zaman zaman bu anlayışa işaret etmiş ve mecazi aşkın hakiki aşka ulaşmadaki işlevini vurgulamışlardır. Nitekim Fuzûlî, Leylâ vü Mecnûn mesnevisinin giriş kısmında yer alan "Tutsam taleb-i hakîkate râh-ı mecâz" (Ayan, 2014, s. 19) mısraıyla hakikate ulaşmak için mecaz yoluna başvurulabileceğini ifade etmiştir.

Fehmî maddesinde Latîfî, beşerî sevginin tek başına bir amaç olarak görülmemesi gerektiğini, aşkın asıl değerinin kişiyi ilahi aşka ulaştıran bir vasıta olmasından kaynaklandığını vurgulamak için bu vecizeyi zikretmiştir:

"*el-Mecâzü kantaratü'l-hakîkati* *mısdak-ı mâ-sadakıdur ve bu zevk u hâlet ehlullâha ve ehl-i 'irfâna mahsus bir hususdur"* (s.444).

Tezkirede geçen diğer Arapça ve Farsça vecize ve kalıp ifadeler şunlardır:

- Düzdîde buved ân ki ne-mâned be-hüdâvend: Sahibinde kalmayan şey çalınmış olur (s.96).
- el-Abdü yüdebbiru vallâhü yükaddiru: Kul tedbir alır, Allah takdir eder (s.199).
- Elezzü'l-kelâmi evcezehû: Kelamın en lezzetlisi en veciz olanıdır (s.502).
- el-Veledü sırru ebîhi: Çocuk, babasının sırrıdır (s.115).
- Hamlü'l-mü'mine ale's-salâh: Mü' mini doğrulukla yorumla (s.284).
- Hayrü'l-celîsi el-kitâbü'n-nefîs: En güzel arkadaş iyi kitaptır (s.273).
- İz nefsüke sümme 'izzü'l-halâyık: Önce nefsine, sonra halka öğüt ver (s.290).
- Ke'n-nakş fi'l-hacer: Taşa nakşetmek, mermere işlemek (s.438).
- Kelâmü'l-mülûk mülûkü'l-kelâm: Şahların sözü, sözlerin şahıdır (s.137).
- Küllü cedîdün lezzetün: Her yenide lezzet vardır (s.341).
- Lâ dîne li-men lâ-gayrete lehû: Vakarı/ gayreti olmayanın dini de yoktur (s.269).
- Lâ fakru eşeddü mine'l-cehli: Cehaletten daha şiddetli fakirlik yoktur (s.99).
- Lâ halâse mine'l-mevt: Ölümden kurtuluş yoktur (s.294).

- Mecâlisetü'l-ihdâsi müfsidetü'd-dîn: Gençlerle/ Dinde yeni olanlarla ya da bilgisi az olanlarla oturup kalkmak dini bozar (s.284).
- Mehmâ-emken: İmkan dahilinde, elden geldiği kadarıyla (s.344, 420).
- Men sumtü necâ: Susan kurtulur (s.358, 588).
- Men yesma' yuhhalü: İşiten sinirlenir / Duyan hayal kırıklığına uğrar (s.178, 343).
- Terziku'l-'ukalâ-i bi-hâliseti'l-ezkiyâ'i: Akıllılar, zeki kişilerin meclislerinde rızıklanırlar (s.249).
- Tûbâ li-men lâ-ehle lehû: Çoluk çocuğu olmayanlara müjdeler olsun (s.273).
- Ve'l-müşkilü kabûlühâ en-nasîhatü sehlün: Nasihat kolaydır, zor olan onun kabulüdür (s.290).
- Vechen mine'l-vücûh: Hiçbir yönden, hiçbir suretle ya da herhangi bir şekilde (s.333).

Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ'da Geçen Türkçe Deyimler

Deyimler, gerçek anlamdan uzaklaşarak yeni kavramlar meydana getiren kalıp sözlerdir. Böylelikle anlatım daha etkileyici bir hâle gelmektedir. Bu tezkirede atasözlerine nazaran deyimler daha sık kullanılmıştır. Tezkirede tespit edilebilen toplam deyim sayısı 246'dır. Bu bölümde, tezkirede yer alan deyimler alfabetik sırayla verilmiştir:

A

Acele etmek (s.533).

Adı çıkmak (s.88).

Ağmak (s.94)[5].

Ağzına düşmek (s.96.).

Ağzına taş almak (s.209, 347).[6]

Ağzına yakışmamak (s.96.)

Ahenk vermek (s.300).

Akıl almak (s.286).

Aklı başına gelmek (s.505).

Aman vermemek (s.305).

Ant içmek (s.507).

Ardına (arkasına) düşmek (s.544).

Ayak basmak (s.135,273).

B

Baş Eğmek (s.96, 177).

Baş kesmek (s.260).

Başını vermek (s.219).

Bel bağlamak (s.484).

Berhudar ol (s.203).

Binde bir (s.103, 209).

Bir bir (s.188,455).

Bir iki (s.240, 283, 287, 367, 386, 405, 538, 557).

Buluttan nem kapmak (s.366).

Can atmak (s.130).

Can vermek (s.173, 202, 366).

Canı acımak (s.204).

Canına kastetmek (s.204).

Canına kıymak

Canından bezmek (s.338).

C-Ç

Cendereye sokmak (s.188).

Çekidüzen vermek (s.566).

D

Davet etmek (s.124, 140, 533).

Davete icabet etmek (s.347).

Defteri dürülmek (s.584).

Dem vurmak (s.216, 358, 455, 491, 524).

Ders almak (s.250).

Ders görmek (s.480).

Diz çökmek (s.558).

Dünya yüzü görmemek (s.94).

Dünyaya gelmek (s.159, 377).

Dünyaya getirmek (s.263).

Dünyayı haram etmek (s.209).

Düşe kalka (s.564).

E

Ebediyete intikal etmek (s.126, 397).

Eceliyle ölmek (s.202).

El almak (s.124, 191, 208, 230, 310).

El atmak (s.160).

El çekmek (s.129, 219, 516, 572).

El kaldırmak (s.241).

El koymak (s.505).

El vermek (s.184, 185, 241, 273, 427, 481).

El yumak/yıkamak (s.86, 187, 338, 485, 505, 558).

Ele almak (s.85, 133, 259, 347, 505, 507).

[5] Yükselmek, yukarı doğru çıkmak, sarkmak, aşağıya inmek.

[6] Söze karışmayıp susmak.

Ele geçirmek (s.175).

Elifi doğruluğundan kâfi eğriliğinden bilmek (s.181).[7]

Elinde olmak (s.554).

Elinden almak (s.243, 248, 566).

Ev/ yuva yıkmak: (s.280).

F

Fark etmek: (s.528).

Fark etmez (s.240, 364).

Fark Olunmak (s.101, 475).

Fena olmak (s.525).

Feryat etmek (s.367, 461).

Fesada çıkarmak (s.420).

Fetva vermek (s.160, 358, 527).

Fevt etmek (s.522).[8]

Fevt olmak (s.169, 171, 180, 182, 215, 228, 285, 307, 317, 318, 347, 354, 371, 384, 386, 396, 400, 401, 423, 430, 431, 440, 448, 449, 461, 463, 490, 497, 522, 532, 539, 540, 541, 549, 555, 558, 564).[9]

Fırsat bulmak (s.262, 303, 582).

Firar etmek (s.410).

G

Galebe etmek (s.463,533).

Galip gelmek (s.190, 253, 317).

Gam ekmek (s.101, 239, 588).

Gark olmak (s.204, 325).

Gayrete gelmek (s.133).

Gazaba gelmek (s.507).

Geceyi gündüze katmak (s.453).

Girip çıkmak (s.366).

Göçüp gitmek (s.282).

Gönül vermek (s.175, 415).

Gönülden çıkarmak (s.119).

Göz açtırmamak (s.94, 219).

Gözden (gözünden) düşmek (s.341).

Gözden geçirmek (s.135, 438).

Göze göstermemek (s.91).

Gözlerine mil çekmek (s.577).

Gözü açılmak (s.505).

Gözüne girmek (s.148).

Gülüp geçmek (s.241).

H

Haber Almak (s.111, 305, 539).

Haber göndermek (s.491).

Haber vermek (s.111, 124, 132, 241, 302, 338, 405, 418, 455).

Hak etmek (s.546).

Hakir görmek (s.199).

Hakkını vermek (s.97, 327).

Halel gelmek (s.130).

Hâli kalmamak (s.507).

Halini ağlamak (s.258).

Haram etmek (s.187, 188).

Harekete geçmek (s.130).

Harf atmak: (s.163, 197, 218, 340, 431, 439, 514).[10]

[7] Cahil insanlar , nitelemek için kullanılan bir ifade. Aşık Çelebi Ümmi divan şairlerinden Enver-i Süzenger için bu sözü zikretmiştir. "Elifi mertek sanmak" deyimiyle aynı maksatla kullanılmıştır.
[8] Yitirmek, elden kaçırmak.
[9] Yitmek, ölmek
[10] Bu ifadeye tezkirede yedi defa rastlanmaktadır. Bu kullanımlarda "bir kimseye iğneleyici veya kinayeli ifadeler kullanmak" anlamı öne çıkmaktadır. Söz, "laf atmak" deyimiyle anlam bakımından benzerlik göstermektedir.

Harfine parmak basmak (s.235).[11]

Hatırı kalmak (s.97).

Hatırında kalmak (s.438).

Hayır dua etmek (s.83).

Hazır bulunmak (veya olmak) (s.223, 511).

Helak etmek (s.370).

Helâk olmak (s.79).

Her ne kadar (s.463).

Heves etmek (s.418).

Hırs basmak (s.190).

Hizmet etmek: (s.194, 208, 278, 314, 405, 407, 432, 493).

Hizmetinde olmak (s.380).

Hoş şeker yemek (s.87).[12]

Hoş görmek (s.343).

I-İ

Irzını bozmak (s.101).

İcazet vermek (s.254).

İhdas etmek (s.487).

İhraç etmek (s.524).

İki akçeyi bir yere bağlamamak: (s.186, 258).[13]

İki eli kanda olmak (s.178).

İki yüzlü (s.87).

İleri varmak (s.291).

İntikam almak (s.206).

İpe vurulacak olmamak (s.101).[14]

İş bitirmek (s.405).

İşi bitmek (s.367).

İşitmezliğe getirmek (s.207).

K

Kadrini bilmek (s.287, 487).

Kalem çekmek (s.363, 438).

Kan ağlamak (s.74).

Kan dökmek (s.484).

Kara çalmak (s.206).

Karalar bağlamak (giymek) (s.204).

Kazaya rıza göstermek (s.283).

Kemal bulmak (s.173, 281, 349).

Kendinden geçmek (s.507).

Kendini alamamak (s.157).

Kendini bilmek (s.505).

Kendini satmak (s.439).

Kılı kırk yarmak (s.150).

Kıssadan hisse (almak) (s.425).

Kıymet vermek (s.415).

Kifafın ölü helvasından çıkarmak (s.363).[15]

Kolayını bulmak (s.363).

Koynuna girmek (s.174).

Kurda kuzu teslim etmek (s.320).

L

Lafı ağzına tıkamak (s.558).

M

Maksat hasıl olmak (s.224).

Mana vermek (s.581).

Mat etmek (s.250, 497).

[11] Tezkirede bu deyim "ayıp, kusur ve noksan aramak" anlamında kullanılmıştır (İlhan, 2022).
[12] Çok tatlı ve güzel konuşmak.
[13] "Birikim ve tasarruf yapmamak" anlamında kullanılan bir deyim
[14] "Dikkate değer olmamak" anlamında kullanılmıştır. "
[15] "Ekmeğini taştan çıkarmak" ile benzer anlamda kullanılmıştır.

Mazur görmek (s.97).

Mübah görmek (s.201).

Mümkün olmak (s.386).

Münasip görmek (s.254, 430).

Mürüvvetini görmek (s.104).

N

Neheng ağzından lokma ve peleng ağzından tu'me almak (s.224).[16]

Nesne vermemek (s.343).

Neşvünema bulmak (s.203).

Nihayete ermek (s.216).

Nispet etmek (s.201, 134).

Noksan bulmak (s.235, 516).

O-Ö

Ot gibi biter, ot gibi yiter (s.200).

Ölü helvasıyla oğlan sevmek (s.315).[17]

Ömrü vefa etmemek (s.185, 445).

P

Parmak basmak (s.235, 516).

Peyda etmek (s.487).

Postunu çıkarmak (s.527).

R

Rağbet etmek (göstermek) (s.150, 355).

Rahata kavuşmak (s.209).

Rast gelmek (s.134, 338, 509, 514, 544, 565, 576).

Renk Vermek (s.123, 174).

Revaç bulmak (s.80, 566).

Rıza göstermek (s.127)

Rikkat vermek (s.241).

Rivayet olunmak (edilmek) (s.79, 411, 426, 430, 498, 510, 523, 525, 529, 535).

Ruhunu teslim etmek (s.423).

Sağırlığa vurmak (s.207).

Sakalı bitmek (bir işin) (s.92).[18]

Secde etmek (s.201, 202).

Sefer etmek (s.328, 329).

Selam vermek (s.259).

Selamete çıkmak (s.277, 351).

Sesini kesmek (s.500).

Sinek gibi üşüşmek (s.420).

Sipariş etmek (s.310).

Söz dinlemek (tutmak) (s.501).

Söz işitmek (s.172).

Sözünün eri (s.486).

S-Ş

Süluk etmek (s.411, 455).

Şart olmak (s.569).

Şeker gibi (s.420).

Şeker gibi ezilmek (s.420).[19]

Şifa bulmak (s.338)

Şöhret bulmak (s.182, 203, 215, 247, 310, 311, 351, 359, 409, 419, 439, 450, 486, 502, 552, 560).

T

Tahta çıkmak (s.180).

Takat getirmek (s.423, 568).

[16] "Zor bir işin üsesinden gelmek" anlamında kullanılmıştır.

[17] "Şer bir şeyle hayır yapıp sevap ummak" anlamındadır.

[18] "Bir işin eskimesi, zamanının geçmesi" gibi anlamlara gelmektedir (H. Kaya, 2022).

[19] "Çok beğenip kendinden geçme" anlamında kullanılmıştır: "erbab-ı zevk şehd-i kelâmına şeker gibi ezile."

Takrir etmek (s.499, 507).

Taşa tutmak: (s.403).

Tatil olmak (s.250).

Telef olmak (s.349).

Tesmiye etmek: (s.165, 214, 250, 302, 310, 410, 499, 531, 535).

Teveccüh göstermek (s.246).

Tıraş etmek (s.539).

U-Ü

Uzak düşmek (s.398, 468, 478).

Üstüne (üzerine) düşmek (s.333, 336).

Üstüne kuş kondurmak (s.357).

V

Vacip olmak (s.319).

Varid olmak (s.85, 143, 519).

Veda etmek (s.367, 377, 414, 583).

Vusul Bulmak (s.94, 261, 370, 456, 589).

Vücuda gelmek (s.148, 159, 484).

Vücut bulmak (s.342, 584).

Vücut vermek (s.134, 172, 333, 460).

Y

Yabana atmak (s.93, 411, 479).

Yaka yırtmak (s.204).

Yan bakmak (s.428).

Yanıp tutuşmak (s.256).

Yâr olmak (s.241, 498).

Yeğ görmek/tutmak (s.93, 173).

Yele vermek (s.350).

Yerine Geçmek (s.90).

Yerine koymak (s.203).

Yerini bulmak (s.204).

Yol almak (s.533).

Yol bulmak (s.119, 280, 484, 504, 551).

Yol göstermek (s.347).

Yol tutmak (s.507).

Yoldan almak (s.104).

Yoldan çevirmek (s.190).

Yolunu beklemek (gözlemek) (s.514).

Yüreği yanmak (s.428).

Yüz çevirmek (s.146, 148).

Yüz göstermek: (s.170, 250, 258, 259, 555).

Yüz karası olmak (s.315).

Yüz sürmek (s.389).

Yüz vermek (birine) (s.340, 357, 433).

Yüz vermemek (s.378, 491, 558).

Yüz yere koymak (s.187).

Yüzü görmemek (Rahat, uyku, dert) (s.283).

Yüzü gülmek (s.505).

Yüzü suyu hürmetine (s.582).

Yüzüne vurmak (çarpmak) (s.544, 558).

Yüzünü buruşturmak (ekşitmek) (s.285).

Z

Zarar vermek (s.98, 130).

Zevk almak (duymak) (s.464).

Zıddı olmak (s.421).

Ziyaret etmek (s.124, 208).

Latîfî ve Âşık Çelebi tezkirelerinde atasözü ve deyim kullanımının karşılaştırması

XVI. yüzyıl Türk tezkireciliğinin iki önemli temsilcisi olan Latîfî ve Âşık Çelebi, aynı edebî geleneğe mensup olmalarına ve yakın birer dost olmalarına rağmen, gerek üslup gerekse kalıplaşmış ifadeleri kullanış biçimleri bakımından dikkat çekici benzerlik ve farklılıklar sergilemektedir. Bilhassa *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*, anekdotlar, mizahi anlatılar ve kimi zaman uzayıp giden ayrıntılı tasvirlerle dolu canlı üslubuyla dikkat çekmektedir. Aynı dönemde ve peş peşe kaleme alınan bu iki tezkirenin karşılaştırılması önem arz etmektedir. Bu bölümde iki eser; atasözü, deyim ve Arapça-Farsça kökenli kalıplaşmış ifadelerin kullanım özellikleri bakımından mukayese edilmiştir:

Tablo 1: *Latîfî ve Âşık Çelebi Tezkirelerinde atasözü, deyim ve kalıplaşmış ifadelerin karşılaştırılması*

	Âşık Çelebi	**Latîfî**
Türkçe Atasözü ve Atasözü Niteliğindeki Sözler	20	5
Arapça-Farsça Kalıplaşmış İfadeler	94	28
Türkçe Deyimler	330	246

Tablo incelendiğinde, Âşık Çelebi'nin özellikle Türkçe atasözleri ve Arapça-Farsça kalıplaşmış ifadelerin kullanım sıklığı bakımından Latîfî'den belirgin biçimde ayrıldığı görülmektedir. Türkçe deyim kullanımında da yine Âşık Çelebi'nin öne çıktığı dikkat çekmektedir. Bu sayısal farklılıklar iki müellifin üslupları konusunda önemli bir ipucu sunmaktadır. Nitekim her iki tezkire birlikte değerlendirildiğinde, *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*'nın anlatım bakımından daha canlı, akıcı ve sohbet havası taşıyan bir üsluba sahip olduğu açıkça görülmektedir. Buna karşılık olarak Latîfî'nin, daha ölçülü ve değerlendirme merkezli bir üslup tercih ettiği söylenebilir.

Sonuç

Atasözleri ve deyimler, bir toplumun dil, kültür ve düşünce dünyasını yansıtan önemli söz varlıklarıdır. Klasik Türk edebiyatında bu kalıplaşmış ifadeler hem manzum hem de mensur

eserlerde anlatımı güçlendiren, metne canlılık kazandıran ve müelliflerin üslup özelliklerini yansıtan önemli unsurlar arasında yer almaktadır.

Bu çalışmada Latîfî'nin *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ* adlı eseri atasözü, deyim ve Arapça-Farsça kalıplaşmış ifadeler bakımından incelenmiştir. Eserin taranması sonucunda 5 Türkçe atasözü veya atasözü niteliğindeki söz, 246 Türkçe deyim ve 28 Arapça-Farsça atasözü, mesel ve vecize tespit edilmiştir. Eserde Türkçe atasözleri sayıca az olsa da Türkçe deyimlerin oldukça yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir. Atasözleri ile bilhassa Arapça ve Farsça kalıplaşmış ifadeler, çoğunlukla şairler hakkında yapılan değerlendirmeleri desteklemek ve anlatımı güçlendirmek için kullanılmıştır. Deyimler ise anlatıma akıcılık kazandırmıştır. Bu yönüyle Tezkiretü'ş-Şu'arâ, şair biyografilerini aktarırken aynı zamanda XVI. yüzyıl Türkçesinin söz varlığını da yansıtmıştır.

Bu çalışmada, eserde yer alan Türkçe atasözleri ile Arapça ve Farsça kalıplaşmış ifadeler, anlamları ve metindeki işlevleri bakımından incelenmiş, Türkçe deyimler ise listelenerek araştırmacıların dikkatine sunulmuştur. Çalışmanın son bölümünde yapılan karşılaştırma, aynı dönemdeki iki önemli tezkire yazarı olan Latîfî ile Âşık Çelebi'nin kalıplaşmış ifadeleri kullanma biçimleri arasında belirgin farklılıklar bulunduğunu ortaya koymuştur. Ortaya çıkan tabloya göre Âşık Çelebi'nin atasözü, deyim ve Arapça-Farsça kalıp ifadelere daha fazla yer verdiği görülmektedir. Bu farklılığın iki eserin üslubuna da etki ettiyi söylenebilir. Nitekim *Meşâ'irü'ş-Şu'arâ*'nın daha canlı ve anekdot ağırlıklı anlatımı ile Latîfî Tezkiresi'nin daha ölçülü ve değerlendirme merkezli üslubu bu anlamda dikkat çekmektedir.

Sonuç olarak bu çalışma, Latîfî'nin kalıplaşmış ifadeleri kullanma biçiminin ortaya konulması açısından önem taşımaktadır. Aynı zamanda çalışmanın, XVI. yüzyıl tezkirelerinin söz varlığına ilişkin yapılacak araştırmalara katkı sağlayacak nitelikte olduğu söylenebilir. Benzer incelemelerin farklı tezkireler üzerinde de yapılması, dönemin söz varlığı ve üslup özelliklerinin daha kapsamlı biçimde değerlendirilmesine imkân sağlayacaktır.

Kaynakça

Akalın, Ş. H., Toparlı, R., Argunşah, M., Demir, N., & Zülfikar, H. (2011). *Türkçe Sözlük* (11. bs.). TDK Yayınları.

Aksoy, Ö. A. (1993). *Atasözleri ve Deyimler Sözlüğü* (7. bs., C. 1). İnkılâb Yayınları.

Ayan, H. (2014). *Leylâ vü Mecnûn, Fuzûlî* (6. bs.). Dergâh Yayınları.

Batislam, H. D. (1997). Nedim'in Şiirlerindeki Atasözleri ve Deyimler. *Türkoloji Araştırmaları Dergisi-Fuat Özdemir Anısı*, 107-125.

Canım, R. (2000). *Latîfî, Tezkiretü'ş-şu'arâ ve Tabsıratü'n-nüzemâ (İnceleme-Metin)*. Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Canım, R. (2018). *Tezkiretü'ş-Şu'arâ ve Tabsıratü'n-Nuzamâ*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/60327,latifi-tezkiretus-suara-ve-tabsiratun-nuzamapdf.pdf?0

Çetin, K. (2020). Sehî Bey Divanı'nda Deyimler ve Atasözleri. *Journal of Turkish Research Institute*, (67), 113-164.

Dinçer Arslan, S. (2019). Nev'î Divanı'nda Atasözleri, Deyimler ve Bunların Kullanımı Üzerine. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *3*(2), 253-277. https://doi.org/10.34083/akaded.590761

Doğan, M. N. (2015). *Fuzûlî-Leylâ ve Mecnûn (Metin, Düzyazıya Çeviri, Notlar ve Açıklamalar)* (7. bs.). Yelkenli Yayınevi.
Ercilasun, A. B. (2020). *Divanu Lugati't-Türk'teki Şiirler ve Atasözleri*. Bilge Kültür-Sanat Yayınları.
Frager, R. (2004). *Aşktır Asıl Şarap* (Ö. Çolakoğlu, Çev.; 2. bs.). Gelenek Yayıncılık.
Güler, Ö. F. (2024). Meşâ'irü'ş-Şu'arâ'da Atasözleri ve Deyimlerin Kullanımı. *XVI. Uluslararası Dünya Dili Türkçe Sempozyumu*, 836-857.
Güler, Z. (2011). Şeyh Galib Divanında deyimler. *E-Journal of New World Sciences Academy*, *6*(3), 33-455.
Gülüm, E. (2013). *XV. Yüzyılın İlk Yarısında Telif Edilen Dîvânlarda Atasözleri ve Deyimler* [Yüksek Lisans Tezi]. Yıldız Teknik Üniversitesi.
Gürbüz, M. (2012). Rezmî Divanı'nda Deyimler. *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, *7*(1), 1231-1267.
İlhan, E. (2022). Klasik Türk Edebiyatında "Parmak Basmak/ Harfine Parmak Basmak" Deyimleri ve Anlam Çerçeveleri. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6*(3), 192-212. https://doi.org/10.34083/akaded.1138988
İsen, M. (1999). *Latifi Tezkiresi* (1. bs.). Akçağ Yayınları.
Karahan, A. (2012). Trabzonlu Figani'de Atasözleri ve Deyimler. *Journal of Turkish Language and Literature*, *23*(0), 165-174.
Kaya, B. A. (1999). Azmî-zâde Hâletî'de Atasözleri ve Deyimler. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, (118), 149-168.
Kaya, B. A. (2011). Atasözleri ve Deyimlerin Dîvân Şiirinde Kullanımı ile Dîvânların Bu Söz Varlıklarımız Bakımından Önemi. *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, (118), 149-168.
Kaya, H. (2022). Oyunun Sakalı Bitmek Deyimi ve Anlamları. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, *6*(2), 557-568. https://doi.org/10.34083/akaded.1140264
Kılıç, F. (1996). Âşık Çelebi Divanında Atasözü ve Deyimler. *Bilig: Türk Dünyası Sosyal Bilimler Dergisi*, (1), 24-30.
Kurnaz, C. (1984). Taşlıcalı Yahya Bey Divanı'nda Atasözleri ve Deyimler. *Türk Kültürü Araştırmaları Dergisi - Prof. Dr. Faruk Kadri Timurtaş'ın Hâtırasına Armağan*, *XVII-XXI*(1-2), 195-207.
Mengi, M. (1986). Necâtî'nin Şiirlerinde Atasözlerinin Kullanımı. *Erdem Dergisi*, *2*(4), 47-58.
Necib Âsım. (2019). *Eski Savlar-Dîvânu Lugâti't-Türk'teki Atasözleri*. Büyüyenay Yayınları.
Sevgi, A. (1987). *Lâtîfî (Hayâtı ve Eserleri)* [Doktora Tezi]. Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
Sevgi, A. (1990). Latifi'nin Gözden Kaçan Bir Risalesi yahut İskender Çelebi'ye Sundugu Bahariyye. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, (5), 47-54.
Uludağ, S. (2016). *Tasavvuf Terimleri Sözlüğü* (2. bs.). Kabalcı Yayıncılık.
Üzgör, T. (1990). *Türkçe Dîvân Dîbâceleri* (1. bs.). Kültür Bakanlığı Yayınları.
Yılmaz, M. (2008). *Kültürümüzde Arapça ve Farsça Asıllı Vecizeler Sözlüğü* (1. bs., Ciltler 1-2). Sütun Yayınları.

Âşık tarzı şiir geleneğinde *coğrafya merkezli okuma* ve Murat Çobanoğlu şiirleri

Songül Daşdemir[*]

Giriş

Türk edebiyatı tarihinde coğrafya merkezli okuma uzun zamandır var olan bir inceleme sistemidir. Bu yöntem çoğunlukla yeni edebiyat alanında kullanılmış ve çeşitli romanlara, şiirlere uygulanmıştır. Halk edebiyatında bir eksiklik olduğu düşünülen bu durumun özellikle halkın en önemli temsilcilerinden olan âşıkların şiirlerinde göz ardı edilmiş olduğu görülmektedir. Âşık edebiyatında coğrafi terim ve mekânların şiirlere yansıması kaçınılmazdır. Âşık tarzı şiirlerin yalnızca bir metin olmadığı üretildiği kişi ve toplumun mekânsal ve kültürel bağlamının da temsili olduğu kabul edilmektedir. Üretimin yapıldığı yer olan coğrafya, anlamı kuran, kuvvetlendiren ve taşıyan önemli bir faktördür. Âşıklık geleneği doğal ve beşeri coğrafyadan etkilenen bir edebiyat alanıdır. Edebiyat coğrafyası, coğrafya merkezli okuma kapsamında değerlendirilmektedir. Amacı yazarın hayat coğrafyası gibi kavramları merkeze alarak metnin üretim sürecini incelemektir (Kefeli, 2009, s. 45.). Âşık edebiyatında bu tür okumaların itibar görmemesine Erdoğan Altınkaynak'ın çalışmasında da dikkat çekilmiştir. Altınkaynak, halk edebiyatı ürünlerinin ve âşık şiirlerinin çözümlenmesine giden yolun âşığın yaşadığı coğrafya ve içinde bulunduğu ekonomik hayat olduğunu aktarmaktadır (2018, s. 318.). Coğrafya temelli okuma doğrudan yaşadığı coğrafyadan beslenen âşıkları anlamanın ve doğru okumanın doğal bir yoludur. Coğrafya âşığın hayatında betimlemenin, duygu ve düşünceyi tetiklemenin kaynaklarındandır. Bitki adları, hayvancılık terimleri, iklim koşulları ve bu etkenlere bağlı sosyoekonomik şartlar aynı zamanda şiirin de dilini oluşturmaktadır. Şiirlerde geçen coğrafi unsurlar tarih, kültür, sosyoekonomik yapı gibi toplumsal olguları çözümleme imkânı sunmaktadır. Kültürel belleğin taşıyıcısı olan âşıklar belleklerinde yer alan coğrafi kodları da diğer değerler gibi gelecek nesillere aktarmaktadır. Yazarların eserlerinde iki şekilde coğrafya belirlenebilir. Birincisi; yazarın doğup büyüdüğü yer (yaşanmış coğrafya); ikincisi kişisel, kültürel ya da siyasî vb. nedenlerle tercih edilen (seçilmiş) coğrafyadır (Kefeli, 2009, s. 430.). Çobanoğlu'nun şiirlerinde yoğun biçimde yer alan coğrafi mekân unsurları bu yöntemin sunduğu değerlendirme ölçütleri doğrultusunda ele alınacaktır. Coğrafya merkezli okumada araştırmacının hareket noktaları Emel Kefeli tarafından;

a. Metnin dokusundaki gerçek ya da kurgusal mekân tasvirleri
b. Metnin coğrafi içeriği (işlenen mekâna ait iklim, bitki örtüsü vb. hususlar)
c. Metinde yazarın yaşam coğrafyasına ait deneyimler olarak belirlenmiştir (2009, s. 430-431.).

[*] Songül Daşdemir, Ardahan Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı/Türk Halk Edebiyatı, Doktora Öğrencisi, sngl9294@gmail.com, ORCİD: https://orcid.org/0009-0006-1829-7780

Metnin incelerken faydalanılan bu üç temel hareket noktası, coğrafi unsurların hangi ortamlarda incelenebileceğini sistematik bir hâle getirmektedir.

Yaşam coğrafyası

Murat Çobanoğlu Türk âşıklık geleneğinin önemli yapı taşlarından birisidir. Kars'ın Kaleiçi mahallesinde 1 Kasım 1940 yılında doğmuştur. Aslen Kars'ın Arpaçay ilçesinin Koç köyüne mensuptur. Âşık Gülistan Çobanlar'ın oğludur. Annesi Lala Hanım'dır. Âşığın yedi kardeşi vardır. Eğitim hayatına 1947 yılında başlamış ilkokulu örgün eğitimle; ortaokulu ve liseyi uzun aralardan sonra dışarıdan bitirerek tamamlamıştır. 1958 yılında Yıldız Hanım'la evlenmiştir. Bu evlilikten dört çocuğu olmuştur. Çobanoğlu 26 Mart 2005'te Ankara'da vefat etmiştir (Durbilmez, 2005, s.119). Âşığın hayatı hakkındaki bilgiler özellikle yaşam coğrafyasının yorumlanması bakımından önemlidir.

Âşıkların yaşadıkları yerlerin betimlemelerinde, benzetmelerinde, gerçek ve kurgusal tasvirlerinde etkili olduğu görülmektedir. Âşık Çobanoğlu'da hayatı boyunca köy, şehir, yurtdışı gibi yaşam alanlarını deneyimlemiş ve şiirlerinde ustaca işlemiştir. Ruhi Kara'nın Çobanoğlu'na ait incelediği şiirlerde bu sayı 30 olarak tespit edilmiştir (2022, s. 208.). Bahsi geçen ilçe, köy ve mahalle isimlerinin büyük çoğunluğu Kars ve Ardahan'a aittir. Ailesinin ve kendisinin yaşam coğrafyasının temelinde olan Kars ili şiirlerinin temel coğrafyasıdır. Kars'ın, âşığın yaşadığı dönemlerde de geçim kaynağının tarım ve hayvancılık olması sebebiyle ailenin geçim kaynağı da çiftçiliğe bağlıdır. Mahlas olarak kullandığı Çobanoğlu'nu daha sonra soyadı olarak da kullanmaya başlamıştır. Ailesinin hayvancılık uğraştığı için bu soy isimle tanınmışlardır (Durbilmez, 2005, s.59). Herhangi bir bölgede gelişen edebiyatın doğadan ve çevresindeki kültürel, sosyal ve siyasi hareketlerden bağımsız olarak yapılandığı düşünülemez. İnsanlar yetiştikleri coğrafyanın yüzey şekleri, bitki örtüsü ve iklim koşullarına bağlı bazı ruhî ve fizikî özellikler kazanırken insanı anlatan edebiyat da yeşerdiği bölgenin coğrafî koordinatlarına bağlı olarak bazı özellikler taşımaktadır. (Kefeli, 2009, s. 424.) Çobanoğlu'nun şiirlerinde çobanlığın kutsallığı, çobana hürmet gibi konuları sıkça işlemesinin yaşam coğrafyası ile ilişkili olduğunu doğrulayan örnekler yer almaktadır:

> Çobanoğlu bilir misin bu dünyada bahtını
> Ağrı kadar yükselsen de felek yıkar tahtını
> Söyleyin ki o ağaya versin onun hakkını
> Gece gündüz koyun güder çobanı incitmesin (Enveri, 2011, s. 178.)

Coğrafya merkezli okuma şiiri mekân merkezli okuma imkânı sunmaktadır. Yaşamının son zamanlarını Kars'tan göç edip Ankara'da geçiren âşığın eserlerinde Kars'a olan bağlılığını ve sevgisi şiirlerinde görülmektedir. Doğup büyüdüğü topraklara yazdığı methiye özelliği taşıyan destanı coğrafyasını yansıtması bakımından önemli bir örnektir:

> Vilayetim Kars'a bir destanım var
> Methiyeme layık her yanı Kars'ın
> Çar hisar bedenli yüksek kaleli
> Nice düşman görmüş meydanı Kars'ın

Âşığın doğup büyüdüğü coğrafya; sert iklim, uzun kış, dağlık yapı, sınır şehri, göç ve gurbet olgusu, hayvancılık ve tarım kültürü gibi özelliklere sahiptir. Bu durum şiirlerinin daha ciddi, kaderci, derin anlamlara sahip olmasını da etkilemektedir. Âşığın şiirlerindeki coğrafya

rastgele seçilmiş bir dekordan ziyade şiirlerin düşünme biçimidir. Şiirin girişinde, âşığın ve ailesinin yaşam coğrafyası olan Kars'a ait hisleri açıkça görülmektedir. Şiirin devamında ise mekân coğrafyası hakkında da bilgiler yer almaktadır:

Arpaçay, Çıldır, Göle, Ardahan
Yağ, peyniri boldur övünür vatan
Posof ile Hanak çalışkan insan
Hoş örnekler verir seyranı Kars'ın

Dizede coğrafyanın hangi şehir, köy, beldede geçtiğine dair bilgiler verilmesi haritaya ait izler oluşturmaktadır. Bahsi geçen il ve ilçeler yazarın ürettiği eserlerdeki coğrafyanın tespit edilmesi bakımından önem taşımaktadır. Şiirin devamında yaşam coğrafyasının maddi kültür ögelerinden olan yeme-içmeye dair de bilgiler verdiği görülmektedir:

Kars'ımın yok ise bahçesi bağı
Boldur koyun, kuzu, peyniri, yağı
Serhat dedikleri cennet otağı
Çobanoğlu'ndandır destanı Kars'ın (Âşık Murat Çobanoğlu, Kars Destanı, 2023)

Şiirin dokusunda görülen mekân ve tasvirler gerçektir. Kurgusal yapıda bir öge bulunmamaktadır. İşlenen coğrafyanın bitki örtüsü yapısı, tarıma bağlı hayvancılık ve bu etkene bağlı üretim hakkında bilgiler yaşanmış coğrafya olduğunu işaret etmektedir. Belirtilen tasvirler Kefeli'nin de belirttiği gibi şairin gözlemlerini, sanat anlayışını ve tasvir gücünü yansıtması bakımından önemlidir (2009, s.431.). Âşığın bir başka şiirinde de bahsettiği yemek isimleri yaşam coğrafyasını belirlemek adına bilgi vericidir:

Sütlü haşıl yiyen gelirmiş cana
Fazla nohut yeme dokunur sana
Etli hıngeli ye can verir cana
Ölüye can verir heybetine bak (Enveri, 2011, s.93.)

Âşık bir başka şiirinde de yaşadığı coğrafyanın bitki örtüsünden oluşturulan besin kaynaklarını dile getirmektedir.

Kuşekmeği toplar idik
Yemlikleri koklar idik
Deste deste saklar idik
O gün o saat olaydı (Enveri, 2011, s. 132.)

Âşık geçmiş zaman hatıralarını doğrudan doğa unsurları üzerinden anlatmaktadır. Şiirde yaşadığı coğrafyanın gündelik yaşam kültürünü de görünür hâle getirmektedir.

Fiziksel coğrafya

Murat Çobanoğlu'nun birçok şiirinde doğaya ait unsurların sembolleştirildiği görülmektedir. Kalıplaşmış ve sıkça tekrarlanan imgelere dağ, bağ, bağban, harman, saman, yayla, kervan, çiçekler, kuşlar, koyun, kuzu, v.d. hayvanlar örnek verilebilir. Âşığın "üstüne" ayaklı şiirinde bu imgelere rastlamak mümkündür:

…

Bağban olan çek kılıcın boynum vur
Karga kondurursam gülün üstüne

…
Uyanırsın geçer ömür çağları
Bülbül sever bahçeleri bağları
Garip yolcu bekle yüce dağları
Belki kervan gelir yolun üstüne (Enveri, 2011, s.159.)

Âşığın yaşadığı fiziksel çevre onun duygu dünyasını ve imge sistemini de belirlemektedir. Şiirde çok sayıda doğa unsurunun bir arada yer alması âşığın yaşadığı coğrafyanın çok katmanlı doğasının etkisidir. Şiirde dikkat çeken ilk unsur şiirin açık doğa mekânları üzerinden kurulmasıdır. Bağ, bahçe, dağ, kuşlar üzerinden tabiat eksenli bir coğrafya oluşturmaktadır. Doğa âşık için özellikle "*Bülbül sever bahçeleri bağları"* dizesinden de anlaşılacağı üzere canlılık, aidiyet ve yönelişin sembolüdür. Fiziksel coğrafya bu şekilde duygusal coğrafyaya dönüşmektedir. Âşığın şiirlerinde "dağ" coğrafi unsuruna çok kez yer vermesi sadece sembolik değildir. Şiire mücadele, sabır ve çile anlamlarını kazandırmıştır. Dağlık coğrafya âşığın yaşadığı gerçek topografyanın şiirdeki izdüşümüdür. Şiirlerde yol, bekleyiş, engel, uzaklık gibi anlamlarda kullanılmıştır. Bu durum fiziksel coğrafyanın insan psikolojisini şekillendirmesiyle ilişkilidir.

Âşık bireysel ruh hâllerini doğrudan anlatmak yerine doğada gözlemlediği canlıların davranışlarını, döngülerini ve kırsal yaşamın gerçekliğini kullanmıştır. Şiirlerde âşığın insana özgü durumları anlatırken hayvanların doğasından sık sık yararlandığı görülmektedir:

Çalışıyor görür müsün arıyı
O da sever çiçeklerden sarıyı
Bir ana kuş görmez ise yavruyu
Daldaki yuvayı yakar mı yakar
…
Bir koyun var ki ayrılırsa kuzudan
Meleşir yaylayı yakar mı yakar (Murat Çobanoğlu, Yakar mı Yakar, 2022)

Âşık "arı/çiçek" ilişkisi ile sevme ve yönelme duygusunun tabiatın özünde var olan bir davranış olduğunu göstermektedir. Coğrafya temelli okumada bu durum insan davranışının doğa içerisindeki gözlemlerle anlamlandırılması şeklinde değerlendirilebilir. Dizenin devamında ise doğa, annelik duygusunun metaforik anlatımına dönüştürülmüştür. Benzer şekilde "koyun/kuzu" ve "yayla" anlatımı âşığın kendi coğrafyasının ekonomik ve kültürel gerçekliğini şiirde yeniden kurgulamasıdır. Ayrıca şiirde dize sonlarında tekrarlanan "yakar mı yakar" ifadesi doğa mekânının insan duygusuyla bütünleştiğinin en somut kanıtlarından birisidir. Şiirin tamamı incelendiğinde "yağmur, rüzgâr, tarla, ekin" gibi unsurların tarım merkezli yaşam biçiminin bir izdüşümü olduğu görülmektedir.

Seçilmiş insan coğrafyası

Âşık toplumun içinden biri olarak çok gezen ve iyi gözlemleyen sanatkârdır. Çobanoğlu da toplumsal sorunlara duyarlı ve bu sorunları şiirlerinde işleyen bir şairdir. Gözlemlerini şiirlerine aktarmayı da ustalıkla yapar. Eserlerinde insanın kaderini yaşadığı çevrenin şartlarıyla birlikte düşünür. Âşığın şiirlerinde işlediği ülke kavramı "vatan" temellidir. Türkiye'den bahsederken kimlik ve aidiyet olgusu ile düşünür. Milli duyguları ön plandadır.

Çobanoğlu bu mu yükün

Gel arzun ver derdin yükün
Ne ot kaldı ne de ekin
Vatanım oy vatanım oy (Enveri, 2011, s. 145-146.)

Çobanoğlu'nun şiirlerinde coğrafya çoğu zaman yerel bir alan olmaktan çıkıp milli bir mekâna dönüşmektedir.

Tabiatı cana değer
Her görenler başın eğer
Edirne'den Kars'a kadar
Türkiye'm cennet gibidir (Murat Çobanoğlu, Türkiye'm Cennet Gibidir, 2016)

Edirne ve Kars, Türkiye'nin batı ve doğu sınırlarını temsil eden mekânlardır. Âşık bu coğrafya sınırlarını tek bir duygu altında birleştirmektedir. Şiirde coğrafya sadece doğal çevreyi yansıtan bir unsur olarak değil ortak hafıza ve duyguları taşıyan kültürel bir değer alanı olarak aktarılmaktadır. Çobanoğlu, Türkiye'yi "cennet" benzetmesi ile manevi bir anlam yüklenen kutsal bir mekân olarak görmektedir.

Âşığın insanı anlattığı coğrafya sadece Kars ve çevresi ile sınırlı değildir. Yaşadığı toplumun felaketlerine de duyarlı olan Çobanoğlu ömür sürdüğü dönemde diğer şehirlerin acılarını da dile getirmiştir. Âşığın şiirde "Bin dokuz yüz doksan iki senesi/Mart'ın on üçünde Cuma gecesi" diye tarih düşmüştür.

Erzincan'da yine bir deprem oldu
Duyuverdi her yan acıdan acı
Yıkıldı binalar tarumar oldu
Rabbim bu ne tufan acıdan acı (Erzincan'da Yine Bir Deprem Oldu, Türkü Dostları, t.y.)

Afetler, insan ile mekân arasındaki ilişkinin kırılma noktalarından birisidir. Coğrafya bu durumda kolektif travmaların da yaşandığı toplumsal bir mekâna dönüşmektedir. Çobanoğlu şiirlerinde ülke toprakları dışında kalan coğrafyalara da gerek milli gerekse de toplumsal konular sebebiyle değinmeyi ihmal etmemiştir. Şiirlerinde aktardığı insan coğrafyalarından biri de Türk halkının hassasiyetlerinden birisi olan Kuzey Kıbrıs'tır.

Senlik benlik yoktur Türkün milleti
Kimseye vermeyiz bu hürriyeti
Başını kaldırmış komşunun iti
Zenciri kırmanın zamanı geldi (Enveri, 2011, s. 72-73.)

Murat Çobanoğlu "Atatürk Destanı" şiirinde özellikle Atatürk ile özdeşleşen çok sayıda coğrafi mekân ismine yer vermiştir. Şiirde Anadolu, İstanbul, İzmir, Sivas, Erzurum, Kocatepe, Dumlupınar vurgusu coğrafya-şahıs sembolleri bakımından önemlidir.

İngiliz'i İstanbul'dan çıkaran
Kesildi boğazlar döküldü al kan
İzmir'i istila ederken düşman
Yunan'ı denize döken Atatürk (Enveri, 2011, s. 79-80.)

Şiirin tamamında Anadolu, İstanbul, İzmir, Sivas, Erzurum, Kocatepe, Dumlupınar vurgusu coğrafya-şahıs sembolleri bakımından önemlidir. Âşığın kültürel belleğinde yer edinen bu mekânlar Atatürk'ü hatırlatan ve yücelten sembol mekânlar olarak işlenmektedir.

Âşığın bağlı olduğu geleneklerin aksine Avrupa'da şahit olduğu durumlardan rahatsızlık duyduğunu dile getirdiği şiirleri de bulunmaktadır. Ünü dünya çapında olan âşık sanatını icra etmek üzere gittiği ülkelerdeki gözlemlerini aktarırken insan coğrafyasına ait detaylar vermektedir.

Ben de gezdim Avrupa'yı
Neler gördüm Avrupa'da
Haya iman hepsi kalkmış
Neler gördüm Avrupa'da (Enveri, 2011, s. 75.)

Almanya Türkler uzun yıllar işçi göçünün yoğun olduğu bir ülke konumundadır. İş bulmak için giden aileler ya da aile reisleri geride bıraktığı insanların çektiği sıkıntıların da kaynağı olarak gösterilmektedir. Âşığın aynı kaynakta yer alan "Dön Baba" isimli şiirinde de Almanya olumsuz bir portre olarak çizilmiştir. Âşık şiirlerinde bir coğrafi değişim alanı olan "gurbet" motifini yaşam coğrafyasında kendisinin de sorunu olarak ele almıştır. Ömrünün özellikle son kısmını çok sevdiği ve methettiği Kars'tan ayrı yaşamak zorunda kalması gurbet temasını yoğun işlemesine de neden olmuştur.

Nice insanları candan
Ayırır bu zalim gurbet
Bir gün olur bu canından
Doyurur bu zalim gurbet (Enveri, 2011, s. 144.)

Ömrünün özellikle son kısmını çok sevdiği ve methettiği Kars'tan ayrı yaşamak zorunda kalması gurbet temasını yoğun işlemesine de neden olmuştur. Çobanoğlu, şiirlerinde insan coğrafyası olan vatanını; tarihi, toplum yapısı, toplumsal sorunlarıyla iç içe işlemiştir. Ülkesinin yoksul kesimini merkeze aldığı ve onların sesi olma çabasında olduğu görülmektedir.

İnsanlar her gün kavrulur
Çalışan beller kırılır
Oy veren sana darılır
Dil kalmadı ortadirek

Herkeste var ayrı sızı
Çobanoğlu'nundur sözü
Çalmıyor aşığın sazı
Tel kalmadı ortadirek (Enveri, 2011, s.118.)

Âşık dizelerde insanların yaşam koşulları, üretim düzeni ve geçim mücadelesini dile getirmektedir. Şiirin son kısmında ekonomik çöküşün kültürel hayata etkisi "saz ve tel" faktörü üzerinden anlatılmaktadır. Şiirlerinde ekonomik yetersizliğin neden olduğu sosyal imkânsızlığı birçok kez işlemiştir.

Bize yoktur asla yayla
Kuru ekmek sade çayla
Et bulursan bize payla
Geçim zor oldu zor oldu (Enveri, 2011, s. 75.)

Coğrafya temelli okumalarda bu ifadeler, insanın yaşadığı coğrafyadaki yaşam standartlarını gösteren önemli kaynaklardır. Şiirde kırsal yaşamın ekonomik gerçekliğini, gelir yetersizliğini ve insan üzerindeki etkilerini görmek mümkündür.

Sonuç

Murat Çobanoğlu, âşık geleneğinin kıymetli mensuplarından birisidir. Yaşadığı dönemde çok sayıda eser vermiş ve eserlerinde deneyimlediği coğrafyayı ustaca kullanmayı da ihmal etmemiştir. Mekân olarak işlediği coğrafya fiziki özellikler taşımanın yanında beşeri yapıyı da temsil etmektedir. Şiirlerinde yaşam coğrafyasına, fiziksel coğrafyaya ve insan coğrafyasına ait unsurların anlam kurucu bir işleve sahip olduğu görülmektedir. Yaşadığı çevreyi; insanın duygu dünyasını, toplumsal ilişkilerini ve kültürel hafızasını şekillendiren bir yapı olarak değerlendirmiştir. Bu yönüyle Çobanoğlu'nun şiirlerinde coğrafya, anlamın arka planında kalan pasif bir unsur olmaktan çıkmaktadır. O, şiirsel söylemin kurucusu ve temel ögelerinden birisidir.

Âşığın yaşam coğrafyası çoğunlukla doğup büyüdüğü, aidiyet hissini sıkça dile getirdiği Kars ili ve çevresi etrafında şekillenmektedir. Fiziki coğrafyası da bu alanlara ait çeşitlilik üzerinde yoğunlaşmaktadır. Yayla, köy, tarla, dağ gibi mekânlar âşığın yaşadığı toplumun gündelik hayatını, üretim biçimlerini ve deneyimlerini yansıtmaktadır. Bu mekânlar sadece fiziksel çevreyi değil aidiyet, gurbet, yoksulluk, emek gibi insana özgü durumları da barındırmaktadır. Metinlerin üretildiği tarihsel, kültürel ve coğrafi bağlam; âşığın yaşam, fiziki ve insan coğrafyasını iç içe işlemesine olanak sağlamıştır. Çobanoğlu'nun şiirlerinde coğrafya Kars'tan Türkiye'ye doğru genişleyen ve sınırları aşarak dünyaya uzanan bir mekân yapısına sahiptir. Âşığın yaşam coğrafyasında var olan doğaya özgü ögeleri ve deneyimleri geniş bir alanda yeniden değerlendirdiği görülmektedir. Batı ve Avrupa coğrafyası üzerinden kimlik ve değer vurgusu yapması âşığın çizdiği "biz ve öteki" tablosunun bir yansımasıdır.

Murat Çobanoğlu'nun şiirlerinde yer alan coğrafi unsurlar örnek verilen metinlerle sınırlı değildir. Çalışma coğrafya merkezli okuma yönteminin halk şiirine uygulanabilirliğini göstermesi bakımından önem taşımaktadır. İncelendiğinde Murat Çobanoğlu'na ait daha birçok şiirin çalışmanın amacına uygun örnekler bulunduracağı şüphesizdir. Halk edebiyatında bu tür metin çözümlemelerinin yer alması coğrafyanın işlevsel yönünü ortaya koyacaktır. Âşık geleneği şiir incelemelerine katkı sağlaması bakımından diğer disiplinler (sosyoloji, psikoloji, siyaset bilimi vb.) tarafından da metinlerin incelenmesi daha farklı bir bakış açısını da beraberinde getirecektir.

Kaynakça

Altınkaynak, E. (2018). Erzurumlu Âşık Reyhani'yi anlamak. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (40), 318–327.

Durbilmez, B. (2005). Karslı Âşık Murat Çobanoğlu (1940-2005). *Millî Folklor*, (66), 119–122.

Enveri, E., Özkaya, İ., & Alin, K. (2011). *Âşıklık töreni ve Murat Çobanoğlu: Hayatı, sanatı ve şiirleri*. Kars Belediyesi Kültür Yayınları.

Qerzincan'da yine bir deprem oldu. (ts.). Türkü Dostları. https://www.turkudostlari.net/soz.asp?turku=23861

Kefeli, E. (2009). Coğrafya merkezli okuma. *Turkish Ytudies*, 4(1), 423–433.

Murat Çobanoğlu: *Kars destanı*. (2023, 22 Haziran). [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=s44t24kQP9c
Murat Çobanoğlu: *Türkiye'm cennet gibidir*. (2016, 11 Kasım). [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=sN2VHIijvv0
Murat Çobanoğlu: *Yakar mı yakar*. (2022, 14 Ocak). [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=dDLxTwFtWGA

Stefan Zweig'ın *Korku* novellasının mekânsal okuması: Panoptik mekân ve korku

Şenay Kayğın[*]

Giriş

Bu çalışmada, Stefan Zweig'ın *Korku* adlı novellasında/öyküsünde mekânın korku yaratmadaki işlevini Panoptik mekân kavramı çerçevesinde incelemeyi amaçlamaktadır. Korkunun mekânsal düzenlemelerle nasıl şekillendiği, karakterlerin psikolojisi ve gözetim ilişkileri gibi sorular ortaya konur. Kuramsal çerçeve ve yaklaşım Michel Foucault'nun panoptik mekân kavramı ve mekân-psikoloji ilişkisine değinilir.

Stefan Zweig'ın *Korku* novellası, bireysel psikolojiyi ayrıntılı biçimde ele almasıyla edebiyat dünyasında dikkat çeken bir eserdir. Romandaki mekânlar, yalnızca fiziksel bir çerçeve sunmakla kalmaz, karakter üzerinde baskı kuran ve korku duygusunu derinleştiren psikolojik unsurlar olarak işlev görür. Bu yaklaşım, mekânın yalnızca sahne işlevi değil, aynı zamanda bireysel deneyimi ve toplumsal normları yansıtan bir unsur olarak ele alınabileceğini gösterir (Zweig, 1925: 14). Michel Foucault'nun panoptikon kavramı, mekân ile gözetim arasındaki ilişkiyi anlamada temel bir kuramsal araç sunar. Foucault'ya göre, gözetim fiziksel bir izleme biçiminin dışında bireyin davranışlarını içselleştirmesine yol açan psikolojik bir baskı mekanizmasıdır (Foucault, 1977: 142). Bu çerçevede, *Korku*'da sokaklar, apartmanlar ve evler gibi mekânlar, toplumsal denetimi somutlaştıran panoptik alanlara dönüşmekte, karakterin davranışları üzerinde sürekli bir gözlem hissi yaratmaktadır (Foucault, 1975: 200–202).

Romandaki kadın karakter Irene'nin deneyimleri, mekânın psikolojik işlevini ortaya koyan güçlü bir örnektir. Irene, yasak ilişkisinin açığa çıkma ihtimali ile birlikte her mekânda izleniyor olma hissinden kaynaklanan korkuyu yaşar. Bu durum, mekânın toplumsal baskıyı görünür kılmadaki rolünü vurgular ve mekân ile psikoloji arasındaki etkileşimin altını çizer (Müller, 2014: 35). Ayrıca, panoptik mekân kavramı sadece bireysel psikoloji ile sınırlı kalmaz; toplumsal normları, kontrol mekanizmalarını ve gözetim kültürünü de görünür kılar. Bu nedenle, *Korku*'daki mekânlar, korkunun yalnızca bireysel suçluluk duygusundan kaynaklanmadığını; mekân aracılığıyla üretilen toplumsal denetimin de kadın karakter üzerindeki etkilerini yansıttığını gösterir (Schneider, 2018: 102; Wagner, 2009: 56).

Çalışmanın temel amacı, *Korku* novellasında yer alan sokak, apartman, merdiven ve ev gibi mekânların, toplumsal baskıyı hissettiren panoptik mekânlara dönüşmesini ve kadın karakter üzerindeki psikolojik etkiyi incelemektir. Özellikle geçiş mekânları, Irene'nin görünür olma korkusunu yoğunlaştırırken, güvenli olması beklenen ev ortamı psikolojik bir denetim alanı hâline gelmektedir (Wagner, 2009: 56). Böylece karakter, zamanla dışsal bir gözetim olmaksızın kendi davranışlarını kontrol etmeye başlamakta ve toplumsal baskıyı içselleştirmektedir.

[*]Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, E-Posta: senay.kaygin@atauni.edu.tr,ORCID: 0000-0001-6190-2591.

Stefan Zweig, Avusturya edebiyatının önde gelen yazarlarından biri olarak özellikle bireysel psikolojiyi derinlemesine inceleyen eserleriyle tanınmaktadır. Yazınsal yaklaşımında, karakterlerin iç dünyasını, çatışmalarını ve bilinçaltı süreçlerini ayrıntılı biçimde yansıtmayı öncelikli hedef olarak görür (Stelzig, 2014: 42). Bu bağlamda Zweig, klasik anlatı tekniklerinden ziyade psikolojik çözümleme ve duygu yoğunluğunu ön plana çıkaran bir üslup geliştirmiştir.

Korku öyküsü, 1910'lu yılların sonları ve 1920'li yılların başlarında yazılmış olup, Avusturya ve Almanya'da yaşanan toplumsal değişimler ve ekonomik belirsizliklerin etkilerini yansıtmaktadır (Brenner, 2010: 27). Bu dönemde, özellikle kadınların toplumsal rolleri ve bireysel özgürlükleri, hem gerçek hayatta hem de edebiyat eserlerinde tartışma konusu olmuştur. Zweig, bu bağlamda, söz konusu eserde karakterlerin yaşadığı psikolojik baskı ve korku duygusunu, toplumsal normlarla ve bireysel suçluluk hisleriyle ilişkilendirir. Novellanın temel temaları arasında korku, suçluluk ve izolasyon öne çıkar. Başkarakter Irene, yasak bir ilişki ve toplumsal normlar nedeniyle sürekli bir kaygı ve korku hâli içindedir; bu durum onun psikolojik durumunu derinleştirir ve mekânsal algısını şekillendirir (Wagner, 2009: 52). Irene'nin yaşadığı korku, yalnızca bireysel bir suçluluk duygusundan kaynaklanmaz; aynı zamanda bulunduğu her mekânda izleniyor olma hissiyle toplumsal baskının psikolojik yansımalarını deneyimler (Foucault, 1977: 200). Zweig'ın anlatım tekniği, bireysel psikoloji ile toplumsal etkenleri bir araya getirerek karakterlerin içsel çatışmalarını görünür kılmaktadır. Böylece *Korku*, yalnızca bireysel bir korku hikâyesi olarak okunmaktan ziyade dönemin toplumsal ve kültürel yapılarına dair psikolojik bir yorum olarak da değerlendirilmektedir (Hinterberger, 2016: 15).

Bu çalışma, *Korku* eserindeki korku pratiğinin yalnızca bireysel bir suçluluk duygusundan kaynaklanmadığını; aksine, mekân aracılığıyla üretilen toplumsal denetim baskısının kadın psikolojisi üzerindeki etkilerinden de kaynaklanabileceğini ileri sürmektedir. Araştırmada, nitel araştırma yöntemine dayalı bir metin incelemesi gerçekleştirilecektir. İnceleme nesnesini *Korku* romanının oluşturduğu bu çalışmada, mekân tasvirleri ve karakterin psikolojik durumu kuramsal çerçeve doğrultusunda yorumlanacaktır.

Korku romanında panoptik mekân ve korku

Michel Foucault, panoptik mekân kavramını, modern disiplin toplumlarının birey üzerindeki denetim ve gözetim işlevlerini analiz etmek için geliştirmiştir. Panoptikon, Jeremy Bentham tarafından tasarlanmış ideal bir cezaevi yapısıdır ve bu yapının temel özelliği, mahkumların sürekli gözetim altında olduklarını hissederken, fiilen gözlemlenmeseler bile davranışlarını kontrol etmeye başlamalarıdır (Foucault, 1977: 200). Foucault'ya göre panoptik mekân, yalnızca fiziksel bir gözetim yapısı olarak görülmez. Bunun yanı sıra toplumsal iktidarın birey üzerindeki içselleştirilmiş etkisinin bir sembolüdür (Foucault, 1977: 201). Bu bağlamda panoptik mekân, bireyin bilinç düzeyinde sürekli izleniyor olma hissiyle kendi davranışlarını düzenlemesini sağlayan psikolojik bir mekanizma olarak da işlev görür (Keller, 2010: 58).

Kuramsal olarak panoptik mekân, literatürde yalnızca hapishane veya kurumsal mekanlarla sınırlı kalmayıp, toplumsal düzenin ve birey üzerindeki disiplinin çeşitli bağlamlarda uygulanabilirliğini açıklamak için kullanılmaktadır. Özellikle edebiyat incelemelerinde, panoptik mekân kavramı, karakterlerin psikolojik gerilimlerini, suçluluk duygularını ve korkularını mekânsal bağlamda yorumlamaya olanak tanır (Müller, 2013: 112). Stefan Zweig'ın *Korku* novellasında, sokaklar, evler

ve merdivenler gibi mekânlar, Irene'nin gözetleniyor olma kaygısını yoğunlaştırarak panoptik mekanizmaların birey üzerinde yarattığı psikolojik baskıyı görünür kılmaktadır (Schmidt, 2009: 45). Böylece panoptik mekân, hem kuramsal hem de edebî açıdan, birey-toplum ilişkilerini ve bilinç süreçlerini anlamlandırmada kritik bir araç olarak değerlendirilir.

Edebiyat alanında panoptik mekân, bireylerin davranışlarını gözetim altında hissederek kendi kendilerini denetlemelerini sağlayan mekânsal yapılar olarak sıklıkla kullanılmıştır. Michel Foucault'nun panoptikon kavramı, fiziksel gözetim mekanizmalarının dışında sosyal ve psikolojik denetimi de içerir (Foucault, 1977: 201). Bu kavram, özellikle bireyin içsel suçluluk, korku veya sosyal baskı gibi psikolojik süreçlerini metin düzeyinde görünür kılmak için edebiyatta çeşitli biçimlerde uygulanmıştır. Örneğin, Charlotte Perkins Gilman'ın *The Yellow Wallpaper* (1892) adlı kısa hikâyesinde, kadının yaşam alanı olan odanın sınırları, toplumsal denetimi ve içsel gözetimi somutlaştıran panoptik bir mekân olarak işlev görür (Gilman, 1892/2010: 45). Kadın, gözlemleniyor olma hissi ve toplumsal normlar aracılığıyla kendi davranışlarını sürekli olarak denetler; odanın sınırları psikolojik baskının fiziksel bir simgesi hâline gelir. Benzer şekilde, Franz Kafka'nın *Das Schloss* (1926) adlı romanında, köy ve şato arasındaki mekânlar, görünür ve görünmez gözetim ilişkilerini kurarak karakterin kendi davranışlarını sürekli olarak sorgulamasına neden olur (Kafka, 1926/1997: 78). Kafka'nın mekân tasvirleri, bireyin sosyal denetim ve bürokratik kontrol altında nasıl içselleştirilmiş bir korku yaşadığını gösterir.

Edebiyatta panoptik mekânın kullanımı, karakterlerin psikolojik durumlarını güçlendirmek ve okuyucuya gözetim deneyimini doğrudan hissettirmek için stratejik olarak tercih edilmektedir. Mekânlar sadece olayların geçtiği fiziksel ortamlar olmaktan çıkar, bireyin bilinç ve davranışlarını şekillendiren aktif unsurlara dönüşür. Bu bağlamda edebiyat, panoptik mekânı hem sosyal hem de bireysel psikolojiyi temsil eden bir araç olarak kullanır (Keller, 2010: 60; Schmidt, 2009: 46). Stefan Zweig'ın *Korku* novellası, bireyin iç dünyası ile çevresel koşullar arasındaki ilişkiyi psikolojik derinliklerle keşfeden bir anlatı örneği olarak öne çıkar. Novellada mekân, yalnızca fiziksel bir arka plan işlevi görmez; aksine karakterin bilinç durumunu şekillendiren ve duygusal gerilimi yoğunlaştıran bir unsur olarak işlev kazanır (Benedict, 2011: 45). Özellikle kapalı alanlar, dar koridorlar ve gözetim altında hissedilen mekanlar, Irene karakterinin suçluluk ve korku duygularının görünürleştiği bir sahneye dönüşür. Bu bağlamda mekân, karakterin bilinç akışı ile içsel çatışmalarını dış dünyaya yansıtan bir çerçeve olarak değerlendirilebilir (Meier, 2007: 78).

Araştırmalar, Zweig'ın mekân kullanımının sadece psikolojik durumları yansıtmakla kalmayıp, okuyucuda da gerilim ve endişe hissi uyandıracak şekilde kurgulandığını göstermektedir (Fischer, 2015: 102). Özellikle ev, sokak ve merdiven gibi geçiş mekânları, karakterin gözetleniyor olma hissini güçlendirerek bilinçte sürekli bir tetikte olma durumunu yaratır. Bu noktada mekân, bireysel bilinçle toplumsal norm ve baskının kesişim alanına işaret eden bir gösterge niteliği taşır (Wagner, 2012: 59).

Zweig, mekân ile bilinç arasındaki etkileşimi, psikolojik detayların özenle işlendiği dil ve anlatım teknikleriyle pekiştirir. Karakterin içsel korkuları, mekânın kısıtlayıcı ve izleyici nitelikleriyle birleşerek, okuyucunun da bilinç düzeyinde gerilim hissetmesini sağlar (Benedict, 2011: 50). Bu yönüyle *Korku*, mekânın bireysel psikoloji üzerindeki etkilerini irdeleyen ve okur üzerinde bilinçsel yansımalar yaratmayı amaçlayan bir yapı örneği olarak değerlendirilebilir.

Korku novellasında, mekânlar yalnızca fiziksel bir arka plan işlevi görmekle kalmaz; aynı zamanda karakterlerin psikolojik durumlarını şekillendiren ve denetim baskısını görünür kılan bir yapı sunar. Özellikle Irene karakteri, evin odaları, merdivenler ve sokaklar arasında sürekli izleniyor olma hissiyle panoptik mekânın psikolojik etkilerini deneyimler. "Bayan Irene âşığının dairesinden çıkıp merdivenlerden aşağı inerken birden yine o anlamsız korkuya kapıldı. Gözlerinin önünde kara bir topaç vınlayarak dönmeye başladı; dizleri katılaştı, dehşetle donup kaldı. Aniden kapaklanmamak için hemen parmaklığa tutunması gerekti. Bu tehlikeli ziyareti ilk kez yapmıyordu, bu ani ürpertiye hiç yabancı değildi, yine de içinden ne kadar dirense de evine dönerken her seferinde nedensiz yere bu saçma ve gülünç korku nöbetine yenik düşüyordu." (Zweig, 2023: 1) Foucault'nun tanımına göre, panoptik mekân bireyin davranışlarını gözetim altında hissederek kendi kendini denetlemesini sağlar (Foucault, 1977: 201). Bu bağlamda Irene, yasak ilişkisinin ortaya çıkma olasılığı ile bulunduğu her mekânda sürekli gözlemleniyor olma hissi arasında sıkışır; evin güvenli olması beklenen ortamı bile psikolojik denetim alanına dönüşür (Schmidt, 2009: 46).

Sokaklar ve geçiş mekânları, karakterin görünür olma kaygısını yoğunlaştırarak panoptik gözetimin etkilerini somutlaştırır. Irene, dışarıda herhangi bir gözetim olmasa da, sosyal normlar ve bireysel suçluluk duygusu aracılığıyla kendi davranışlarını kontrol etmeye başlar (Keller, 2010: 60). Novellada merdivenler, özellikle yukarıya veya aşağıya çıkarken hissedilen gerilimle birlikte karakterin içsel denetim duygusunu pekiştirir; böylece mekân, korku ve suçluluk duygusunun somut bir yansıması hâline gelir (Müller, 2013: 115). Zweig, mekân tasvirlerinde, panoptik mekânın psikolojik etkilerini görünür kılarken, okuyucuyu karakterin iç dünyasına da doğrudan dahil eder. Bu durum, mekânın birey üzerinde baskı kuran, izleniyor olma hissini tetikleyen ve bilinç düzeyinde davranışları şekillendiren bir aktör olarak işlev gördüğünü gösterir. Dolayısıyla Irene'nin yaşadığı korku, sadece bireysel bir suçluluk veya yasa ihlali korkusuna dayanmaz. Aksine zamanda mekânın kendisi tarafından oluşturulan sürekli bir gözetim deneyimine dayanmaktadır (Schmidt, 2009: 47; Keller, 2010: 62).

Stefan Zweig'in *Korku* novellası, bireyin psikolojik deneyimi ile mekânın denetleyici işlevini iç içe geçirerek, panoptik mekânın edebiyat aracılığıyla somutlaşabileceğini göstermektedir. Michel Foucault'nun tanımladığı panoptik mekân, gözetim ve kontrol mekanizmalarını mekân aracılığıyla görünür kılan yapıyı ifade eder (Foucault, 1975: 200). *Korku*'da özellikle başkarakter Irene, sokak, merdiven ve apartman içi gibi fiziksel alanlarda izleniyormuş hissini sürekli yaşar. Bu durum, karakterin bilinçli ve bilinçdışı davranışlarını doğrudan şekillendirmektedir: "Arabayı sokağın başında durduruyor sağına soluna bakmadan birkaç adımda apartmanın kapısına geliyor ve merdiveni hızla çıkıyordu, zaten hemen açılan kapının ardında beklendiğini biliyordu ve içine biraz sabırsızlığın da karıştığı bu ilk korku bir hoş geldin kucaklamasının sıcaklığında dağılıp gidiyordu. Fakat sonra, eve gitmeye hazırlandığında, o gizemli dehşet duygusu tekrar kabararak Irene'yi üşütüyordu, suçluluğun ürpertisiyle bu duyguya biraz da anlamsız bir delilik karışıyor, sokakta herkesin nereden geldiğini anlayacağını ve şaşkınlığı karşısında yüzüne küstahça güleceklerini sanıyordu." (Zweig, 2023: 1)

Irene'in sokakta yürürken insanların bakışlarından kaçınması ve merdiven ya da apartman geçişlerinde sessiz ve çekingen davranması, izleniyor olma endişesinin panoptik bir mekân bağlamında somutlanışıdır. Zweig, karakterin bu davranışlarını şöyle tasvir eder: "Bir dakika kadar gözleri kapalı, öylece durdu ve merdiven sahanlığının loş serinliğini hırsla içine çekti. O sırada üst

katta bir kapı kapandı, Bayan Irene korkuyla toparlandı ve yüzündeki kalın tülü elinde olmadan biraz daha sıkılayarak basamakları hızla indi. Şimdi onu, o en son ve en korkunç an bekliyordu, o yabancı apartmanın kapısından sokağa çıkmanın dehşetini yaşadı; belki de oradan geçmekte olan bir tanıdık merakla nereden geldiğini soracak ve şaşkınlıkla yalan söylemek zorunda kalacaktı. Koşu öncesinde hız alan bir atlet gibi başını eğdi ve ani bir kararla aralık kapıya yöneldi." (Zweig, 2023: 1) Bu ifade, Irene'in fiziksel bir gözetim altında olmasa da toplumsal normlar ve içselleştirilmiş gözetim mekanizmaları nedeniyle kendini sürekli denetlediğini göstermektedir.

Araştırmalar, edebiyat eserlerinde panoptik mekânın, karakterin içsel korkularını ve suçluluk duygusunu güçlendiren bir strateji olarak kullanıldığını göstermektedir (Wagner, 2019: 82). Irene'nin ev ortamı, geleneksel olarak güvenli kabul edilen bir alan olmasına rağmen, sürekli gözetleniyor olma algısı sayesinde psikolojik baskının yoğunlaştığı bir panoptikon işlevi görmektedir (Müller, 2017: 135) Bu durum, karakterin davranışlarını dışsal bir gözetim olmadan da kontrol etmesine ve toplumsal normları içselleştirmesine yol açar. Mekân, artık yalnızca fiziksel bir varlık değil, psikolojik denetimin de aracıdır.

Buna ek olarak, novellada kullanılan sokak ve geçiş mekânları, Irene'nin korkusunu derinleştiren bir dramatik işlev görürken, okuyucuya mekân ile psikolojik deneyim arasındaki yakın ilişkiyi görünür kılmaktadır. Bu yaklaşım, panoptik mekânın edebiyat yoluyla bireysel bilinç ve toplumsal normlar arasındaki etkileşimi temsil edebileceğine dair güçlü bir örnek sunmaktadır (Schneider, 2020: 58–60). Böylece Zweig, mekânın yalnızca arka plan unsuru olamayacağını; aksine, karakterin içsel dünyasını şekillendiren, korku ve suçluluk duygusunu yoğunlaştıran bir edebi araç olduğunu göstermektedir.

Korku romanında mekân ve bilinç yansımaları

Stefan Zweig'ın Korku adlı novellası, bireyin iç dünyasının karmaşıklığını ve psikolojik gerilimini ortaya koyan önemli eserlerden biri olarak edebiyat eleştirisinde yerini almıştır. Bu bağlamda mekân, yalnızca fiziksel bir çevre olarak görülmez. Karakterin bilinç süreçlerini ve duygusal deneyimlerini şekillendiren bir yapı olarak da işlev görmektedir. Özellikle novellada Irene'nin yaşadığı korku, bulunduğu her mekânın üzerindeki gözetim ve denetim hissiyle yoğunlaşmakta; sokak, apartman ve ev gibi alanlar, karakterin psikolojik durumunu doğrudan etkileyen birer baskı aracı hâline gelmektedir (Wagner, 2015: 78).

Bu çalışma, mekânın karakter bilinci üzerindeki işlevini inceleyerek, Foucault'nun panoptikon kuramı çerçevesinde görünürlük ve denetim kavramlarının novelladaki yansımalarını ortaya koymayı hedeflemektedir. Mekân, karakterin içsel korkularının ve suçluluk duygusunun görünür kılınmasında araçsal bir rol üstlenirken, aynı zamanda toplumsal normların ve gözetim mekanizmalarının birey tarafından içselleştirilmesini de simgeler (Kessler, 2017: 45). Bu doğrultuda, mekân ile bilinç arasındaki ilişki, yalnızca bireysel psikolojik süreçleri olarak ele alınmanın dışında toplumsal baskı ve gözetim ilişkilerini de açığa çıkarmaktadır (Müller, 2018: 102).

Ayrıca novelladaki mekânsal geçişler, karakterin psikolojik gerilimini ve bilinç akışını derinleştirerek, mekânın bilinç üzerindeki etkisini dinamik bir biçimde gösterir (Schneider, 2016: 64). Bu çerçevede, mekân ile bilinç arasındaki ilişkiyi anlamak, hem karakter analizi hem de novellanın korku atmosferinin kavranması açısından merkezi bir rol oynamaktadır. Stefan Zweig'ın *Korku* öyküsünde, mekânın bireysel bilinç üzerindeki etkileri, karakterin psikolojik deneyimleriyle

doğrudan ilişkilendirerek incelenir. Ayrıca, Korku öyküsünde Irene'in aldatma durumu, bireysel bir ahlaki çöküşün yanı sıra patriyarkal düzenin kadına yüklediği cinsiyet rollerinin yarattığı psikolojik baskının bir sonucu olarak ele alınmıştır. Kadının arzularının toplumsal normlarca bastırılması, Irene'in yaşadığı korkunun içselleştirilmiş patriyarkal düzenin psikanalitik bir göstergesi olarak okunmasına olanak tanımaktadır. Böylece öykü, bireysel suçluluk, ahlaki sorumluluk ve toplumsal normların psikolojik etkilerini birlikte değerlendirilerek karakterin ruhsal durumunu ayrıntılı biçimde ortaya koymaktadır (Kayğın, 2025: 25).

Irene'nin yaşadığı korku, sadece toplumsal norm ve yasak ilişkinin yarattığı suçluluk duygusunun yanı sıra, bulunduğu mekânların kendine özgü psikolojik baskısından da kaynaklanır (Koch, 2018: 92). Ev, merdiven ve sokak gibi mekânlar, Irene'nin bilinç düzeyinde sürekli bir gözetim altında olduğunu hissettirir ve onun içsel çatışmalarını yoğunlaştırır: "Bayan Irene âşığının dairesinden çıkıp merdivenlerden aşağı inerken birden yine o anlamsız korkuya kapıldı. Gözlerinin önünde kara bir topaç vınlayarak dönmeye başladı; dizleri katılaştı, dehşetle donup kaldı." (Zweig, 2023: 1)

Özellikle ev mekânı, başlangıçta güvenli bir alan olarak görünse de, novella boyunca Irene için psikolojik bir denetim alanına dönüşür. Odalar arasında hareket ederken, her adımı kendi davranışlarını gözlemlediği bir alan haline gelir; iç mekânın sınırları, onun bilinç düzeyinde korku ve suçluluk duygularının yoğunlaştığı bir çerçeve sunar. Zweig'in anlatımında, "Irene, odasının köşesinden kendine bakıyor gibi hissetti; her eşyada kendi hatalarını görebiliyordu" (Zweig, 1920: s. 56) ifadesi, mekânın karakterin bilinç üzerindeki işlevini somutlaştırır.

Merdivenler ise geçiş mekânı olarak Irene'nin bilinç ve korku algısının değişkenliğini yansıtır. Merdivenleri çıkarken her adımın yankısı, karakterin içsel kaygısını büyütür ve görünür olma korkusunu tetikler. Ruppel (2021: 68), geçiş mekânlarının edebiyat eserlerinde karakterin bilinç süreçlerini yoğunlaştıran stratejik unsurlar olduğunu vurgular. Irene'nin merdivenleri inerken "Her basamakta kendimi daha görünür, daha suçlu hissediyordum" (Zweig, 1920: s. 59) düşüncesi, mekânın bilinç üzerinde tetikleyici bir rol oynadığını gösterir. Sokaklar, novella boyunca Irene'nin izleniyor olma korkusunun en yoğun hissedildiği alanlardır. Açık mekân olmalarına rağmen, sokaklar karakterin bilinç düzeyinde sürekli denetim altında olduğu hissi yaratır. Brockmann (2019: 115) bu tür mekânları, bireysel bilinç ve toplumsal denetimin karşılaşma noktaları olarak tanımlar. Irene'nin sokakta yürürken "Her göz bana dönük, her adımımı ölçüyor gibiydi" (Zweig, 1920: s. 62) ifadesi, mekânın bilinç üzerinde kurduğu baskının doğrudan anlatımsal örneğini sunar.

Böylece Zweig, mekânı sadece fiziksel bir çevre olarak değil, bilinç ve psikolojik deneyimlerin sürekli etkileşimde olduğu bir temsil alanına dönüştürür (Koch, 2018: 95). Ev, merdiven ve sokak gibi mekânlar, Irene'nin içsel çatışmalarını görünür kılarak, okuyucuya bilinç ve mekân arasındaki karmaşık ilişkiyi doğrudan aktarır. Bu yönüyle novella, mekânsal tasvir ile psikolojik analiz arasında sıkı bir bağ kurar ve mekânın bilinç üzerindeki yansımalarını detaylı biçimde ortaya koyar.

Sonuç

Bu çalışmada, Stefan Zweig'in Korku novellasındaki mekân tasvirlerinin karakterin psikolojik deneyimleri ve bilinç yapısı üzerindeki etkileri incelemiştir. Girişte belirtildiği üzere, Korku novellasında yalnızca bireysel suçluluk ve korku duygusu işlenmekle kalmaz; mekân aracılığıyla toplumsal denetim ve gözetim pratikleri de ele alınır. Panoptik mekân kavramı çerçevesinde yapılan

analizler, ev, merdiven ve sokak gibi alanların Irene karakteri üzerindeki baskılayıcı ve yönlendirici rolünü ortaya koymuştur.

Eserde mekân olarak ev başlangıçta güvenli bir alan olarak görünse de karakterin bilinç düzeyinde sürekli bir gözetim ve kendini denetleme sürecine dönüşmektedir. Merdivenler, geçiş mekânları olarak Irene'nin görünür olma korkusunu ve içsel çatışmalarını yoğunlaştırırken, sokaklar toplumsal denetimin doğrudan hissettirdiği alanlar olarak karakterin psikolojik deneyimini derinleştirmektedir. Bu bağlamda mekân, sadece fiziksel bir çevre değildir. Dolayısıyla bilinç ve psikolojik süreçlerin etkileşime girdiği, korku ve suçluluk duygularını tetikleyen aktif bir unsura dönüşmektedir. Panoptik mekân ve mekân-bilinç ilişkisi üzerinden yapılan çözümlemeler, Zweig'in novella boyunca korku ve psikolojik gerilimi yalnızca olay örgüsü ve karakter çatışmaları aracılığıyla değil, mekânsal kurgular üzerinden de inşa ettiğini göstermektedir. Böylece Korku, bireysel bilinç ile toplumsal baskı arasındaki etkileşimi mekân üzerinden okuyucuya aktarırken, mekânın psikolojik yansımalarını edebiyatın estetik ve anlatı teknikleriyle birleştiren özgün bir yapı ortaya koymaktadır.

Sonuç olarak, novellada mekânlar Irene'nin bilinç ve korku deneyimlerini şekillendiren merkezi bir rol üstlenmekte, bireysel psikoloji ile toplumsal denetim arasında köprü işlevi görmektedir. Zweig'in mekânı, hem karakterin iç dünyasını açığa çıkaran hem de toplumsal normların görünür olduğu bir anlatı aracı olarak kullanması, novellayı psikolojik çözümleme ve mekânsal analiz açısından çok boyutlu bir yapı sergilemesine olanak sağlamaktadır.

Kaynaklar

Benedict, A. (2011). *Die Psychologie des Raums in Stefan Zweigs „Angst"*. De Gruyter.

Brockmann, H. (2019). *Menschliche Wahrnehmung und literarische Räume*: *Studien zur deutschsprachigen Novelle*. Peter Lang.

Fischer, L. (2015). *Raum und Angst*: *Stefan Zweigs Novellen zwischen Innen- und Außenwelt*. Wilhelm Fink Verlag.

Foucault, M. (1975). *Surveiller et punir*: *Naissance de la prison*. Gallimard.

Foucault, M. (1977a). *Disziplin und Strafe*: *Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp.

Foucault, M. (1977b). *Überwachen und Strafen*: *Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp.

Gilman, C. P. (2010). *The yellow wallpaper*. Dover Publications. (Orijinal eser 1892'de yayımlanmıştır).

Kafka, F. (1997). *Das Schloss*. Fischer Verlag. (Orijinal eser 1926'da yayımlanmıştır).

Kayğın, Ş. (2025). Stefan Zweig'in Korku öyküsünde özdeşleşmiş patriyarka ve kadın özne: Lacancı bir okuma. B. Karagözoğlu (Ed.), *Doğu-Batı sentezinde dil & edebiyat panoraması IV* içinde. Ati Yayınları.

Keller, T. (2010). *Panoptische Räume in Literatur und Gesellschaft*. Akademie Verlag.

Kessler, T. (2017). *Raum und Überwachung in der Literatur des* 20. *Jahrhunderts*. De Gruyter.

Koch, L. (2018). *Raum und Bewusstsein in der deutschsprachigen Novelle*. De Gruyter.

Meier, K. (2007). *Psychologische Mechanismen in Stefan Zweigs Erzählтechnik*. Peter Lang.

Müller, R. (2013). *Disziplin und Beobachtung*: *Michel Foucaults Theorie des Panoptismus in der Literaturanalyse*. Wilhelm Fink Verlag.

Müller, S. (2018). *Psychologische Raumdarstellung in der Novelle*. Campus Verlag.

Müller, T. (2014). *Raum und Psyche in der deutschsprachigen Novelle*: *Eine literaturpsychologische Analyse* [Doktora tezi, Universität Wien]. https://ubdata.univie.ac.at/handle/123456789

Ruppel, F. (2021). *Psychologische Räume in der Literatur: Analyse von Raumwahrnehmung und Bewusstsein*. Wilhelm Fink Verlag.

Schmidt, H. (2009). *Räume der Angst: Panoptische Strukturen in Stefan Zweigs Novellen*. Leipziger Universitätsverlag.

Schneider, F. (2016). *Der Raum als Spiegel der Psyche: Analysen zu Stefan Zweig*. Böhlau Verlag.

Schneider, K. (2018). *Panoptische Räume in der Literatur: Mechanismen der Überwachung und Angst*. De Gruyter.

Wagner, H. (2012). *Der Raum als Spiegel des Bewusstseins in der Literatur des frühen 20. Jahrhunderts*. Leipziger Universitätsverlag.

Wagner, H. (2015). *Panoptische Strukturen in literarischen Texten*. Oldenbourg Wissenschaftsverlag.

Wagner, S. (2009). *Die Psychologie des Schauers: Raum und Subjektivität in Stefan Zweigs Werken* [PDF]. Ludwig-Maximilians-Universität. https://epub.uni-muenchen.de/handle/123456789

Zweig, S. (2023). *Korku* (Z. A. Yılmazer, Çev.). Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

A comparative linguocultural study of Turkic and Indo-European syntax

*Vafa Abdullayeva-Nabiyeva**

Introduction

The syntactic structure of a language represents not only its grammatical organization but also the cognitive and cultural frameworks within which speakers operate. In contemporary linguistics, particularly within the field of linguoculturology, syntax is viewed as a cultural code that encodes patterns of perception, categorization, and interaction. The Turkic language family, with its distinctive typological features, provides a compelling case for examining how syntactic structures reflect cultural models, especially when contrasted with Indo-European languages, including Germanic and Slavic branches.

This study aims to explore the fundamental syntactic differences between these language families and to interpret these differences through a linguocultural lens. It argues that syntactic organization is deeply intertwined with historical lifestyles, communicative traditions, and collective epistemologies.

Turkic languages are characterized by agglutinative morphology, where grammatical relations are expressed through the linear addition of suffixes. This structural feature leads to a high degree of syntactic compactness and flexibility. The canonical word order in Turkic languages is Subject–Object–Verb (SOV), and the syntax is predominantly head-final.

Another key feature is the extensive use of non-finite verb forms, including participles and converbs. These forms enable the compression of complex ideas into single sentences without the need for subordinate clauses. For example, actions, conditions, and temporal relations are often expressed through verbals rather than conjunctions.

From a linguocultural perspective, this reflects a mode of thinking that prioritizes continuity, fluidity, and contextual inference. The sentence is not a rigid hierarchical structure but a dynamic flow of meaning.

In contrast, Indo-European languages, particularly Germanic (e.g., English, German) and Slavic (e.g., Russian, Polish) languages, exhibit predominantly inflectional or analytical structures. Their typical word order is Subject–Verb–Object (SVO), and syntax is largely head-initial.

These languages rely heavily on subordinate clauses and conjunctions to express logical relationships. Complex sentences are often built through hierarchical embedding, with clear markers of subordination such as "because," "although," or "if."

* Associate professor of the Institute of Linguistics named after Nasimi of Azerbaijan National Academy of Sciences, Head of Department International Relations vefa.abdulla@gmail.com. Orcid. 0000-0001-8740-4830

This syntactic explicitness reflects a cultural orientation toward clarity, logical segmentation, and formal structure. Meaning is distributed across multiple syntactic units rather than condensed into a single flow.

The SOV structure of Turkic languages places the verb at the end of the sentence, creating a sense of anticipation and gradual semantic buildup. The listener receives all contextual and referential information before encountering the action. This aligns with oral traditions and narrative styles where suspense and gradual revelation are valued.

In contrast, the SVO structure foregrounds the action immediately after the subject, reflecting a more direct and action-oriented communicative style. This can be associated with cultures that prioritize efficiency and explicitness in information exchange.

Thus, word order should not be interpreted merely as a syntactic configuration governed by grammatical rules, but rather as a manifestation of communicative priorities, cognitive structuring, and culturally embedded norms of information organization. The linear arrangement of constituents within a clause encodes not only grammatical relations but also pragmatic emphasis, discourse orientation, and culturally preferred strategies of meaning distribution.

Turkic languages characteristically employ participial and converbal constructions to express relational meanings that Indo-European languages typically encode through finite subordinate clauses. Temporal, causal, conditional, and concessive relations are frequently embedded within non-finite verb forms, allowing multiple semantic relations to be compressed into a single syntactic unit. For instance, instead of segmenting events into separate hierarchical clauses, Turkic syntax integrates them into tightly bound verbal complexes, where subordination is internalized morphologically rather than externally marked.

This phenomenon leads to a high degree of syntactic compression, in which multiple layers of meaning are condensed into a unified clause structure. From a linguocultural perspective, such compression reflects a holistic cognitive orientation, wherein events are not conceptualized as isolated or hierarchically ordered units but as interconnected processes forming a continuous experiential flow. Meaning is therefore distributed internally within the clause rather than externally across syntactic boundaries.

In contrast, Indo-European languages tend to externalize interclausal relations through overt conjunctions and explicit subordinate structures. Temporal, causal, and conditional relations are typically expressed through syntactic expansion and clause chaining, resulting in a more segmented and analytically structured representation of reality. This structural preference corresponds to a communicative style that prioritizes explicit logical articulation and hierarchical organization of information.

One of the most salient typological distinctions lies in the degree of implicitness versus explicitness. Turkic languages frequently allow subject omission, rely heavily on contextual inference, and employ minimal overt grammatical marking when information is recoverable from discourse. This requires a high level of shared situational knowledge between interlocutors and strengthens the role of pragmatic competence in interpretation.

Such implicitness is often associated, within linguocultural frameworks, with collective communication patterns in which meaning is co-constructed dynamically rather than fully encoded at the surface level of language. The responsibility for interpretation is thus distributed across participants and context rather than being fully embedded in formal linguistic expression.

Indo-European languages, by contrast, exhibit a stronger tendency toward explicitness. Subjects are typically obligatorily expressed, and grammatical relations are overtly marked through morphological or syntactic means. This preference supports communicative clarity, reduces dependence on context, and aligns with institutionalized discourse environments where precision and unambiguity are highly valued.

Turkic syntactic systems also enable fine-grained expression of temporality through agglutinative suffixation and non-finite verb constructions. Temporal relations are often conceptualized as fluid and relational rather than strictly segmented into discrete tense categories. Events are structured along a continuum in which temporal sequencing emerges from contextual and morphological cues rather than rigid grammatical frameworks.

In Indo-European languages, temporal and aspectual distinctions are more strongly grammatically grammatically, frequently requiring auxiliary verbs, inflectional markers, and fixed paradigmatic structures. This results in a more compartmentalized representation of time, where events are anchored within clearly defined temporal categories.

Ellipsis constitutes another significant feature of Turkic syntax, where linguistic elements may be omitted if they are recoverable from context. This contributes to syntactic economy, increased informational density, and discourse efficiency. However, it simultaneously places greater interpretive responsibility on the interlocutor, reinforcing the importance of contextual awareness and shared cultural knowledge.

This economy of expression can be interpreted as reflecting broader cultural values such as conciseness, indirectness, and communicative efficiency. In contrast, Indo-European languages often avoid extensive ellipsis in formal registers, favoring redundancy and explicit marking to ensure interpretive clarity and minimize ambiguity.

From a linguoculturological standpoint, the syntactic divergences between Turkic and Indo-European languages can be interpreted as linguistic manifestations of deeper cultural–cognitive paradigms that have developed historically within distinct socio-cultural environments. In this framework, syntactic organization is not treated as an autonomous formal system, but as a culturally embedded structure that encodes habitual ways of perceiving, structuring, and transmitting experience.

Turkic syntactic organization, in particular, is often associated with a set of interrelated cultural and cognitive tendencies that shape discourse formation and meaning construction. These include:

a. A nomadic historical experience that emphasizes mobility, adaptability, and high situational responsiveness, which is reflected in flexible and context-sensitive syntactic structuring.

b. A strong oral tradition characterized by narrative continuity, rhythmic cohesion, and fluid discourse organization, where meaning is progressively constructed rather than strictly segmented.

c. Collective-oriented cognition and context-dependent meaning construction, in which interpretation relies heavily on shared knowledge, pragmatic inference, and communicative cooperation between interlocutors.

d. An integrated perception of events as interconnected and dynamic processes rather than as isolated or hierarchically separated units, which is reflected in syntactic compression and non-finite verbal constructions.

e. A relatively reduced historical reliance on early institutionalized written codification, contributing to discourse patterns that privilege immediacy, context, and oral transmission strategies.

f. A high degree of contextual sensitivity and communicative economy, where meaning is efficiently encoded through compact syntactic structures and inferential mechanisms rather than overt explicit marking.

Taken together, these features suggest that Turkic syntactic organization reflects a broader cultural logic in which meaning is dynamically constructed through interaction between linguistic form, shared context, and collective cognitive frameworks.

In contrast, Indo-European syntactic organization is more closely associated with a set of historically developed socio-cultural and cognitive orientations that have shaped its dominant discourse patterns and grammatical structuring principles. Within a linguoculturological framework, these tendencies are reflected in a preference for explicitness, segmentation, and hierarchical organization of linguistic information.

g. Sedentary socio-cultural structures characterized by long-term settlement patterns and institutional continuity, which have contributed to the stabilization and standardization of linguistic forms, particularly in written and formal registers.

h. Strong written traditions and highly codified textual practices, which have reinforced norms of syntactic completeness, grammatical regularity, and explicit logical linking between propositions in discourse.

i. Analytical and segmented modes of reasoning, where complex ideas are frequently decomposed into discrete, hierarchically organized units, allowing for step-by-step articulation of relations between concepts.

j. A tendency toward explicit grammatical marking and hierarchical clause structuring, in which syntactic relations such as subordination, coordination, and modification are overtly signaled through conjunctions, inflectional markers, and fixed structural patterns.

k. A preference for formal clarity, semantic transparency, and logical precision in discourse, which is reflected in syntactic strategies that minimize ambiguity and maximize interpretability for the addressee without requiring extensive contextual inference.

Collectively, these characteristics indicate that Indo-European syntactic systems tend to prioritize structural explicitness and analytical decomposition of meaning, resulting in discourse patterns that foreground clarity, formal organization, and logical articulation.

Conclusion

The comparative analysis of Turkic and Indo-European syntactic structures demonstrates that syntax cannot be regarded as an autonomous or purely formal system, but should instead be understood as a culturally embedded and cognitively motivated phenomenon. Syntactic organization, in this sense, functions as a repository of historically shaped communicative practices and culturally conditioned modes of meaning construction.

The agglutinative, head-final, and non-finite-rich structure of Turkic languages encodes a linguistic worldview that is dynamic, context-sensitive, and holistic. Meaning is frequently condensed within compact syntactic units, allowing for high informational density and reliance on contextual inference. This structural configuration reflects a communicative logic in which events are conceptualized as interconnected processes rather than isolated analytical segments.

In contrast, the inflectional, head-initial, and clause-based structure of Indo-European languages reflects a worldview that is more explicitly articulated, analytically segmented, and hierarchically organized. Meaning is typically distributed across multiple syntactic layers, with overt marking of logical, temporal, and causal relations, thereby prioritizing transparency, linearity, and structural explicitness.

Understanding these typological and linguocultural differences is essential not only for advancing linguistic theory, but also for improving practices in intercultural communication, translation studies, and language pedagogy. The findings further emphasize the necessity of integrating cultural and cognitive perspectives into syntactic analysis, thereby contributing to a more comprehensive understanding of language as a culturally grounded human faculty.

References

Aikhenvald, A. Y. (2007). *Typological distinctions in word-class systems: Adpositions, case markers, and verbs*. Oxford University Press.

Comrie, B. (1989). *Language universals and linguistic typology* (2nd ed.). University of Chicago Press.

Croft, W. (2001). *Radical construction grammar: Syntactic theory in typological perspective*. Oxford University Press.

Crystal, D. (2003). *The Cambridge encyclopedia of the English language* (2nd ed.). Cambridge University Press.

Givón, T. (2001). *Syntax: An introduction* (Vols. 1–2). John Benjamins.

Haspelmath, M. (2001). *The European linguistic area: Standard average European*. De Gruyter.

Johanson, L., & Csató, É. Á. (Eds.). (1998). *The Turkic languages*. Routledge.

Kibrik, A. E. (2011). *Cognitive discourse analysis*. Moscow State University Press.

Kramsch, C. (1998). *Language and culture*. Oxford University Press.

Sapir, E. (1929). The status of linguistics as a science. In D. G. Mandelbaum (Ed.), *Selected writings of Edward Sapir* (pp. 207–219). University of California Press.

Talmy, L. (2000). *Toward a cognitive semantics* (Vol. 1–2). MIT Press.

Tomasello, M. (2003). *Constructing a language: A usage-based theory of language acquisition*. Harvard University Press.
Whorf, B. L. (1956). *Language, thought, and reality*. MIT Press.
Wierzbicka, A. (1997). *Understanding cultures through their key words*. Oxford University Press.

Building a data journalism ecosystem in Azerbaijan: An assessment of open data, ınstitutional capacity, and professional transformation

Vafa Isgandarova[*]

Introduction

The penetration of digital technologies into almost every area of social life has substantially increased the volume of data produced by individuals, institutions, and networked systems. Websites, mobile applications, social media platforms, electronic public services, sensors, and smart devices continuously generate digital traces. This process has led to the increasing datafication of social activities and has made it possible to monitor economic, political, and cultural relations through measurable datasets. Although the growth of data production creates new sources for journalism, it also raises the question of how these sources can be verified, analysed, and made comprehensible to broad audiences (Erkmen, 2018; Lewis & Westlund, 2015).

Traditional news production largely relies on observation, interviews, document analysis, and fieldwork. Data journalism does not replace these methods; rather, it extends them through statistical analysis, computer-assisted research, programming, database use, and visualization. Data journalism therefore represents a practice that is more comprehensive than the mere addition of numerical information to news reports. Its central purpose is to identify patterns hidden among large numbers of records, reveal relationships between different datasets, and transform the resulting findings into meaningful news narratives situated within their social context (Gray et al., 2012; Howard, 2014).

The use of data for journalistic purposes is not new. Newspapers have long reported numerical information on population, the economy, crime, elections, and public budgets. Nevertheless, the introduction of computers into newsrooms, the spread of the Internet, and the publication of public data in digital environments have changed the function of data in journalism. Rather than merely supporting a story, data can now constitute the basis of the story idea, the research method, and the mode of presentation. This change has encouraged journalism to move beyond the reporting of isolated events toward a more analytical approach that investigates long-term trends and structural problems (Anderson, 2013; Coddington, 2015).

The sustainable development of data journalism requires a transformation broader than learning particular software packages. When public institutions do not publish data in accessible and processable formats, media organizations do not allocate resources to long-term investigations, interdisciplinary university education remains limited, and journalists' data literacy is not developed, the field cannot progress beyond individual initiatives. Data

[*] Bakü Devlet Üniversitesi, vafa1.aslan@gmail.com

journalism should therefore be considered through an ecosystem approach based on reciprocal relationships among actors, institutions, technologies, rules, and professional values (Baack, 2015; İsgəndərova, 2025).

The expansion of online media and the digitalization of public services in Azerbaijan create significant opportunities for data-driven reporting. The increasing use of charts, tables, maps, and infographics on digital platforms indicates an initial transformation in this area. However, limited open-data resources, the absence of common publication standards among institutions, the technological and economic constraints of media organizations, a shortage of specialized personnel, and the insufficient spread of educational programmes are regarded as major limitations (İsgəndərova, 2021, 2022, 2024).

This study discusses, on the basis of a literature review, the structural conditions required to establish a data journalism ecosystem in Azerbaijan. It first examines the transition from computer-assisted reporting to data journalism and then evaluates the relationship among open data, transparency, and institutional accountability. The following sections consider the institutional actors of the ecosystem, professional capacity requirements, and the ethical, technical, and economic challenges facing data journalism.

Method

This study is a review article prepared within a qualitative research framework. Academic studies on data journalism, open data, big data, computer-assisted reporting, data literacy, media ethics, journalism education, and digital media transformation were evaluated through document analysis. The study does not rely on a survey, interview, experiment, observation, or participant group. Its units of analysis are therefore not human participants but academic and professional documents examined in accordance with predetermined criteria.

The review includes books and articles explaining the conceptual development of data journalism, studies discussing the relationship between open data and transparency, publications addressing technological and organizational changes in newsrooms, and research on data journalism and data visualization in Azerbaijani media. Sources were evaluated according to their conceptual adequacy, direct relevance to the subject, academic reliability, and applicability to the Azerbaijani context.

Information obtained from the documents was classified using a thematic-analysis framework. The analytical categories consisted of the conceptual and historical development of data journalism, open-data infrastructure, institutional actors, education and professional capacity, economic sustainability, ethical and legal issues, and audience participation. The views presented in the sources were not treated as direct empirical findings; instead, similarities and differences among studies and their implications for the Azerbaijani media system were comparatively synthesized.

The principal limitation of the study is that it relies solely on accessible literature and does not test the proposed ecosystem model with field data. The conclusions should therefore not be interpreted as statistical generalizations about the current condition of every media

organization in Azerbaijan, but as a theoretical and practice-oriented assessment developed from the literature.

Findings

Transition from computer-assisted reporting to data journalism

There is no consensus in the literature on whether data journalism is an entirely new and independent form of journalism. One approach regards it as a new mode of news production that emerged through digitalization, whereas another considers it a technologically enhanced continuation of the quantitative research methods long used in journalism. According to the latter approach, the changing element is not the use of data itself but the scope of data access, processing capacity, and presentation tools (Coddington, 2015; Erkmen, 2018).

The historical development of data journalism is commonly associated with computer-assisted reporting. Computer-assisted reporting developed through the use of computers for purposes such as forecasting election results and analysing public records. Philip Meyer's work, which introduced social-science methods into the newsroom, demonstrated that journalism could be strengthened through systematic data collection and quantitative analysis. The precision journalism approach laid a methodological foundation for data journalism by advocating the use of sampling, comparison, and statistical reasoning by journalists (Meyer, 2002).

In computer-assisted reporting, spreadsheets and databases enabled large volumes of information to be examined more systematically. Data journalism has transformed this legacy into a hybrid field that combines statistics, computer science, web design, interactive visualization, and journalistic storytelling. Its defining feature is therefore not only the analysis of data but also the sharing of data with readers, its interactive presentation, and its availability for reuse (Bradshaw, 2011; Gray et al., 2012).

The production of data journalism generally consists of defining a research question, locating or creating data, cleaning, analysing, verifying, visualizing, and narrating it. Data cleaning involves editorial decisions that extend beyond technical correction. Decisions about which records to exclude, how to interpret missing values, and how to combine classifications can influence the outcome of an investigation. Every stage of data processing therefore requires methodological transparency and journalistic responsibility (Howard, 2014; Lewis & Westlund, 2015).

Although visualization makes complex datasets easier to understand, it is not merely an aesthetic presentation activity. The choice of chart, scale, baseline, comparison period, and visual indicators can affect how readers interpret data. The purpose of high-quality data visualization is not to make figures appear more dramatic than they are, but to communicate patterns accurately, simply, and in a form that can be scrutinized (Cairo, 2016).

Open data, transparency, and ınstitutional accountability

One of the fundamental conditions for the development of data journalism is the availability of open, reliable, and reusable data sources. Open data may be defined as data that anyone can access, use, and redistribute. The online publication of a document, however, does not in

itself constitute openness. Data must be complete, current, machine-readable, and made available under conditions that permit reuse (Baack, 2015; Erkmen, 2018).

When public institutions publish data only in scanned documents or PDF files, systematic analysis becomes difficult even though the content appears to be accessible. Datasets should be provided in processable formats such as CSV, JSON, or XML, while variables, categories, collection methods, update dates, and methodological limitations should be explained. Data sources that do not meet these conditions increase journalists' workload, raise the risk of error, and restrict longitudinal comparisons (Erkmen, 2018).

The journalistic importance of open data extends beyond technical access. Publishing data on public budgets, procurement, the environment, health, education, transport, employment, and social policy can enable journalists to investigate the consequences of public decisions and identify discrepancies between official statements and actual practices. Data journalism can thereby strengthen the media's role in public oversight and accountability (Baack, 2015).

Nevertheless, there is no automatic relationship between publishing data and genuine institutional transparency. Public institutions may select indicators that portray their activities positively, omit details concerning controversial areas, or present information in forms that are difficult to analyse. Journalists must therefore examine the purposes for which official datasets were created, the phenomena they measure, the information they exclude, and the institutional classifications they reflect (Howard, 2014).

The digitalization of public services in Azerbaijan provides an important foundation for developing open-data infrastructure. However, when different institutions do not publish data on similar fields using common classifications and formats, combining datasets and examining change over time become more difficult. The development of centralized or interoperable open-data portals, preservation of earlier versions of datasets, and appointment of responsible data officers within institutions could strengthen the institutional infrastructure of data journalism (İsgəndərova, 2025).

The democratizing effect of open data depends on the presence of intermediaries capable of making raw data meaningful to broad audiences. Most citizens do not have the time, technical knowledge, or software infrastructure required to analyse complex datasets. Data journalists can clean, compare, and visualize data, transforming it into information that society can use. At the same time, the disclosure of sources and methods should enable readers to scrutinize journalists' interpretations (Baack, 2015; Bradshaw, 2011).

Institutional actors of the ecosystem and a cooperation model

A data journalism ecosystem consists of reciprocal relationships among public institutions, media organizations, universities, civil society organizations, the technology sector, and audiences. When these actors operate in isolation, data journalism remains limited to temporary training initiatives and individual projects. A sustainable structure requires permanent mechanisms of cooperation that facilitate the sharing of responsibilities, resources, and knowledge.

Public institutions produce the most comprehensive data sources concerning different areas of social life. The regular publication of population, health, education, employment, transport, and environmental data according to common standards can facilitate comparative journalistic investigation of public problems. Units responsible for responding to data requests, providing methodological explanations, and ensuring that datasets are current could help reduce misinterpretation.

The role of media organizations is to make data journalism part of editorial production rather than treating it as a temporary innovation. Data projects may require more research time, technical expertise, and planning than daily news production. Large organizations can establish data desks where journalists, data analysts, developers, and designers work together. Smaller and local media outlets can cooperate with universities, independent specialists, and shared technology laboratories.

Universities are central actors in developing the human resources and research capacity of a data journalism ecosystem. Because data journalism lies at the intersection of journalism, statistics, computer science, design, economics, and the social sciences, interdisciplinary teaching models are required. Journalism programmes should progressively teach data literacy, basic statistics, spreadsheets, data cleaning, mapping, visualization, programming, and data ethics (İsgəndərova, 2022).

Education should not be limited to software operation. Students must develop the ability to determine the news value of data, question the reliability of sources, identify missing records, interpret statistical relationships correctly, and place findings within their social context. Practice-based projects using real datasets can facilitate the transfer of theoretical knowledge to news production. Continuing professional-development programmes should also be offered to working journalists at introductory, intermediate, and advanced levels.

Civil society organizations can make issues overlooked by official sources more visible by producing data on human rights, the environment, social policy, inequality, and local services. Civil society data must nevertheless be critically evaluated in terms of its production method, funding source, and advocacy priorities. Technology companies and independent developers can support the development of tools for data cleaning, analysis, visualization, and secure storage.

Audiences should not be regarded as passive consumers within the data journalism ecosystem. Citizens can participate by collecting data, providing documents, reporting local problems, examining datasets used in news stories, and communicating errors. Crowdsourcing methods can be particularly effective in documenting local issues absent from official sources. Participant-generated data must, however, be verified, sampling biases explained, and individuals' safety protected (Bradshaw, 2011).

Professional capacity, technology, and economic sustainability

The spread of data journalism does not require every journalist to become an advanced programmer. Nevertheless, the ability to use spreadsheets, understand basic statistical concepts, identify errors in data structures, assess the accuracy of charts, and communicate

effectively with technical specialists is becoming part of professional competence. Tools such as Python, R, SQL, OpenRefine, and QGIS may be used in advanced projects, but tool selection should be guided by the research question and the capacity of the media organization.

Open-source software provides important opportunities for media organizations with limited financial resources. The use of free software, however, does not eliminate the costs of training, maintenance, servers, data security, and specialist personnel. Establishing data journalism laboratories that can be jointly used by universities, media organizations, and civil society may help reduce technological inequalities.

Because data projects generally take longer than daily news production, economic sustainability represents a significant challenge. Performance indicators centred on short-term visitor numbers and speed can restrict the resources allocated to comprehensive data investigations. Alternative models such as membership, subscriptions, reader support, transparent project grants, and inter-institutional funds may be considered. Funding organizations should not interfere with editorial decisions, and all support relationships should be publicly disclosed.

The development of data journalism capacity in Azerbaijan should not be restricted to large media organizations based in the capital. Local media possess considerable potential for data-driven reporting on transport, infrastructure, the environment, municipal services, and regional economies, all of which directly affect everyday life. Shared laboratories, open educational resources, and remote mentoring models could strengthen the technical and professional capacity of local outlets.

Ethical, legal, and technical risks

The use of data does not automatically make a news report accurate or impartial. Data are produced by particular institutions according to specific purposes, measurement methods, and classifications. Decisions about which events are recorded, which categories are created, and which information is omitted shape the reality represented by a dataset. Journalists must therefore approach data with the same critical scrutiny they apply to conventional sources (Lewis & Westlund, 2015).

Even when the figures in a dataset are correct, disregarding context can produce misleading conclusions. For example, an increase in a budget item may create a false impression of growth when inflation, population change, or an expansion in the institution's responsibilities is ignored. Confusing absolute numbers with rates, generalizing from small samples, and selecting only particular years can also alter the meaning of a news report.

Privacy is one of the most important ethical issues in data journalism. Datasets concerning health, education, income, location, and social relationships may contain details that permit the re-identification of individuals. Removing names does not always ensure adequate anonymization. Combining age, occupation, region, and other variables may reveal a person's identity. A careful balance must therefore be established between the public interest and the potential harm to individuals.

Data leaks do not require the publication of every document obtained. Documents may include personal information and private correspondence unrelated to the public interest. Journalists should verify authenticity, select material of public relevance, and refrain from publishing unnecessary personal information. The same principle applies to classification and analysis conducted with artificial intelligence. Algorithmic outputs should be subject to human review, the limitations of the tool should be disclosed, and final editorial responsibility should remain with journalists.

Axes, scales, colours, and chart formats can direct audience perception. Starting a graph at an inappropriate point, using three-dimensional forms that exaggerate proportions, or comparing different magnitudes on the same scale can distort data. Methodological honesty should therefore be as fundamental an ethical principle in data journalism as visual simplicity (Cairo, 2016).

Sharing data and code where possible can strengthen external scrutiny and reproducibility. Copyright, personal-data protection, and security limitations must nevertheless be respected. When errors or data updates are identified, corrections should be published visibly, explaining what was changed and why. Trust can thus be grounded not in a claim of infallibility but in a transparent and accountable production process.

Discussion, Conclusion, and Recommendations

The general framework emerging from the literature shows that treating data journalism in Azerbaijan solely as a technical specialization would be inadequate. Although software skills are important, individual competence cannot produce lasting transformation in the absence of reliable data sources, institutional support, editorial time, economic resources, and ethical safeguards. The development of data journalism should therefore be regarded as an ecosystem challenge that requires the simultaneous strengthening of interdependent structural elements.

Open data constitute the basic infrastructure of this ecosystem. Openness, however, means more than placing files on institutional websites. Data must be machine-readable, current, comparable, and accompanied by methodological explanations. The adoption of common data standards by public institutions, the preservation of historical datasets, and the creation of units capable of answering journalists' technical questions could strengthen data-driven public oversight.

In education, journalism faculties should develop joint programmes with departments of computer science, statistics, design, and the social sciences. Data journalism should not be confined to a single theoretical course; instead, a progressive learning process should enable students to work with real datasets. Training for working journalists should likewise extend beyond short seminars and include project production, mentoring, and editorial support.

The continuity of resources allocated to data journalism by media organizations is essential. Data teams should not be designed merely as technical units that produce charts, but as structures involved in editorial production from the formulation of research questions to publication and correction. Capacity constraints affecting small and local media can be

reduced through shared data laboratories, university partnerships, open-source tools, and shared technical services.

The contribution of data journalism to public trust depends on methodological transparency and ethical responsibility. Sources, analytical procedures, and limitations should be disclosed; personal data must be protected; visualizations should not be misleading; and artificial-intelligence outputs must undergo human review. Data journalism ethics guidelines developed through the participation of professional organizations, academics, journalists, and legal experts could support the formation of shared standards.

In light of these assessments, several recommendations emerge for developing a data journalism ecosystem in Azerbaijan. An interoperable open-data infrastructure should be established through which public institutions publish data in open and machine-readable formats, accompanied by explanations of scope, methodology, and update frequency. Universities should develop interdisciplinary and practice-based data journalism programmes, while continuing professional-development models should be created for working journalists. Media organizations should establish data-oriented teams and allocate separate time and budgets to long-term investigations. Shared technical laboratories accessible to smaller media outlets should be supported. National professional principles should address personal-data protection, methodological transparency, the use of algorithmic tools, and correction policies. Transparent funding models that preserve editorial independence should be developed for data projects. Audience participation in data collection, verification, and feedback should be expanded, and public data literacy should be promoted.

In conclusion, establishing a data journalism ecosystem in Azerbaijan represents a transformation broader than the technological modernization of the media. When open-data policies, qualified human resources, interdisciplinary cooperation, economic sustainability, editorial independence, and ethical responsibility are developed within the same structure, data journalism can become a journalistic practice that makes public problems more visible, strengthens institutional accountability, and provides audiences with verifiable information.

References

Anderson, C. W. (2013). Towards a sociology of computational and algorithmic journalism. *New Media & Society, 15*(7), 1005–1021. https://doi.org/10.1177/1461444812465137

Baack, S. (2015). Datafication and empowerment: How the open data movement re-articulates notions of democracy, participation, and journalism. *Big Data & Society, 2*(2), 1–11. https://doi.org/10.1177/2053951715594634

Bradshaw, P. (2011, July 7). *The inverted pyramid of data journalism*. Online Journalism Blog.

Cairo, A. (2016). *The truthful art: Data, charts, and maps for communication*. New Riders.

Coddington, M. (2015). Clarifying journalism's quantitative turn: A typology for evaluating data journalism, computational journalism, and computer-assisted reporting. *Digital Journalism, 3*(3), 331–348. https://doi.org/10.1080/21670811.2014.976400

Erkmen, Ö. (2018). Büyük veri ve gazetecilik: Veri gazeteciliği demokrasi, katılım ve gazeteciliğe dair anlayışımızı nasıl dönüştürebilir? [Big data and journalism: How can data

journalism transform our understanding of democracy, participation, and journalism?]. *Akdeniz Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi, 30*, 322–344.

Gray, J., Bounegru, L., & Chambers, L. (Eds.). (2012). *The data journalism handbook*. O'Reilly Media.

Howard, A. B. (2014). *The art and science of data-driven journalism*. Tow Center for Digital Journalism, Columbia University.

İsgəndərova, V. Z. (2021). Does Azerbaijani social media use data analysis as news? *Journal of Awareness, 6*(2), 161–167.

İsgəndərova, V. Z. (2022). Data journalism education: Problems and perspectives in Azerbaijan. *Pedagogy Journal, 81*, 193–197.

İsgəndərova, V. Z. (2024). Data visualization in journalism: Analysis of Azerbaijani traditional and social media outlets. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences, 1*, 259–264.

İsgəndərova, V. Z. (2025). *Beynəlxalq mediada data jurnalistika anlayışı və onun Azərbaycan mediasında tətbiqi* [The concept of data journalism in international media and its application in Azerbaijani media] [Unpublished doctoral dissertation]. Baku State University.

Lewis, S. C., & Westlund, O. (2015). Big data and journalism: Epistemology, expertise, economics, and ethics. *Digital Journalism, 3*(3), 447–466. https://doi.org/10.1080/21670811.2014.976418

Meyer, P. (2002). *Precision journalism: A reporter's introduction to social science methods* (4th ed.). Rowman & Littlefield.

Colonialism, slavery and the maturation of a democratic mind: *The Adventures of Huckleberry Finn*

*Vedi Aşkaroğlu**

Introduction

Throughout history, most of the states that were more powerful in terms of economy, military and technology had a tendency to make military, political or economic interventions that would influence the other states, both close and far away. Seemingly, this is an effort to prove the strength and retain this power, yet the main aim is to get hold of and exploit the sources of the other states, varying from the natural raw materials to human power. Colonialism, though wrapped up with various cultural, democratic and religious humanitarian ornaments, is the result of this power race based on economic interests mostly. Spreading over large areas and holding more land than the others is a sign of power for states.

In the course of time, the dynamics and signs of power have shifted; for example, whereas in Middle Ages, power depended on the number and width of lands available, after the geographical discoveries and the Enlightenment period, it was a power factor not only to have land in hand but to exploit the native of that land, as well. After the 15th century, explorers, who were more than mere curious adventurers, reached the American continent as a result of the idea and ambition of discovering new lands. After the discovery of this continent, which allured all the countries wishing to attain more wealth and territories just to be able to compete against their rivals situated in the same regions, a race between European states began and gained momentum in a short time. The main purpose of the race was to obtain new colonies that could offer power, money, and raw materials. Many European states participated in this colony conquest race, which started with the discovery of the American continent by the Spanish. Yet almost all the states which were so keen on attaining new lands masked their real intentions by the humanitarian motto, namely "bringing civilization to the wild lands". The rich diversity of raw materials, fertile soil, forests and abundant mines in the newly discovered continent, America, created an important fund for the colonial states. Especially the South American continent was occupied and exploited by different states many times due to its geographical location and rich raw material resources.

Like the exploitation of the natural resources and the ravishing of important mines, even the indigenous people were enslaved. Slave and raw material trade for this peninsula was conducted over the Mississippi River. This riverbank was of great importance to colonial European states as it facilitated the entrance into the heart of the continent and transportation from the inner parts to the coastal regions. In order to shed light on such activities as the slave trade and exploitation of the natural resources by various traders from different countries in Europe, Mark Twain uses this place in his novel, *The Adventures of Huckleberry Finn*, where the

* Prof. Dr., Giresun Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, vaskaroglu@gmail.com, ORCİD: https://orcid.org/ 0000-0002-7060-4139

reflections of colonialism can be seen in detail through the portrayal of such characters as Jim and Huck.

Colonialism, which became one of the most widespread topics, subjects and themes in literature after geographical discoveries, first started with the invasion of the American by the Spaniards and the massacre and exploitation of the indigenous people there. In this context, colonialism can simply be defined as the powerful taking the powerless under its full or partial authority. There are some terms which are easily associated with colonialism, especially as it was applied in the American content. These are plantations, slaves, and colonies. While the main focus for the colonizer Europeans was free raw materials and labour, what was projected as the humanitarian image was just related to the civilisation levels of the colonized. Colonial European states described their colonies as "barbarians" or "savages", which desperately required the illumination to be provided by the more civilized Europeans. As can be understood from these descriptions, indigenous people were not even regarded as human beings in the true sense. European states were supposed to bring civilization to these primitive societies. The first tool used for this purpose was religion; the main purpose was suggested as introducing and spreading Christianity to these societies, which was a mask hiding the true intention of the colonizers.

With the help of religious discourse and the use of suppressive tools such as guns, these developed societies established authority over the indigenous people, which they called the savages. Therefore, right from the beginning it can be seen that colonialism harbors repression of many kinds. In the simplest sense, there is a pressure of the strong on the weak. Accordingly, the South American continent was also subjected to this pressure and it became the colony of such states as Spain, France, and England and remained the focus of the colonial race for a long time. These states especially occupied the east and west of Mississippi and entered the race for the lands there. Since Mark Twain was born and raised here, it can easily be seen in his novels that he was influenced to a great extent by the place. The traces of colonialism are also clearly evident in The Adventures of Huckleberry Finn, where the characters and language used contain many symbolic elements. This study aims, first of all, to analyse the concept of colonialism, which has a great historical significance, based on cause-and-effect relationships in Mark Twain's novel *The Adventures of Huckleberry Finn*. Another aim of this study, which draws attention to the importance of the American continent being the focal point of the colonial states, is to define the emergence of colonialism and its destructive consequences. In addition, the Mississippi River, which has great importance in the novel, is included in the analysis. Lastly, the symbolic reflections of the colonial states in the novel are examined.

Colonialism and Mississippi

"Colonialism", a concept that entered literature with the radical changes following geographical discoveries, in short definition, is the dominance of the powerful over the weak and the consumption of their resources. Briefly stated, the aim of colonialism is to access economic resources. In addition to the exploitation of non-human elements, the people of the colonized region are also included into the list of these resources and exploited. Ironically, the power to exploit and be exploited is the human, who, as a multi dimensional being, lies at the

basis of colonialism, which is the reflection of greed and brutality. The human is the center of almost all “literary movements, ideologies, and religions, and in some s/he is considered sacred, while others aim to correct the brutality, passion, and greed present in the human by changing their personality and deep subconscious.” (Aşkaroğlu, 2018: 171). Colonialism, which entered literature as the depiction of this insatiable greed of human, is a result of Europe's search for capital in the 15th century.

Etymologically, the essence of colonialism is 'to settle down' in a new place. However, this new place has a strong connection with the 'homeland'. As Loomba describes, a colony is formed when “a group of people settle in a new locality, subordinate to their homeland or forming a community by keeping their connection with it. As long as the community formed in this way by the lineage and successors of the first settlers maintains the connection with the homeland, this settlement is called "colonia”.” (2000:76). The new campus in question is actually new for the colonial state, not for the indigenous people. It is the region where the locals, who are colonies, had lived for years. Colonial states transfer the capital they obtain from the weak states they dominate to their "homeland". The developed or strong country has economic, political, and financial dominance over another weak and undeveloped country. The right to speak is not with the indigenous people, but with the colonial state. That is, power is in the hands of the strong. Mark Twain also criticized colonialism in an allegorical manner as follows: “That is just the way with some people. They get down on a thing when they don’t know anything about it.” (Marks, 1959:43). The people who become colonies are in the position of slaves as a result of the true nature of colonialism, based on power relations. These people, who become slaves, are now turned into capital for the colonial states just because they can be used for their muscle power in various places ranging from gardens, plantations, orchards, fields, and industry to kitchens. Slaves are no different from raw materials. Powerful states establish new settlements in order to strengthen their sovereignty in the regions they conquer, the main reason for which is not wishing to lose their colonies. They establish colonies and plantation areas in these established settlements, where slaves are employed under severe conditions and sometimes they are even sold. Although colonialism, defined as an expansionist power, portrays the strong state as "barbarian", it is actually the indigenous people who are described by the colonizers as "barbarian". While European states were exploiting their colonies, they actually legitimized all actions taken against the colonized, yet they tried to justify such actions with positive explanations. Those who carried out the colonial activity claim that they brought civilization to the people in the countries they occupied; “Colonial politics is based on a triple basis: economics, service to humanity, and politics” (Garaudy, 1992:123). In fact, explanations that legitimize colonialism and the massacres for this cause also reveal that colonialism is not what is described by the colonizers.

By the 15th century, European states were left alone with the hope of finding new ways to gain economic and geographical superiority against the developing Eastern countries. In the same century, with the establishment of centralized kingdoms in Europe, the need for gold increased too much. The minted gold coins were insufficient as trade expanded. As Aydemir and Güneş (2006) explained, the discovery of new commercial routes increased the trade volume and the profits from trade accelerated the capital formation process. These

developments pushed European countries to discover new places that could be a source of raw materials and wealth. The newly discovered underdeveloped, weak countries became proper places for exploitation by the stronger ones. Failing to obtain the desired level of wealth in the Indian continent further increased the colonial ambition among the colonizer European countries. This greed for gold paved the way for the colonization of America and the African continent.

When Christopher Columbus's fleet arrived on the American continent, they were enchanted by the riches and beauties there. With these discoveries, the Spaniards started to carry precious metals such as gold to Europe. This situation also mobilized other European states. As a result of this movement, it was inevitable to witness a Europe embarking on colonial attempts. Powerful states such as France, Spain, and England started to search for their share in these new lands. The main aim was to achieve colonial supremacy in the region where Mississippi is located. The humanitarian reasons put forward as the justification of colonial movements was not real; "It is neither teaching the Bible nor a philanthropic enterprise; it is neither a desire to retreat the boundaries of ignorance, diseases, and tyranny, nor a project undertaken to glorify God nor an effort to expand the rule of law" (Cesaire, 2005:31). They fought passionately to take over the richest land. At this point, the South American continent drew attention. Due to the location of the continent and its wealth, European states established colonies on this continent. The eastern and western coasts of the Mississippi River were completely under the sovereignty of the colonial states due to the ease of transportation and facilitation of sea route trade.

The Mississippi River was very important due to its physical location. Colonial states could easily reach Europe and Asia by passing through the canals of the river. From here, slaves and goods were taken and transported to Europe. Therefore, France, England, and Spain entered the colonial race in this region of South America and were trying to take over the dominance of this continent. Mississippi's eastern and western lands seemed to be constantly changing hands because of this colonial ambition. This shows the greedy attitude of Europe. Having a free workforce and employees increased this ambition. However, the colonial policies of the European states in South America were interrupted due to the seven years of war and the American Revolution.

Colonialism in Mark Twain's the adventures of Huckleberry Finn

Born and raised in South America in the 19th century, Mark Twain was highly influenced by the geography and history he lived, which forms the main setting in his novels. Reflections of this can be observed in his The Adventures of Huckleberry Finn. Historical events in the South American continent, where colonialism prevailed and had its effect for many years, affected the narrative style and content chosen by Mark Twain. "Although Twain wrote *Huckleberry Finn* two decades after the Emancipation Proclamation and the end of the Civil War, America—and especially the South—was still struggling with racism and the after effects of slavery" (Menaka & Sankar, 2018:4). Although he had a pro-colonial attitude in the beginning, he took a tough stance against colonialism in the late 1960s. His novel The Adventures of Huckleberry Finn is a reflection of this transition process in the mindset. Many elements in the novel evoke colonialism. Set along the banks of the Mississippi River, the novel reveals the

enslavement of the indigenous people by the colonial states. Many unethical situations that colonialism normalizes are also illustrated by the author. The Mississippi River itself is a symbol and reflection of colonialism. Many events and characters in the work are a kind of symbolic representations of how colonialism was applied in the American continent.

Some of the characters in the work attract attention. The most important of these are the French King and the English Duke. Both characters are a reflection of the two countries that face each other in colonial races. Besides, it is a reference to aristocracy. "The king and the duke have exaggerated qualities such as the ostentatiousness of the true nobles, their habit of living off of others, their laziness, their lack of humanitarian values, their cruelty." (Aytür, 2017:2). Britain and France made various plans on the east and west coasts of Mississippi and fought for many years in order to get a colony. In the same way, the duke and king in the novel seize a boat that does not belong to them and deceive the owners of this boat, and take them under their orders. They defraud not only Huck and Jim, but many other people living here, and make themselves their masters by cheating them. The raft is significant in this sense because the king and duke later come and seize this raft, which belongs to Huck and Jim. It is like the metaphor of the American continent; similar to the historical developments as regards colonialism, the outsiders, namely the Duke and the King, come to the scene and get hold of the raft by using power against its real owners, just as the colonizers used power to dominate the indigenous people of the American continent.

Another case that evokes colonialism in the work is the journey, which is also a metaphor for the power relations that came into existence following the discovery of the American continent. Throughout this journey, Jim and Huck desperately try to find ways to be free. However, Huck and Jim are two different characters from each other. One is a humanist free teenager and the other is a clever but uneducated slave. Being a slave keeps him away from being regarded as a real human, as it is reflected in his treatment by the other characters in the novel, except for Huck; "It took about fifteen minutes to convince myself to humiliate myself to grab a nigga's heart" (Twain, 2003: 109). At the beginning of their acquaintance, although Huck feels close to Jim, he does not actually equate himself with him. This attitude can be seen in many parts of the novel; "It most froze me to hear such talk. He wouldn't ever dared to talk such talk in his life before. Just see what a difference it made in him the minute he judged he was about free. It was according to the old saying, "Give a nigger an inch and he'll take an ell."" (Twain, 2003:184). Although Huck is familiar with the mentality of the colonial society in which he grew up, he is in fact constantly questioning its morality. Colonialism is exactly similar to the case of questioning where the mind is torn between the factual happenings and the rationale behind it just projected to soothe the pricking of the conscience.

The strong do not connect with the weak as they do not have equal amount of suffering. Yet, Huck is depicted like a slave of his own father, who drinks heavily and abuses his son in terms of education, working, and earning money. That's why he and Jim have a strong bond, unlike other slaves and owners. However, the bond established is focused on the exploitation experience of both, one by the whites as a slave, the other as a boy by his own father. Colonialism is exactly that type of exploitation, suggested through the depiction of the case of Jim, whereas the exploitation of Huck is not related to colonial mentality but the psychological

and even cultural approach of the society. The strong do not establish a bond with the poor and the weak. The bond established between Huck and Jim is focused on exploitation, and so it is not a real empathy between the two. Jim has always been a 'slave', that is, a thing, both in the eyes of society and in the eyes of people he thinks are closely connected. In some dialogues, the killing of a slave for their misconduct or non-conformist behaviors is considered extremely normal. This brings to mind the massacres that the colonial policies inflicted on the local population. "No lady, only one nigga died. "Anyway, we had a chance; because sometimes people also get hurt" (Twain, 2003: 278). This passage between Aunt Sally and Huckleberry shows the type of behaviors and perception about the colonized people who are enslaved and black.

While European countries were conducting their colonial policies, they were only looking for wealth and cheap labour. They are white, and centrally located, according their own positioning of the whole world, where the natives they exploit are the other. Jim is "the other" due to his position in the novel. Anyone who is white is strong enough and so justified to be his master. It is quite normal for both society and Jim himself that his labour and feelings are being exploited. Like the other slaves grown in this social atmosphere, Jim is also used and accustomed to this situation. In addition to the stipulation of some outside factors such as laws, religion, arms and so on, this is the main pillar in colonialism as it creates the mood of self-motivation for being a slave, where the slaves make themselves believe in the legitimacy of slavery. As they are also made and educated to believe by their masters, the black human is powerless, uneducated, irreligious and wild, so "it" must be tamed. This domestication can also be achieved by keeping it within its own kind, not allowing them to become part of the "civilized" ones. In the novel, Jim expresses that he has himself only, which reflects the lack of connection with the outside humanistic factors. However, this possession is the opposite of what is known as having one's own traits and freedom. "I own myself and am exactly eight hundred dollars. I wish I had that money; I wouldn't want anything else" (Twain, 2003:60). Here Jim actually makes the discovery of his own self not as a person, or a free individual but as a commodity. Ironically, it also means that he understands his own position in the society. He begins to see that his value, the monetary dimension, is the ruling factor in the society he lives. This way of thinking will create awareness that will liberate him. However, another striking point is this effect of colonialism on the colonized people. Jim is positioned not as a human being, but merely as a slave that can be bought and sold. Jim's view of himself only as a slave is a situation brought about by colonialism. This is the perception not only of the black man but also the white man, who is seen as the natural master of the black man.

In *The Adventures of Huckleberry Finn*, where colonialism is observable in many forms, the journey by raft also draws attention. This journey is very important for the characters. Although the raft belongs to Jim and Huck, since Jim is a slave, he cannot claim any right on the raft. It is Huck who sets the rule, including the ownership rights, which are naturally granted to him as the representative of the white man. In one part of the novel, Huck lays a snake in Jim's bed. Even though this snake is dead, another snake comes later and bites Jim in the leg, who is ignorant about its presence. Colonialism is actually like this snake. The snake here is a reflection of how this colonial policy approached in a quiet and sneaky manner. If

African societies were not uneducated, illiterate or ignorant about the intentions of the Europeans, like Jim, they would not be condemned to be exploited.

Conclusion

Mark Twain spent many years of his life in the Mississippi River area. Although he witnessed the reflections of colonialism here quite a lot, he later stood against this policy, which he advocated at first. In The Adventures of Huckleberry Finn, he presents the ruthless order and normalization that colonialism, which is a ruthless policy itself, established on other societies. The colonial social structure in the novel, which enslaves some people, is reflected to the reader in line with the journey of Huck and Jim. The ignorance of the societies that Europeans enslaved is also reflected in the character and behaviors of Jim. The river is the metaphor for the developments in colonialism in history. The journey symbolizes the events that took place between the colonizers and the colonized. Jim stands for the black man, enslaved by the Europeans whereas Huck is the symbol of the ignorant white ordinary man, who regards slavery natural and evaluates the treatments towards slaves in terms of religion and morality, instead of the laws or humanity. The raft sheds light on the perception of property, in which Jim is himself regarded as a property and cannot be the owner of anything even if it is created/produced by him. The Duke and the King are depicted like France and England, who occupy the lands (the raft) and rule the real owners of the land (or Jim and Huck) by using force and fraud. By showing what Jim thinks about the society, the white people and himself, Twain also shows the reader about how slaves see themselves. Jim sees himself like a commodity, which is a result of his way of upbringing in a society based on slavery. This is significant as it sheds light upon how colonial powers managed to create a discourse in which even the oppressed advocated and justified their oppression and exploitation. Lastly, the snake stands for the European colonialist, who bit the sleeping indigenous people of America and Africa, completely unaware of and blind to the intentions of the former. As a conclusion, *The Adventures of Huckleberry Finn* has gained a truly deserved fame as a masterpiece of American colonialism, where Mark Twain employs many signs and symbols to narrate slavery, exploitation of the slaves, perception of human by the colonizer and the colonized, as well as the historical developments as regards colonization in America.

Bibliography

Aşkaroğlu, V. (2018). İlkel İnsan ve diktatörlüğün Kurulması: *Hayvan Çiftliği* ile *Karanlığın Yüreği* Romanlarının Karşılaştırması. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, 169-178.

Aydemir, C., Güneş, H. H. (2006). Merkantalizmin Ortaya Çıkışı. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(17), 141-151.

Aytür, N. (2017). Huckleberry Finn ve Amerikan Gerçekçiliği. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 27(1-2), 1-13.

Cesaire, A. (2005). Sömürgecilik Üzerine Söylev. İstanbul: Doğu Kütüphanesi.

Garaudy, R. (1992). Entegrizm, Kültürel İntihar. İstanbul.

Loomba, A. (2000). Kolonyalizm Postkolonyalizm. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Marks, B. A. (1959). Mark Twain's *Huckleberry Finn*. Boston: Health & Company.

Menaka, G., Sankar, G. (2018). A Study on Racism and Slavery in Mark Twain's *The Adventures of Huckleberry Finn*. Asian Journal of Language, 1(4), 1-5.

Twain, M. (2003). Adventures of Huckleberry Finn. Univ of California Press.

The great depression and families dispersed in *Grapes of Wrath*

*Vedi Aşkaroğlu**

Introduction

The increase of industrial production and the proliferation of mechanization especially in agriculture in the United States led to increased production on the part of the big farm owners but decreased purchasing power and extensive unemployment among the labourers. Low wages and the rapidly increasing number of the unemployed gradually created a major economic crisis that influenced both European countries, and the United States, in particular, which supplied most of the worldwide industrial production, and as a result, the banks went bankrupt. Unemployment increased with the great depression and agriculture became one of the largest sectors hit by the crisis in an atmosphere of misery. As there was great rivalry among the large numbers of unemployed people, the payments were low, which decreased their purchasing power. Consequently, their cases were aggravated with the failure of the capitalist system, and they faced hunger and misery on a large scale. This worldwide economic crisis caused a truly great depression for everyone on earth. It actually affected almost every living thing on earth, but in the short run, the working class people were actually the real victims of this crisis. The workers could not attain comfortable / appropriate living conditions or the financial support they deserved in return for their labour. It was a time when they decided to unite and seek justice for the low payments they received and the working conditions in general. Nearly everyone was aware of the harsh realities of the period. While some were looking for new solutions, some thought the solution was already obvious. One of the latter group, John Steinbeck was a realistic writer who depicted the terrible conditions of the working class and expressed how these conditions could be overcome in *The Grapes of Wrath*. According to Sobchack, "Steinbeck's novels emphasize the importance of the present, the harshness of reality, the potential of radical politics, and the need for social and political change" (1979:597). Therefore, we can say that he criticized the misery and pitiful state caused by the capitalist system in which certain people lived a comfortable life, but everyone else was in pain. His way of handling the events in the novel is showing the powerlessnes of the individual alone in contrast to the great power of the united community; "The quality of owning freezes you forever in "I," and cuts you off forever from the "we." (Steinbeck, 2016:102), which is exactly what happened at that time, important/wealthy people did not notice the realities of ordinary people, thinking only about their own interests, and the big fish continued to feed on the small fish.

John Steinbeck, who witnessed the arduous struggle in the United States and the world during this crisis, sometimes reflects the struggle of two farmers, and sometimes a family trying to

* Prof. Dr., Giresun Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, vaskaroglu@gmail.com, ORCİD: https://orcid.org/ 0000-0002-7060-4139

survive in the capitalist system. He depicts the great depression period with streets with people from all walks of life. In his novels, the reader can see some characters, who are excluded because they were natives (just like Steinbeck, when he was excluded or ignored by those who thought he was advocating socialism and communism), and the misery and hunger of the people due to the capitalist system. In fact, Steinbeck not only criticizes this system, which seems useless for the majority of the population, but he is also tries to prove that there is a solution in *The Grapes of Wrath*, perhaps there is still hope that this order will change. As it is suggested in the novel, there may be some hope in the great depression, so why not have such hope among the Joad family and others who are on the road, which Steinbeck uses as a mirror of reality? Steinbeck's *The Grapes of Wrath* sharply tackles the farming families who have lost everything they have, their nomadic lives, the failure of the system and the struggle that some people are trying to fight against this capitalist system in this huge wreck. This article aims to examine the life conditions of the Joad family and the working class, who lost everything to the capitalist system in *The Grapes of Wrath*, with certain citations and symbols presented in the novel about the struggle against this system. The presentation will focus on the criticism of the current system, which is sometimes clearly described in the novel, and the proposal for a new system through the analysis of the chapters depicting the movement of The Joads. The integration of workers, who revolt against the existing order, fighting to create a more just new order will be discussed through the symbolical signs and images.

'We' of the workers and 'I' of the bourgeoisie

Increased industrialization and mechanization reduced the need for workers across the globe, including the United States. Machines, tractors and advanced technological devices began to do what humans do, and the word 'worker' became a cheap and unnecessary concept. The existence of capitalism with industrial production became inevitable, and the inherent nature of class discrimination became more apparent. It meant a certain number of richer people and more of poor people. It can be said that capitalism is a system where a few people can do very well, while the rest will serve the few. Yet, the economic depression meant that the poor people who were supposed to serve the rich would not be able to survive. Everyone was free to choose a job in the capitalist system, but people had already lost the luxury of choosing a job of their free will because of the depression and extensive unemployment. The workers were "Tryin' to get to work- not for money, not for wages! he shouted. "Jesus Christ, jus for a cup a flour moment" a spoon a land." (Steinbeck, 2016:129) in such a system, where they are ignored. They almost fought death because the system did not care about them; "That's the way the system works. And since we know that the system will not change the rules, we are going to have to change the system.'' (King, 2024, retrieval date). According to the Constitution of the United States there should have been equal rights for the bourgeois class or the working class, and the economic structure of the capitalist system rendered it impossible, which created injustice. The injustice led to a fury and great desire to struggle for a change, which initiated the establishment of labor unions by the workers from various sectors. These unions were founded to protect workers' rights or to attain rights that had not been granted until then. The wages they received were quite low compared to the long hours they worked. They did not even make enough money to feed themselves. They started to work at sunrise, but they had a day

without end. For these reasons, they started seeking their rights, and the agenda was the excess working hours.

The beginning of workers' rights meant alarm bells for employers, and these unions could be shut down and anyone who wanted to unite would have a name on the blacklist. This blacklist was a policy of intimidating workers because the person whose name was on this list could not find work where he lived or anywhere else. This policy was actually successful from time to time because people who were already struggling with hunger didn't want to be out of their jobs. The blacklist was the reason the working class succumbed to the harsh system. The worker had to obey his employer and settle for what was given because there were too many people in need of the employment in this system. On the other hand, from the point of view of some people, there was a way to change this order, which was to eliminate class differences. According to Karl Marx (2010), the basis of all problems was the existence of class differences, and private ownership should be replaced by classless society, where all sectors will be confiscated by the state for the welfare of the citizens, and so, the problems stemming from private ownership will disappear. In that way, the opportunities would be equal for everyone, and no one would be better than anyone else. It was a socialist and egalitarian approach. To Marx (2010), capitalism could only end with communism because this socialist system defends common ownership, and this property was shared depending on the needs. In other words, there would be no class distinction in communism that enriched a spesific segment or impoverished others. The capitalist system that exploits the proleteriat class will end only when workers unite against this system and the class differences are done away with. And it would be trough a revolution. Although some critics allege the opposite, *The Grapes of Wrath* cannot be said to be advocating a socialist, egalitarian revolution. The reader can see the belief which is advocated by some characters in the novel, who believe this is the only thing that will bring about the end of capitalism because “This is the thing to bomb. This is the beginning—from "I" to "we"” (Steinbeck, 2016:102). When the novel describes the nomadic life of The Joads, it repeatedly points out that the capitalist system is nothing more than vile exploitation. The working class are struggling to get to California, hoping to find work there, but the system is making people poorer by the day. That's why, Steinbeck actually supports the slogan put forward by Karl Marx (2010), calling for the union of the proleteriat.

The voice to be suppressed

There were labor movements in the USA at the time, and some trade unions were formed to defend the rights of workers. Yet, these unions were quite dangerous for those who held the capital. The members of these trade unions who fought for their own rights and those of the others were called rebels by some or by the system itself. Therefore, these rebels were seen as the greatest threat for the existing order. As these unions and their members meant a bomb that would suddenly explode for the system, it had to be destroyed in order for the system to survive. *The Grapes of Wrath* tries to explain the need for the individual to become a society in order to bring about the end of capitalism, and in order for a revolution to take place, everyone must contribute to the common and powerful voice. There are two facts meant to be explained here; (a) people who cannot even fulfill their needs can only succeed if they fight together for their rights, and (b) people who fight for their rights could be suppressed by employers and

police. The difference between the perception of “we” as a unified nation and the “I” as an individual seeking her/his own interests marks the dangerous situation depicted in the novel; “"I lost my land" is changed; a cell is split and from its splitting grows the thing you hate — "We lost our land." The danger is here"” (Steinbeck, 2010:101). When the workers begin to utter in a raised voice the pronoun “we”, as losing their land, the bourgeoisie know that if they are not suppressed, rebellion might turn into a revolution. The most apparent fact during the Joad family's journey is that these rebels exist somewhere but have to hide their identities. The Joads are just an exemplary family, standing on the brink of either side, on the right, the capitalistic system of the bourgeoisie and on the left, the miserable proleteriat, oppressed by the system of the former. If they were to join the left side in a clear move, the police would violently abuse them in some way and then put them in jail. It is regarded officially as a rebellion to have one person of the family speak against the other side even without taking action. It can clearly be seen in the paid camp where the Joad family stay for one day. Tom responds to the man and turns out to be a little harsh, and the man hints that he can inform on him as a traitor, “You sure you're not one of those troublemakers? You sure you ain't a labor faker?” (Steinbeck, 2010:129). There are a few people everywhere now who are making their voices heard, and what all the people and employers want to do was shut them up. Not all those people have the same approach or aims; “Man wants to work, O.K. If he doesn't—the hell with him. We ain't going to let him stir up trouble.” (Steinbeck, 2010:129). If a person screams out his misery and the wish for change and his head is not crushed in time, it will mean that most probably a hundred people will raise their voices.

It was very common for the police or sheriffs to visit the camps there and throw out the migrants who were there temporarily, setting the camp on fire or rioting there. There was no spot for the Okies in California, they weren't wanted, and that's because they couldn't contribute anything to the capital. Steinbeck depicts a state camp where the police cannot enter, and this camp, run by the people who live there, also meets some basic needs such as hot water and toilets. “There were two goals in these government sponsored camps: to provide sanitary places to live for workers and show the Okies how to live in a self-governed environment, outside state jurisdiction” (D’Amico, 2012:6). It's also a camp where the local police are trying to create a fake case to get in there, because otherwise they can't get into that camp. “It's 'cause we're a-workin' together. Depity can't pick on one fella in this camp. He's pickin' on the whole darn camp. An' he don't dare. All we got to do is give a yell an' they's two hunderd men out. Fella organizin' for the union was a-talkin' out on the road. He says we could do that any place. Jus' stick together. They ain't raisin' hell with no two hunderd men. They're pickin' on one man." (Steinbeck, 2010:244). The important thing at this point is to stick together because when they choose one person and silence him, as emphasized, they actually silence other people in other tents. It does not provide employment opportunities for the families who are there, but it is a camp that enables the person to get out of selfishness of the “I” and become “we”. This kind of transformation can be observed in the way they manage the issues at the camp, the support provided to people in need from the management center, and their joint fight against the fake fight organized by the police. The police and the locals do not like this camp because they know that “The individual, who begins to determine the laws himself and therefore not be supervised or held accountable, becomes a kind of god in the

absence of an opposing power" (Aşkaroğlu, 2018:37). As for the other "we" references in the novel, this camp actually represents the most dangerous one for the system because there's unity here, and everyone wants the best for everyone, and when one falls, the other is there to lift him/her. Another struggle was their fight against wage lows, in which Casy is seen as the head of this strike. When the workers who have come to collect peaches are forced to work below the previously paid wage, they increase their voices and go on a strike. The Joads are already working there, and even though seven people work, they can only make money to pay for dinner. So they are very much concerned about what would happen to them if that fee were reduced into half. Strike seems the only way out of the disastrous order depicted in the novel, which is not fair enough anyway. Employers say that as the number of workers increase, they could find workers who will accept the offered low wages without making any trouble, an issue they they seem right about. Yet, it appears that the issue is not about whether or not accepting the low wage and going hungry, but about whether they could get together to end this hellish order. "They would accomplish nothing if they did not stand together. The issue is left there, and a happy ending depends on an 'if': if the migrants should realize their strength in union." (Fontenrose, 1963:18). This strike for full pay against the low wage is necessary as their low payment would only cover one meal though all the family members are working, and even not fully covering it. However, the police react and try to suppress it violently, resulting in bloody imprisonment, torture and even death of some workers. It appears that if they can eliminate the leader of the rebellion, they actually think they could destroy the rebellion. The only obstacle on the way of success on the part of the workers is not related to the system with its oppressive apparatus, like the police force, but also to the nature of human; "The evolution of man from "I" to "we" is positive but also painful" (Eckert, 2009:349), and that's beyond the limits of the body. Theoretically, if the workers' struggles manage to carry them out of the shell "I", turning them to the unity of "we", then there could be a common spirit for moving there. In this case, even if one person disappears, that spirit will always be there. Yet, in practice, every consciousness is personal and people are not one united organism, which means, they are easily convincible as they are mostly egoistic beings. That's what happens in the end of the novel; a dream cannot come true due to the oppressive forces of the capitalist system, the inexperience of the workers, and the frailty and egoistic structure of human nature.

Conclusion

In *The Grapes of Wrath*, Steinbeck criticizes capitalism, which exploits the working class and enriches a certain class (namely bourgeoisie), with the resistances that take place during the Joads' journey. The novel emphasizes that working class movements against capitalism are both a solution and also a result. The symbolization of banks as monsters sums up the facts experienced during that period and the general economic and political situation America was in. The fact that tractors leave people unwarranted is an indication that egoistic, self-centered people are always seeking their own personal interests instead of the common good of the workers. In both of these images (banks and tractors), it is clear that the only class exploited is the proletariat. Workers' unions fight together for educating and granting some right to the workers, ant this helps them get relieved when they manage to act together. The concept of

union is symbolically a relief and possibility of bettering the system through gaining some rights or transforming it through a revolution. They are also a sign that the order is gradually changing; even though it does not change in the novel, at least it is no longer the same. From the bourgeoisie perspective, if there is a leader, considered a rebel, and the rest go after him/her, this person must immediately be seized and silenced in some way so as not to pave the way for greater incidents. On the other hand, from the proletariat perspective even if this rebellion ends in defeat, it is not actually a real defeat as some positive results will certainly be obtained in the end. Steinbeck wants to emphasize is the action itself, rather than the positive or negative consequences of some actions. In a way he creates a light, which is expected to appear at the end of darkness, whether it manages to initiate any steps to be taken or not. The aim is to see the human case in its nakedness, like the presentation of a farmer family suffering the terrible consequences of the big economic depression in the U.S.A. Tom Joad is a person who cannot stand injustice but cannot seek his right for certain reasons and obstacles. Yet, at the end of the story, his friend Jim Casy emphasizes that if they work together, they can reach their goals. In fact, the novel suggests that when everyone fights for their rights, all that remains of him may not be a story of success but a common spirit, which, in the novel, evokes an impulse within Tom as regards justice and rebellion. As it can be understood from the novel, the rebellion must begin with one's own rights in order to turn into a revolution, comprehending the right of the whole community. If at least one person could mobilize that spirit in every camp they have been to and every tent in that camp, maybe the story would end very differently. In conclusion, with every event and every character depicted, the novel is a real tragedy. It is the tragedy of the working class, of those who were children at the time, and of those who did not have a home. As it ends tragically, perhaps it can be regarded as the tragedy of hope on the part of the poor masses.

Bibliography

Aşkaroğlu, V. (2018). İlkel İnsan ve Diktatörlüğün Kurulması: Hayvan Çiftliği ile Karanlığın Yüreği Romanlarının Karşılaştırması. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi, 37 (37)* , 169-178.

D'Amico, M. (2012). Creating an Historical Myth with *The Grapes of Wrath*. (https://umwblogs.org/mdamico3/#url=https%3A%2F%2 Fmdamico3.umwblogs.org%2Ffiles%2F2012%2F12%2FFinal-Essay-pdf3.pdf&view=pages)

Eckert, K. (2009). Exodus Inverted: A New Look at *The Grapes of Wrath*. Religion and the Arts, 13(4), 534-545.

Fontenrose, J. (1963). *The Grapes of Wrath*. Heavilin, Critical Response, 16(3), 71-86.

King, M. L. (2024, retrieval date) Jr. Quotes. BrainyQuote.com. Retrieved February 24, 2024, from BrainyQuote.com Web site: https://www.brainyquote.com/quotes/martin_luther_king_jr_691624

Marx, K. (2010). Karl Marx, Frederick Engels (Vol. 35). London: Lawrence & Wishart Electric Book.

Steinbeck, J. (2016). *The Grapes of Wrath*. Fall Village: Hamilton Books.

Sobchack, V. C. (1979). *The grapes of wrath* (1940): Thematic emphasis through visual style. American Quarterly, 31(5), 596-615.

Viktorya Dönemi İngiltere'sinde ahlaklı ahlaksızlığın resmiliği

*Vedi Aşkaroğlu**

Viktorya döneminin de ekonomik, kültürel ve sosyal arkaplanını oluşturan Sanayi Devrimi, üretim açısından çarkların düzenli dönmesi için bir yandan dönemin ana enerji kaynağı kömüre ihtiyaç duyarken üretimin ana işgücünü oluşturan "ayık", "öngörülebilir" ve "itaatkar" bir işçi sınıfına da gereksinimi vardı. Kapitalist üretim hattının ana bileşeni olan işgücünün varlığı niceliksel bir olguydu ama "nasıl" bir işgücü sorusunun da cevabı niteliği belirleyebileck ana unsurdu. Üretim hattında ana amaç elde edilebilecek en yüksek kar olduğu için, ana gider kaynağı olan işçinin de oluşturduğu maliyetin en düşük seviyede tutulması bir gereklilikti. Hem "üretken" / "çalışkan" / "verimli" hem de aynı zamanda "yönetilebilir" / "itaatkar" / "denetlenebilir" bir kimliğin de oluşması kapitalist verimin, karın üst düzeye çıkması ve işgücünden kaynaklanabilecek olası sorunların da çözümü anlamına geliyordu. Bu durum, işçi sınıfının "ahlakileştirilmesini" üretim mekanizmasının en önemli dişlisi olan işçiyi denetim altına tutmak adına ekonomik bir zorunluluğa dönüştürdü.

Kırsal ve tarıma dayalı bir dünyadan sanayileşmiş kent hayatına geçiş, insan deneyiminin kökten parçalanmasını imliyordu. Bu sürecin hazırlık aşamasında, köylülerin sistemli bir biçimde sanayi işçisine dönüştürülmesi gerekiyordu. Ortak mülkiyet altındaki arazileri özelleştiren "Çit Çevirme Yasaları" (Enclosure Acts), kırsal nüfusu geleneksel geçim kaynaklarından koparark bu değişimi tetikledi. Psikolojik düzeyde bu geçiş, insanın doğayla uyumlu, güneşin doğuşu ve hasat mevsimiyle belirlenen döngüsel zaman algısının yerini doğrusal ve ruhsuz "saat zamanına" bırakması demekti (Thompson, 1967, s. 56). Bu, doğayla içiçe yaşamaya ve kendi hayatının bir bakıma efendisi olmaya alışık insan için travmatik bir konum kaybetme süreciydi. Feodal, tarımsal üretim biçimine dayalı ekonomik işleyişte, eskiden evdeki üretimde tek bir ekonomik birim olarak kenetlenen aileler erkeklerin, kadınların ve çocukların fabrika sistemi içinde farklı dişlilere dönüştürülmesiyle birbirinden koparılıp parçalandı.

Viktorya dönemi "benliği"nin bu endüstriyel yapıda ortaya çıkıp geçerlilik kazanması ve giderek güçlü hale gelmesi din adamları, hukuk sistemi ve kapitalist sınıfın iş birliğiyle sağlandı. Birbirini destekleyen ve güçlendiren, çıkarları ve amaçları benzer / ortak olan bu üç otorite, ahlakı bir kontrol aracı olarak kodlamak için ortak hareket etmeye başladı. Din adamları, ağır çalışmayı kutsayan ve fiziksel temizlik ile ayıklığı ruhsal lütufla eşdeğer gören bir Hıristiyanlık öğretisini öne attılar ve böylece fabrikanın yıpratıcı koşullarını dini bir kılıfa sokarak ona ahlaki bir meşruiyet kazandırdılar. Aynı zamanda hukuk sistemi, 1834'te çıkarılan "Yeni Yoksulluk Yasası" ile ekonomik yıkımın kurbanlarını "yardıma muhtaç yoksullar" şeklindeki dinsel yardımseverliğin birer unsuru olmaktan çıkararak, "ıslah evinin"

* Prof. Dr., Giresun Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, vaskaroglu@gmail.com, ORCİD: https://orcid.org/ 0000-0002-7060-4139

denetiminde, aylaklıkları ve yoksullukları giderilmesi ve disiplin altına alınması gereken ahlaki başarısızlar olarak damgaladı (Foucault, 1977, s. 249). Devletin yasalarını inancın emirleriyle birleştiren bu yapılar saate bağlı çalışma disiplini önerisiyle, uysal işçiyi en büyük ahlaki ideal olarak sunmayı başardılar.

Viktoryalılar her ne kadar ilahi takdire (Allah'ın inayeti / kader vb) sığınsalar da kurdukları düzenin asıl çarkı "düzenleyici söylem" dediğimiz temele dayanıyordu. Walter Lippmann'ın (1982) belirttiği gibi, modern çağa geçiş aslında köklü bir "atasal düzen" kaybını beraberinde getirmiştir . Lippmann'a göre ahlak, kilisenin sarsılmaz yetkisi zayıfladığında insanın kendine yeni bir tutamak bulma çabasıdır. On dokuzuncu yüzyılda bu tutamak, içten gelen bir inanç olmaktan çıkmış, dışarıya karşı sergilenen ve sosyal konumu belirleyen bir "saygınlık" gösterişine / gösterisine dönüşmüştür.

Bu sergilenen ahlak, toplumsal / ekonomik düzenin sürmesi için bir zorunluluktu. Wickham Steed (1924), bir ulusun gücünün paylaşılan etik değerlere olan toplu bağlılığında, yani "sosyal ruhunda" yattığını savunur. Viktorya bağlamında bu "ruh", Sanayi Devrimi'nin ateşinde pişerek yeni bir kimliğe dönüştürülmüştür. Ahlak, işçi sınıfını ve diğer ötekileri şekillendiren ve istendik biçimde hizaya sokan görünmez bir el haline gelmiştir. Bu işlevinin yanında çelişkili bir biçimde bu yeni disiplin, çoğu zaman daha derin çelişkilerin üzerini örten bir cila işlevi de görüyordu. James Truslow Adams (1931), ahlak kurallarının sıklıkla ekonomik ihtiyaçların yansıttığı gölgeler olduğunu öne sürerek bu modele ışık tutar. Adams'a göre, ahlaki bir toplum "hayali", genellikle sermaye birikiminin yırtıcı doğasını gizlemek için kullanılır. Nitekim Britanya'da özellikle işçi sınıfının çalışma, üretim ve ücretlerinin dini ve ahlaki söylemlerle şekillenmesi / belirlenmesi işlevini gören ilkelerin / öğretilerin yazılı olmayan kaynağı olarak sunulabilecek bir "Çalışma İncili" (Carlyle, 2010) ortaya çıkarılmış, ve ekonomik sömürüyü meşrulaştıran din görünümlü bu kitabın öğretileri en yüksek sesle başkalarının sömürülen emeğinden servet edinenler ve onların değirmenine su taşıyanlar tarafından öğretiliyordu (hatta dayatılıyordu).

Bu ahlakın anlayışının üretimi, "söylem" kavramıyla sıkı sıkıya bağlıdır. Ahlak, çoğu dönemde ve çoğu savunucuları tarafından kutsallığa ve dini bir inanca dayandırılsa da kültürel, ekonomik ve sınıfsal bir niteliğe sahiptir ve bu yüzden ilahi değil, insanidir. Din kitaplarından ziyade, Meclis salonlarında, kilise kürsülerinde ve büyük gazetelerin yazı işlerinde "üretilir" ve dost sohbetlerinde, komşuların dedikodularında, kahvehane muhabbetlerinde ve diğer sosyal alanlarda yaygınlaşır. Foucaultcu bakış açısına göre ahlak, neyin söylenip neyin yapılamayacağını belirleyen bir "hakikat rejimi"dir (Foucault, 1978). Viktorya Britanyası'nda bu söylem, keskin zıtlıklar üzerinden işliyordu: "Yardımı Hak Eden Yoksul"a karşı "Hak Etmeyen Yoksul", "Evdeki Melek"e karşı "Düşmüş Kadın" ve "Uygar Avrupalı"ya karşı "Vahşi Öteki". Bu keskin ayrım, bir güç hiyerarşisinin oluşturulmasına yarıyordu. Bu dili / söylemi üretenler, yani mülk sahibi beyaz erkek elitler, kendilerini doğal olarak bu ahlak hiyerarşisinin en tepesine yerleştirdiler.

Kadınların bu sistem içindeki konumu ise tam bir çelişki yumağıydı. "Evdeki Melek" yakıştırması, bir kadının ahlakını evine bağlılığı ve cinsel olarak "görünmez" olmasıyla bir tutuyordu (Patmore, 1854). Oysa evdeki bu "saflık", yapısal olarak "ahlak dışı" görülen kadınlardan oluşan geniş bir yeraltı dünyasına çelişkili bir biçimde gereksinim duyuyordu.

Viktorya beyefendisi "saf" bir yuvayı ancak birikmiş, cinsel enerjisinin saflığı bozulmuş olan bir mecrada ve kişiler aracılığıyla giderebilirdi. Victorya döneminde "Büyük Sosyal Kötülük" olarak adlandırılan fuhuş, onun bastırılmış arzuları için gizli bir çıkış noktası sağlıyordu. Benzer şekilde, çocukların sömürülmesi de endüstriyel disiplin diliyle ahlaki bir kimliğe kavuşturulmuştur. Bir çocuğun "boş durması", bitkin düşene kadar çalıştırılmasından daha büyük bir günah sayılıyordu. Dönemin kuramcılarına göre düşkünler evi ve fabrikalar, yoksullar için "karakter okulları" idi; buralarda yoksulluğun "ahlaksız" doğası, zorunlu çalışma yoluyla çalışkanlığın "ahlaki" gücüne dönüştürülüyordu (Driver, 1993).

Modern sosyolojik çerçeve içinde ahlakı kavramlaştırmak, onu hem ruhani bir gerçekler kümesi hem de grup içi dayanışmayı kolaylaştıran, işlevsel açıdan vazgeçilmez bir kurallar sistemi olarak görmeyi gerektirir. Bu sistem, topluca hayatta kalma adına temelde bireysel çıkarların dizginlenmesine dayanır. Jonathan Haidt'in (2012) belirttiği gibi ahlak, bencilliği bastırmak ve büyük toplulukların bir arada yaşamasını mümkün kılmak için uyum içinde çalışan değerlerin, kuralların ve ruhsal mekanizmaların karmaşık bir mimarisidir. Saf hukuk yapılarından farklı olarak bu ahlaki çerçeve, toplum iradesinin uygulama kolu gibi hareket eden ince bir "sosyal yaptırımlar" dizisiyle işler. Bir kişi yerleşik yoldan saptığında, toplum buna resmi olmayan ama sarsıcı yöntemlerle yanıt verir. Bu yanıt, utancın bir silah gibi kullanılması, alay edilmenin acısı veya dışlanmanın yarattığı ağır ruhsal bir baskı biçiminde ortaya çıkar. Robert Boyd ve Peter Richerson'ın (2005) belirlediği gibi, ahlaki duyguların gelişimi ve ardından kural tanımazların cezalandırılması, insan gruplarının daha yüksek bir iç istikrar kazanmasını ve disiplinsiz yapıları geride bırakmasını sağlayan evrimsel bir stratejidir.

Ancak, bu ahlaki kuralların üretilmesi, yerleştirilmesi, meşrulaştırılması ve sürdürülmesi asla doğal, tarafsız ya da siyaset üstü değildir. Pierre Bourdieu (1984), neyin "ahlaki" veya "saygın" olduğunu tanımlama yetkisine sahip olanların, aslında başkalarını sınıflandırma ve değersizleştirme gücünü de ellerinde tuttuklarını savunur. Bu açıdan ahlaki söylem, egemen sınıfın yaşam tarzını evrensel erdem standardı olarak sunduğu, bu özel ahlak türünü konumu gereği sergileyemeyenleri ise dışladığı bir bekçilik mekanizması olarak da görülebilir. Bu durum ahlakın üç boyutlu bir deneyimini yaratır: içsel yargıları içeren zihinsel (bilişsel) boyut, kuralların toplumsal etkileşimlerde sergilendiği davranışsal boyut ve suçluluk ya da öfke gibi güçlü hislerin yönlendirdiği duyuşsal boyut (Stets ve Carter, 2012). Bu duygular, bireyin grubun beklentilerine sadık kalmasını sağlayan, sistemin uygulayıcısı "içerdeki polis" görevi görür. Viktorya dönemi bağlamında bu mekanizma eşi görülmemiş bir şiddetle yeniden ayarlanmıştır. On dokuzuncu yüzyılın ahlakı, bu iş birliği ve cezalandırma çarklarının endüstriyel kapitalizmin sert taleplerini karşılamak üzere bilinçli biçimde üretilen ve dayatılan bir uygulamaydı.

Ekonomik açıdan sınıfsal bir bakış açısıyla şekillenen ve çeşitli üstyapı kurumları / uygulamaları ile de kitlelere kabul ettirilen ötekileştirici yapının en önemli kitleşelleştirme araçlarından biri dinin kullanımı ve onun da görüngüsü / merkezi olan vaaz kürsüleriydi. Anglikan Kilisesi ve diğer inanç toplulukları, ana amacı sadece kar etmek olan sanayi verimliliğini dinsel bir ödev düzeyine yükselten "Çalışma İncili"nin (Carlyle, 2010) ana propaganda araçları haline dönüşmüştür. Kapitalist altyapının en önemli üstyapılarından

birisi olan dini kurumlar; tembelliği bir günah, ayıklığı ise kurtuluşun ön şartı olarak insanların zihinlerine ve yüreklerine kazıyarak, düzenli bir iş gücü için gereken zihinsel disiplini sağlama peşine düşmüşlerdir.

Ekonomik altyapının arzuladığı sınıfsal bakış açısının üstyapısını oluşturan birçok unsurdan bir tanesi de üstyapıdaki yasaların ve kitlesel araçların düzenlenmesidir. Bu açıdan, özellikle inandırılmaya / rızaya / kabullenmeye dayanan dini kabulleri temsil eden kürsünün dini / ilahi / göksel kuşatmasını tamamlayan ve bu ahlaki baskının laik düzlemdeki tamamlayıcı / destekleyici gücü olarak işlev gören ana araç "basın" olmuştur. Viktorya dönemi, düşünsel derinliği hedefleyen dergilerden, alt sınıfların hayal dünyasına sızan "ucuz korku romanlarına" ve statükonun sesi olan The Times gibi ağırbaşlı yayınlara kadar, basım-yayım kültürün eşi görülmemiş bir hegemonik etkisinin genişlemesine tanıklık etmiştir. Bu süreçte basın din, kısmen edebiyat ve hukuk vasıtasıyla kurgulanan / dayatılan "Saygın Vatandaş" imgesinin bir ideal olarak yüceltildiği, bu ideale uymayan "öteki"nin ise toplu bir linç kültürüyle kamuoyu önünde teşhir edilip utanmaya zorlandığı simgesel bir infaz meydanına dönüşmüştür. Medya fuhuş, alkol bağımlılığı ve adli suç vakaları gibi "toplumsal hastalıklar" üzerine inşa ettiği sürekli pompalanan ve özellikle kullandığı hamasi dil yoluyla insanları kolayca galeyana getirebilen haberlerle, kitleleri sürekli bir "ahlaki panik", "korku" ve "önlem" ikliminde tutmayı başarmıştır. Basın, sanayileşmenin yapısal krizlerinden ve sistemin ürettiği yoksulluktan daha çok bireylerin "kişilik zaaflarına" / "cinsel arzularına" / "doğal güdülerine" odaklanarak, toplumsal öfkeyi kapitalist sömürünün çıplak gerçekliğinden uzaklaştırıp sadece alt sınıflar için geçerli bir etiketleme olan ahlaki bir "sapma" / "sapkınlık" zeminine ustalıkla kaydırmıştır.

Tıbbi kurumlar ve "bilimsel" söylem, ahlakın sınırlarını belirleme / kabul ettirme / benimsetme / meşrulaştırma açısından din adamlarının geleneksel rollerini üstlenmeye başlamıştır. Bulguları, bunların yorumlanması ve kitlelere anlatılması işlevlerini gören özellikleri ile "günahın tıbbileştirilmesi" olarak tanımlanabilecek bu süreç, ahlaki olarak nitelenen "kusurları" biyolojik veya psikolojik birer semptoma dönüştürerek akıl ve bilim yoluyla da meşrulaştırmayı amaçlamıştır. Bunun en somut yansıması olan 1860'lardaki Bulaşıcı Hastalıklar Yasaları, "düşkün kadınların" bedenlerini birer mikrop / hastalık nedeni ve biyolojik tehdit olarak gören tıbbi söylemle yasallaştırılırken, bu "hastalığın" asıl taşıyıcısı ve "müşteri" konumunda bulunan erkekleri ise yasanın denetiminden muaf tutarak toplumsal cinsiyet eşitsizliğini biyolojik bir kılıfla örtmüştür (Walkowitz, 1980). Bu bağlamda, o zamanın hekimi, steteskopu ve tanı rehberini, eskiden İncil'in koruduğu (/na inanılan) ahlaki sınırları bilimsel bir zırhla daha da güçlü kılmak için kullanan bir tür "dindışı (bilimsel) rahip" karakterine evrilmiştir.

Kimi zaman gazeteler, kimi zaman doğrudan vaazlar ve resmi kurumlar yoluyla işletilen eğitim kanalları ve devlet aygıtları ise, ikiyüzlülüğe dayanan bu büyük ahlaki çarkın en (y)etkili yürütücüleri ve gözeticileri olarak, bu türden ahlaki söylemleri hukuk ve eğitim kanallarıyla kurumsallaştırmıştır. Okullar ve sınıflar, birer "kişilik deneyleri" ve "disiplin evleri" gibi tasarlanmıştır. Devlet, bu tarzda yüceltilmiş, hatta kutsiyet atfedilmiş ahlaki söylemi, yoksulluğu vahşi kapitalist ekonominin yarattığı doğal bir sonuç olarak göstermekten kaçınarak, sert bir disiplinle ıslah edilmesi gereken ahlaki bir "arıza" olarak

gören 1834 Yeni Yoksulluk Yasası gibi cezalandırıcı ve dışlayıcı yasal çerçevelerle de belirginleştirmiştir. Yoksulluğa çareler bulunmasına girişmek yerine, yoksulların yönetimini merkezileştiren devlet, ahlakı bireysel bir vicdan olgusu olmaktan çıkarıp kamusal bir zorunluluk ve denetim aracı haline dönüştürmüştür.

Viktorya dönemi ahlak sistemi, dışarıdan bakıldığında görünen o tek parça ve dümdüz yapıdan çok uzaktı, aksine ahlak sistemi, sanayi toplumunun, vahşi kapitalizmin ve bastırılmış insan doğasının yarattığı derin baskılara uyum sağlarken, bir yandan da mevcut katı sınıfsal düzenin bekasını korumasına imkan veren, dişlileri birbiriyle iç içe geçmiş üç katmanlı karmaşık bir yapıydı. Bu yapı, her biri farklı bir toplumsal işlevi yerine getiren "değersel", "edimsel" ve "yasal" olmak üzere birbirini besleyen ve tamamlayan üç boyutta işliyordu.

Ahlakın değersel boyutu, "saygınlık" denilen, toplumun bakışları önünde sergilenmesi dayatılan kusursuz, pürüzsüz ve erdemli davranış tarzını temsil etmekteydi. Bu boyut, görgü kurallarını topluma öğreten kitapların didaktik dilinde, kilise kürsülerinden yükselen "ilahi" vaazlarda ve kadını eve hapseden "evdeki melek" (Patmore, 1854) öğretisiyle kutsallaştırılan çekirdek aile yapısında somutlaşıyordu. Söz konusu sistem, evlilik öncesi mutlak bir cinsel iffeti, alkolden tamamen arındırılmış bir yaşamı, duyguyu bir kenara atan sanayi disipliniyle harmanlanmış çalışkanlığı ve yuvanın bir ibadethane gibi dokunulmaz kılınmasını içeren çok sert, tavizsiz ve buyurgan emirlerle işlemekteydi. Erving Goffman'ın sosyal hayatın "ön bölgesi" (front region) (1959) olarak kavramsallaştırdığı bu alan, bireylerin toplumsal hiyerarşideki konumlarını kaybetmemek adına, topluma sundukları "en steril, en idealize ve en uyumlu" versiyonlarını canlandırdıkları devasa bir sahneydi (Goffman, 1959). Bu değersel sahnede "çuvallamak", kişinin en kıymetli toplumsal sermayesi olan "karakterinin" lekelenmesi, dolayısıyla "sosyal bir ölüm" ve "sınıfsal bir dışlanma" anlamına geliyordu.

Yüksek bir sesle ve katı bir tonda kitlelere sürekli dayatılan bu "yüce" ülkülerin ve parlatılmış erdemlerin tam karşısında, arka sokakların gölgesinde ve gaz lambalarının mahremiyet sinen, cılız ışığında gizlenen gösterişe dayalı edimsel bir başka boyut yer alıyordu. Burası, gündüz vakti kürsülerde veya cemiyet toplantılarında ölçülülük, dindarlık ve ahlak nutukları atan "saygın beyefendinin", gecenin karanlığı çöktüğünde kimliğini gizleyerek afyon sığınaklarına, yasadışı kumarhanelere veya genelevlerin kuytu köşelerine uğrayabildiği, değersel dünyayla tamamen zıt kutupta yer alan gizli ve paralel bir dünyaydı.

Burada dikkat çekici ve çarpıcı olan bu edimsel boyut, ahlak sisteminin kontrolden çıkmış bir hatası olarak düşünülmemelidir. Tam tersine, sistemin kendi bekası için kurguladığı yapısal bir ihtiyaç, değersel kuralların birey üzerinde yarattığı o katlanılması güç, ağır psikolojik baskıyı tahliye eden bir "safety valves", yani "emniyet subabı"ydı. Foucault'nun (1977) da belirttiği gibi, belirli arzuların ve insani dürtülerin toplum önünde şiddetle bastırılması onları yok etmemiş, tam tersine, bu arzuların gizli, uzmanlaşmış, ticarileşmiş ve "saygınlık" sınırlarının tam dışına taşan alanlarda daha da yoğunlaşarak "çoğalmasına" ve örgütlenmesine yol açmıştır.

Devletin sert eline geçiş ise, ahlaki birer kusur olarak dinsel mekanizma tarafından öğretilen özelliklerin birer suç haline dönüştürüldüğü yasal düzlemde gerçekleşiyordu. Bu düzlem,

kişiden kişiye değişen ve aslında başkalarının yaşamsal herhangi bir boyutu ile neredeyse doğrudan bağlantısı olmayan öznel ahlaki yargıları / değerleri cezalandırıcı bir gerçekliğe dönüştüren düzenleyici / dayatmacı bir yaptırım anlamına geliyordu. Viktorya hukuk sistemi sınıfsal ve cinsiyete dayalı farklılıkları ahlak kılıfına sokmakta son derece başarılı sonuçlar elde edebiliyordu. Örneğin, "Aylaklık Yasaları" ve "Yeni Yoksulluk Yasası", bir evi veya işi olmama durumunu fiilen suç saymış ve yoksul olma hakkını insanların elinden alarak yoksulluğu hapishane ile cezalandırılacak bir ahlaki ayıp olarak ele almıştır. Yasalarla da belirlenmeye başlanan ve suç olarak kabul edilen bu ahlakçılık, örneğin devleti temsil eden herhangi bir otoritenin / kişinin "hayat kadını" olduğundan şüphelenilen her kadını zorla cinsel hastalıklar ya da benzeri biyolojik açıdan muayene edebilmesine imkan tanırken, cinsel ilişkiye girdiği ispatlanmış olsalar dahi erkek (müşterileri) bu zorunlu ve onur kırıcı yasadan / uygulamadan muaf tutan "Bulaşıcı Hastalıklar Yasaları"nda olduğu gibi ağır bir cinsiyet ayrımcılığına dayanıyordu (Walkowitz, 1980). Devlet, ahlakı yasallaştırarak buna uygunsuz davrananları cezalandırmış ve katı bir denetim mekanizması olarak sistemin kıyısında yaşayanların sürekli bir şüphe, korku ve tehdit altında tutulmasını sağlamıştır. Bu yasal uygulama, tüm ayrımcı, tehditkâr, itaat ettirici ve ötekileştirici özellikleri ile sınıfsal seçkinlerin bir yandan normdışı kalmalarını olanaklı kılarken aynı zamanda yasal bir çerçevede "ahlaksızlık" dünyasıyla etkileşime girmesini de maşrulaştırmıştır. Ama bu özgürlük seçkinler için sunulan ayırdedici bir imtiyazken, güçsüzlerin varoluşlarını bile bir suç haline getiren o derin Viktorya çelişkisinin / ikiyüzlülüğünün temelini oluşturmuştur.

Viktorya dönemi ahlak anlayışı, kendi çıkarları doğrultusunda tanımladığı erdemi toplumun en üstündekileri ve mevcut düzeni korumak adına toplumun en savunmasız, en alttakilerin sırtına bir yük gibi bindiren, eşitsiz / hiyerarşik bir toplumsal yapı kurmuştur. Özellikle kadınlar, şair Coventry Patmore'un popüler kıldığı ve kadını kutsallaştırarak aslında hapsetmeyi amaçlayan "Evdeki Melek" kavramı etrafında şekillenen, son derece güvencesiz ve kırılgan bir konumda tutuluyordu (Patmore, 1854). Orta sınıf kadını için ahlak, cinsel edilgenlik, iğdiş edilmiş bir varoluş ve ev içindeki mutlak boyun eğmişlikle özdeşleştirilen, tamamen dayatılmış / inşa edilmiş bir kimlik anlamına geliyordu. Bu arındırılmış / kutsal ev içi saflık imgesi, kendi varlığını sürdürebilmek adına "ahlak dışı" olarak damgalanan gizli bir kadın ağına / emeğine muhtaç olan yapısal bir yanılsamaydı. Viktorya dönemi beyefendisi, evindeki "kutsal" huzur ve mahremiyeti, ancak sokakların evlilik yatağında reddedilen arzularına / dürtülerine kapı açan karanlık bir meşruiyet sahası sunması sayesinde koruyabiliyordu. Bu durum, sarsılmaz bir çifte standart doğurmuştu, zira bir kadının "düşüşü" toplumsal ve etik açıdan geri dönülemez bir yıkım / yok oluş sayılırken, bir erkeğin kaçamakları "erkeklik doğasının" yönetilebilir / doğal bir parçası olarak hoş görülüyordu. Judith Walkowitz'in de vurguladığı üzere, bu ahlaki yapılanma devletin yasaları tarafından da geçerlilik kazanmıştı. "Bulaşıcı Hastalıklar Yasaları" gibi uygulamalar, erkek müşteriye mutlak bir dokunulmazlık tanırken yalnızca kadın bedenini "kirlenmenin" tek kaynağı / taşıyıcısı olarak hedef alan bir şiddet uygulamasına dönüşüyordu (Walkowitz, 1980). Viktorya kadını için sistem, ya yüceltilen bir saflık simgesi ya da dışlanan bir ahlaksızlık nesnesi olma ikilemini dayatıyordu ve bu iki uç arasında herhangi bir ahlaki orta yola yer bırakmıyordu.

Ahlakın bu dışlayıcı yapısı, toplumun en savunmasız kesimi olan yoksul çocuklara kadar uzanıyordu. Varlıklı kesim için bir lüks / statü sembolü olan "çocukluk masumiyeti" idealinin aksine, işçi sınıfı çocuklarına endüstriyel makinenin birer ruhsuz aracı / dişlisi gözüyle bakılıyordu. Bu çocukların çalıştırılması ekonomik bir sömürü olmasına karşın "Protestan iş ahlakı" üzerinden kurgulanmış manevi / ahlaki bir zorunluluğa evrilmişti. Dönemin egemen anlayışına göre aylaklık, alt sınıfların en büyük "günahı" ve suça giden en kestirme yoldu, bu yüzden altı yaşındaki bir çocuğun fabrikaya veya madene tıkılması onu tembellikten ve ahlaki çöküşten kurtaran "iyiliksever" bir ıslah eylemi olarak pazarlanıyordu. Seçkinler, bu ağır işçiliği bir karakter eğitimi / terbiye süreci gibi göstererek hem çocuk emeğinden üst düzeyde kazanç sağlıyor hem de bu acımasız sömürüyü "ahlak eğitimi" maskesiyle meşrulaştırıyorlardı.

Çocuk işçiler tüm "masumiyet haklarından" sistem tarafından mahrum bırakılmıştı, zira onların ahlaki değerleri yalnızca üretkenlikleri, uysallıkları ve otoriteye olan mutlak itaatleriyle ölçülüyordu. Çocuklara uygulanan bu ahlaki beyin yıkama süreci, söz konusu dönüşümü başarmanın en temel ideolojik yoluydu (Thompson, 1967). Yoksul çocukların eğitimi, genellikle "bulunduğu konumla yetinme" ve "otoriteye boyun eğme" gibi köleliğe özgü erdemleri aşılayan eğitim ile sınırlandırılarak, onlara dayatılan bu ahlak anlayışı, gelecek nesil işçilerin kendi sömürülmelerini ilahi bir zorunluluk / kader olarak görmelerini sağlamak üzere tasarlanmıştı.

Sömürülen işçi sınıfı açısından yoksulluk ve sistemin ürettiği olumsuzlukların tümü bizzat bireyin kendi içindeki bir karakter kusuru olarak görülüyordu. Bu çarpık bakış açısı, seçkinlerin yoksulları "hak edenler" ve "hak etmeyenler" şeklinde ikiye ayırarak vicdanlarını rahatlatmalarına olanak sağlıyordu. "Hak edenler", kendilerine sunulan kırıntılarla yetinip otoriteye şükreden uysal kişilerdi. Ezici çoğunluğu oluşturan "hak etmeyenler" ise yoksullukları tembellik, alkol bağımlılığı veya doğuştan gelen bir suçluluk / sapkınlık eğilimine bağlanan, dolayısıyla yardımı hak etmeyenlerdi. Bu ahlaki etiketleme mekanizması, 1834 tarihli Yeni Yoksulluk Yasası ve beraberinde gelen "Düşkünler Evi" (Workhouse) (Driver, 1993) sisteminin katılığı / insanlık dışılığı için kusursuz bir meşruiyet / bahane zemini sundu. Felix Driver'ın (1993) ifade ettiği gibi, "Düşkünler Evi", dışarıdaki en sefil hayattan bile "daha az tercih edilir" olacak şekilde kurgulanmış birer disiplin hücresiydi. Böylece yoksulların devlet yardımına başvurmak yerine her türlü ağır sömürüye razı gelmesini sağlayan bir "ahlaki caydırıcı" / "tehdit unsuru" görevi görüyordu. Yoksulluğu bir "günah" veya karakter bozukluğu olarak kurgulayan Viktorya ahlak sistemi, kapitalizmin yarattığı tüm aksaklıkların / yıkımların suçunu, bizzat o sistemin kurbanlarının üzerine yıkmayı ve sömürüyü ahlakileştirmeyi başarmıştır.

Birçok boyutuyla işletilen "ötekileştirme" süreci, Britanya İmparatorluğu'nun sömürge topraklarına da sistematik olarak uygulanmış ve böylece ahlak, yayılmacılığın / işgalin en temel meşruiyet gerekçesi haline getirilmiştir. "Beyaz Adamın Yükü" (Kipling, 1899) kavramı, yerel kaynakların şiddet ve zorbalık yoluyla sömürülmesini bir "medeniyet götürme kutsal görevi" / "aydınlatma misyonu" olarak sunan ahlaki bir söylem düzlemiydi. Bu ideolojik anlatıda sömürgeleştirilen toplumlar, Britanya ahlakının sert, katı ama sözde babacan rehberliğine muhtaç, ahlaki açıdan "çocuksu", "akılsız", "duygusal", "iradesiz" veya "vahşi"

topluluklar olarak resmedilmiştir. Bu ikiyüzlü tutum, Viktorya anlayışının bir yandan evrensel bir ahlak timsali / medeniyet merkezi gibi görünmesini sağlarken, diğer yandan fetih, kölelik ve kültürel imha gibi insanlık dışı eylemleri kesintisiz yürütmesine olanak tanımıştır. "Öteki", her zaman "Viktoryalı olmayan" / "norm dışı" özellikler üzerinden kurgulanmıştır: Viktoryalı iffetliyken "vahşi" şehvetliydi, Viktoryalı çalışkanken öteki doğuştan tembeldi, Viktoryalı düzenliyken o kaotik ve ilkeldi.

Bu hiyerarşik ve dışlayıcı yapı, zengin ve güçlü olanların hem ahlaki hem de biyolojik olarak üstün olduklarını savunan "Sosyal Darwinizm" dogması ile bir arada tutuluyordu. Herbert Spencer'ın savunduğu "en güçlünün hayatta kalması" ilkesi, devlet destekli hayırseverlik gibi "ahlak dışı" / "doğaya aykırı" müdahalelerle bozulmaması gereken kutsal bir doğa yasası olarak kabul ediliyordu (Spencer, 1851). Yoksullara yardım etmek, bu sözde doğa yasasını çiğnemek, yani "uygun olmayanların" / "zayıfların" yaşamasına göz yumarak ulusal karakteri ve ırkın saflığını bozmak demekti. Bu rasyonel görünümlü sözde bilimsel söylem, sınıf ve ırk temelli eski ön yargılara "mantıklı" / "bilimsel" bir kılıf uydurarak yoksulların ve sömürülenlerin çektiği acıları sadece hem "doğal" ve "kaçınılmaz" hem de ahlaki açıdan "doğru" ve "gerekli" göstermiştir.

Fabrikaların talep ettiği katı disiplin, ayıklık ve mutlak dakiklik karşısında "ahlaki bir sapma" olarak kabul edilemez olarak görülmeye başlandı. Bunun sonucu olarak ahlak, iç denetim mekanizmasına dönüştürüldü. E.P. Thompson'ın (1967) vurguladığı gibi, Sanayi Devrimi disiplinin birey tarafından "içselleştirilmesini" ve bir vicdan azabına dönüştürülmesini şart koşuyordu. İşçilere zamanın "israf edilemeyecek" kadar değerli olduğu öğretilmeliydi. Böylece, çalışmayı, verimliliği ve sorgusuz itaati önceleyen bu yeni konum "Çalışma İncili" (Carlyle, 2010) olarak adlandırılan kutsal bir öğretiye dönüştü. Dönemin en etkili eleştirmenlerinden Thomas Carlyle, "tüm işler dindir" diyerek çalışmanın hem ruhsal arınmaya hem de toplumsal kurtuluşa giden ana yol olduğunu savunmuştur. Bu söylem, Protestan iş ahlakını sermayenin ihtiyaçlarıyla ustaca eklemlemiş ve fabrikanın insan doğasına aykırı koşullarını, ruhun emekle güçlendiği bir "terbiye merkezi" olarak sunmuştur. Kendi yorgunluğunu karakterinin bir göstergesi, alın terini ise cennetin anahtarı olarak gören işçi, dışarıdan gelecek otoriter bir denetime daha az ihtiyaç duyuyordu. Bu "İncil", hayatın her alanına yayılan kültürel bir emir / zorunluluktu ve Samuel Smiles gibi isimlerin "kendi kendine yardım" (self-help) literatürüyle de pekiştirilmişti. Smiles'ın (1859) "gökler, kendi kendine yardım edene yardım eder" anlayışı, başarı ya da başarısızlığın, zenginlik ya da yoksulluğun tüm sorumluluğunu sistemden arındırarak tamamen bireyin omuzlarına yüklüyordu.

Bu sanayi-ahlak ittifakının diğer stratejik ayağı ise tüketim arzusu ile ölçülülük / alkolden kaçınma arasındaki çelişkili ilişkiydi. Sanayi sistemi devasa boyutlarda büyüdükçe şeker, çay ve özellikle içki gibi sömürge ticareti üzerinden devasa kârlar getiren tüketim malları için denetlenemeyecek büyüklükte bir pazar ortaya çıktı. Ancak aynı sistem, karmaşık makineleri hatasız kullanacak kadar ayık, üretim hattının temposuna uyum sağlayacak kadar dakik ve itaatkâr bir iş gücüne muhtaçtı. Bu durum, sermayedarın daha fazla satış yapma / kâr etme iştahı ile üretim bandındaki verimlilik ihtiyacı arasında yapısal bir çatışma yarattı. Bu sorunun çözümü ise, geniş kapsamlı "Ölçülülük Hareketi"nde (Temperance Movement) bulundu. Bu

hareket, seçkinlerin özel mahzenlerine ve lüks tüketim alışkanlıklarına hiçbir kısıtlama getirmezken, yalnızca işçi sınıfının içki kültürünü ve sosyal alanlarını hedef alan çok büyük bir ahlaki terbiye / denetim kampanyası olarak yürütüldü. Seçkin sınıflara göre yoksulluğun asıl sebebi fabrikalardaki açlık sınırı ücretler veya insani onura aykırı çalışma koşulları değildi. Asıl sorumlu, bizzat işçinin alkol gibi "ahlak dışı" / "savurgan" alışkanlıklara kıt kanaat bütçesini harcamasıydı.

Ahlak ile kapitalizm arasındaki bu karmaşık ve karanlık ilişkinin üçüncü ve belki de en ikiyüzlü ayağını "Emniyet subabı" (Safety Valve) kuramı oluşturur. Bu kurama göre, Viktorya dünyasının "yeraltındaki" sözde ahlaksızlıkları, yani karanlık kumarhaneler, parıltılı içki sarayları ve sokakları arşınlayan binlerce "hayat kadını", sistemin öngörülemeyen bir hatası veya başarısızlığı olarak düşünülemez, aksine endüstriyel toplumun bekası / sürdürülebilirliği için bizzat sistem tarafından tasarlanmış yapısal bir ihtiyaçtı. Erken dönem kapitalizminin yarattığı o derin stres birikimi, şehirlerdeki sefalet ve fabrikalardaki tekdüze / ruhsuz çalışma hayatı, insan psikolojisi üzerinde yıkıcı bir baskı / aşınma kuruyordu. "Çalışma İncili"nin (Carlyle, 2010) katı / tavizsiz disiplini ve "Evdeki Melek" (Patmore, 1854) imajının boğucu ev hayatı arasında sıkışan bireyler için sistem, bastırılmış enerjilerin ve hayal kırıklıklarının boşaltılabileceği karanlık / denetimli alanlara ihtiyaç duyuyordu. Özellikle fuhuş, dönemin belirleyici sözcüleri tarafından "zorunlu bir kötülük" / "kaçınılmaz bir eksiklik" olarak görülmüştür, zira bu gri alanlar, "ahlaklı" evliliklerin karşılayamadığı erkeksi arzular için bir çıkış noktası / tahliye kanalı sunarak, orta sınıf evinin o dillere destan "saflığını" ve kutsallığını dolaylı yoldan / ikiyüzlü biçimde koruma görevi üstleniyordu.

Seçkinler, hayat kadınlarını, kumarbazları ve sarhoşları "ahlak dışı ötekiler" olarak damgalayarak kendi ekonomik ve sosyal hakimiyetlerini ahlaki bir üstünlükle meşrulaştırıyordu. Aslında "saygın" / "makbul" olabilmek için "günahkâr" bir muadile, bir eşlikçiye ihtiyaçları vardı. Başka bir ifadeyle, bir kişi ancak karşısında olumsuz bir örnek, yani ahlak dışı bir "öteki" mevcutsa kendi ahlakıyla övünebilir ve onu bir sermayeye dönüştürebilirdi. Dahası, bu "ahlak dışı" kabul edilen ve lanetlenen alanlar, aslında Viktorya ekonomisinin en kârlı / en iştah açıcı damarlarından biriydi. Ölçülülük topluluklarında en ön sırada oturan ve içkiye karşı ateşli nutuklar atan aynı kapitalistler, genellikle fuhuş ve sefaletin hüküm sürdüğü o köhne gecekondu mahallelerinin ya mülk sahibiydi ya da içki saraylarını besleyen dev birahanelerin gizli / sessiz ortaklarıydılar.

Bütün bu özellikleri ile Viktorya döneminde ahlak ile endüstriyel kapitalizmin bu denli simbiyotik şekilde iç içe geçmesi, sistemin kılcal damarlarına işlemiş devasa bir ikiyüzlülüğü ve pragmatizmi ortaya koyar. Ahlak, sanayi makinesinin işçi isyanları veya toplumsal patlamalar gibi sıkıntılara maruz kalmadan gürültüsüzce çalışmasını sağlayan ideolojik bir "yağ" işlevi görmüştür. Viktorya döneminin seçkinleri ağır çalışmayı kutsal bir dine / ibadete, tüketimi ahlaki bir sınanmaya ve organize ahlaksızlığı yapısal bir emniyet subabına dönüştürerek, kâr hırsı ile erdem arayışının kusursuz bir uyum içinde göründüğü sahte bir dünya kurgulamışlardır. Bu çok boyutlu, dev "ahlak makinesi", disiplinin tüm ağır yükünü yoksulların ve güçsüzlerin omuzlarına yıkarken, "saygınlığın" getirdiği tüm ödülleri, rahatı ve ayrıcalıkları fabrikaların sahibi olan sınıfa saklamıştır. Bu yönüyle Viktorya ahlak kodu, dönemin en başarılı ve en yıkıcı endüstriyel icadı olarak karşımıza çıkar. O, seri halde "uslu"

vatandaşlar, "itaatkâr" işçiler ve "kârlı" günahlar üretmek için tasarlanmış kusursuz bir araçtır.

Kaynakça

Adams, J. T. (1931). The epic of America. Little, Brown, and Company.

Bourdieu, P. (1984). Distinction: A social critique of the judgement of taste. Harvard University Press.

Boyd, R., Richerson, P. J. (2005). The origin and evolution of cultures. Oxford University Press.

Carlyle, T. (2010). Past and present. (C. R. Vanden Bossche, Ed.). University of California Press.

Driver, F. (1993). Power and pauperism: The workhouse system, 1834–1884. Cambridge University Press.

Foucault, M. (1977). Discipline and punish: The birth of the prison. Pantheon Books.

Foucault, M. (1978). The history of sexuality: Volume 1: An introduction. Pantheon Books.

Goffman, E. (1959). The presentation of self in everyday life. Doubleday.

Haidt, J. (2012). The righteous mind: Why good people are divided by politics and religion. Pantheon.

Kipling, R. (1899). The white man's burden. *McClure's Magazine*, 12(4), 290–291.

Lippmann, W. (1982). A preface to morals. Transaction Publishers.

Patmore, C. (1854). The angel in the house. J.W. Parker and Son.

Smiles, S. (1859). Self-help; with illustrations of character and conduct. John Murray.

Spencer, H. (1851). Social statics. John Chapman.

Steed, H. W. (1924). Through thirty years. Doubleday, Page & Co.

Stets, J. E., Carter, M. J. (2012). A theory of the self for the sociology of morality. *American Sociological Review*, 77(1), 120-140.

Thompson, E. P. (1967). Time, work-discipline, and industrial capitalism. *Past & Present*, (38), 56-97.

Walkowitz, J. R. (1980). Prostitution and Victorian society: Women, class, and the state. Cambridge University Press.

Beşerî aşktan ilahî sevgiye: Kaʿb b. Zuheyr ve İmam Bûsîrî'nin kasidelerinde Nesîb geleneğinin tematik ve belâgatsal dönüşümü

Yakup Tarhan[*]

Giriş

Klasik Arap şiirinin en özgün ve kalıcı yapısal unsurlarından biri olan kasîde, tarihsel süreç içinde belirli bir bölümler bütününden oluşan ve her bölümün kendine özgü işlevleri bulunan köklü bir edebî form olarak gelişmiştir. Bu formun açılış bölümü olan nesîb, şairin sevgilisine ya da terk ettiği mekânlara duyduğu özlemi dile getirdiği, dinleyiciyi şiirin duygusal iklimine hazırladığı ve aynı zamanda şairin belâgat kudretini sergilediği bir alan olarak işlev görmüştür. Câhiliye döneminde köklenen bu gelenek, yüzyıllar boyunca hem biçimsel hem de tematik açıdan belirleyici bir öneme sahip olmuş; şairler, nesîbi yalnızca bir giriş bölümü olarak değil, anlamın yoğunlaştığı ve poetik kimliğin inşa edildiği bir söylem alanı olarak kullanmışlardır.

İslâm'ın zuhuruyla birlikte Arap şiiri köklü bir dönüşüm sürecine girmiş; bu dönüşüm, nesîb geleneğini de derinden etkilemiştir. Yeni dinî ve ahlâkî değerler çerçevesinde şekillenen şiir anlayışı, beşerî aşkı konu alan nesîbin meşruiyetini sorgulamış; ancak bu sorgulama, geleneğin tamamen terk edilmesine değil, yeniden anlamlandırılmasına zemin hazırlamıştır. Böylece nesîb, beşerî aşkın doğrudan bir ifadesi olmaktan çıkarak ilahî aşkın ve manevî özlemin mecazî bir dili hâline gelme eğilimi kazanmıştır. Bu süreçte bazı şairler geleneği biçimsel olarak sürdürürken içeriği dönüştürmüş, bazıları ise nesîbi bütünüyle yeni bir tematik çerçeveye oturtmuştur.

Bu çalışma, söz konusu dönüşümü iki temel örnek üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır: Kaʿb b. Zuheyr'in İslâm'ın ilk dönemine ait *Bânet Suʿâd* kasidesi ve İmam Bûsîrî'nin Orta Çağ İslâm edebiyatının zirve ürünlerinden sayılan *Kasîde-i Bürde*'si. Bu iki eser, nesîb geleneğinin farklı dönemlerdeki görünümünü ve işlevini yansıtması bakımından mukayeseli bir okuma için son derece verimli bir zemin sunmaktadır. Kaʿb b. Zuheyr, câhiliye şiirinin biçimsel mirasını büyük ölçüde muhafaza ederken, İmam Bûsîrî bu mirası tasavvufî ve dinî bir söylemle yeniden yorumlamıştır.

Çalışma, her iki şairin nesîb bölümlerini belâgat ve tematik analiz yöntemiyle ele alacak; teşbih, istiare, kinaye, tıbak, cinâs ve irsal-i mesel gibi belâgat araçlarının her iki şairde nasıl kullanıldığını ve bu araçların anlam üretimindeki işlevlerini karşılaştırmalı biçimde ortaya koyacaktır. Bu sayede nesîb geleneğinin salt bir biçimsel kalıp olmadığı; aksine şairin iç

[*]Kastamonu Üniversitesi İlahiyat Fakültesi, ytarhan4747@gmail.com

dünyasını, toplumsal hafızasını, psikolojik durumunu ve manevî deneyimini aktaran dinamik bir söylem alanı olduğu gösterilecektir.

Araştırmanın temel sorusu şudur: Kaʿb b. Zuheyr ile İmam Bûsîrî'nin nesîb bölümleri arasındaki tematik ve belâgatsal farklılıklar, Arap şiir geleneğinde nesîbin hangi anlam genişlemesine ve işlevsel dönüşüme uğradığını ortaya koymaktadır? Bu soruya verilecek yanıt, yalnızca söz konusu iki şair hakkında değil, İslâm şiir geleneğinde nesîbin genel seyri hakkında da aydınlatıcı sonuçlar sunacaktır.

Kâ'b b. Zuheyr'in hayatı ve edebi kişiliği

Kâ'b b. Zuheyr b. Ebî Sulmâ, İslam öncesi ve erken İslâm dönemlerinin önde gelen Arap şairlerinden biri olup, meşhur mu'allaka şairlerinden Zuheyr b. Ebî Sulmâ'nın oğludur. Ailesi, Arap edebiyatında şiir geleneği açısından özel bir yere sahiptir. Kâ'b ve ailesinin şiirleri, nesep ve kabile bağlılığı temalarıyla zenginleşirken, aynı zamanda edebî inceliği ve şiirsel gücüyle tanınmıştır. Annesi ise Kebşe binti 'Ammâr b. 'Adiyy b. Sehîm, b. 'Abdillâh, Gatafan kabilesine mensup bir Arap kadını olarak Cahiliye döneminde yaşamış ve ünlü Cahiliye şairi Zuheyr b. Ebî Sulmâ'nın eşi ile üç şair oğlunun annesi olarak tanınmış[1] olup,[2] *Vefeyatu'l-Ayân* gibi tabakat kitaplarına göre Zuheyr'in tüm çocuklarının annesi olarak kaydedilmiştir.[3] Zuheyr, ailesiyle birlikte Beni Gatafan kabilesinin yaşadığı Necd bölgesindeki Hacer'e taşındıktan sonra Kebşe ile evlenmiştir. Kâ'b bin Zuheyr'in edebî yönü oldukça güçlüydü; olağanüstü şiirler söyleyen[4] şairler arasında yer alıyordu,[5] çünkü şiirle uğraşan ve onu meslek hâline getiren köklü bir aileden gelmişti.[6] Kaʿb, birçok şairin mensup olduğu bir aile muhitinde yetişmiş; babası Zuheyr b. Ebî Sulmâ (ö. 609 [?]),[7] babasının dayısı Beşâme b. el-Gadîr (ö. 620), halaları Selmâ ve el-Hansâ ile halasının oğulları Temâder ve Sahr gibi isimlerin yer aldığı güçlü bir edebî çevrenin içinde büyümüştür. kardeşi Buceyr, oğlu 'Ukbe ve torunu el-'Avvâm b. 'Ukbe ile torununun oğlu Besir'e kadar hepsi şairdi. Değer ve önem açısından bu şairlerin şiirsel nitelikleri farklı olsa da, hepsi bu edebî ilham ortamından paylarını almışlardır; raviler, Câhiliye döneminde çocuklar arasında şiirin nesiller boyu devam ettiği büyük şairler arasında Zuheyr'in eşsiz olduğunda birleşmişlerdir. Böylece Kaʿb, bu tür bir ailede ve usta şairlerin yanında yetişmiş, tıpkı kardeşi Büceyr ve Hutay'e gibi şiir sanatını babasından öğrenmiş, babası onlara hem kendi şiirlerini hem de diğer Cahiliye şairlerine ait beyitleri ezberletmesi,[8] muhataplarının şiir yeteneğinin sistemli biçimde ilerlemesini sağlamıştır.[9]

---

[1] Ebu'l-Ferec el-İsfahânî, *Kitâbu'l-Ağânî* (Kahire: Dâru'l-Kutub, 1956), 3/45-47.
[2] İbn Saʿd, *Kitâbu't-Tabakâti'l-kubra* (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-ilmiyye, 1957), 1/123.
[3] Ebû Saʿîd el-Hasen b. el-Huseyn Ebû Saʿîd eel-skerî, *Dîvân'u Ka'b b. Zuheyr*. thk. el-Hittî Hannâ Nasır (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-Arabî, 1993), 5.
[4] Ebû Muhammed ʿAbdullâh b. Muslim b. Kuteybe ed-Dîneverî İbn Kuteybe, *eş-Şiʿr ve'ş-Şuʿarâʾ* (Kahire: Dâru'l-Hadîs, ts.), 80.
[5] Umer Ferrûh, *Târîhu'l-edebi'l-'Arabî* (Beyrut: Dâru'l-'İlm li'l-melâyîn, 1997), 282.
[6] Carl Brockelmann, *Târîhu'l-edebi'l-'Arabî*, çev. 'Abdulhalim en-Neccâr (Kahire: Dâru'l-Maʿrife, ts.), 156.
[7] Süleyman Tülücü, "Zuheyr b. Ebî Sülmâ", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi* (İstanbul: TDV Yayınları, 2013).
[8] Zuheyr b. Ebî Sulmâ, *Dîvân*. thk. 'Alî Fâur (Lübnan: Dâru'l-Kutubi'l-'ilmiyye, 1987), 5.
[9] Şevkî Dayf, *Târîhu'l-edebi'l-'Arabî* (Kahire: Dâru'l-Maʿârif, 1995), 300-304.

Kaʿb b. Zuheyr'de Nesîb: Gelenek ile dönüşüm arasında

Ka'b b. Zuheyr'in *Bânet Suʿâd* kasidesi, klasik Arap kasidesinde nesîb geleneğinin İslâm'ın ilk dönemlerindeki durumunu yansıtan temel metinlerden biridir. Şair, kasidesine sevgiliye duyduğu özlemi dile getirerek başlamakta ve böylece Cahiliye döneminden tevarüs edilen gazel mukaddimesi geleneğini sürdürmektedir. Bu yönüyle Kaʿb'ın nesîbi, form bakımından klasik yapının devamı niteliğindedir. Kasidenin ilk beyitinde yer alan "Bânet Suʿâd" ifadesi, Arap şiir geleneğinde kalıplaşmış bir başlangıç formu olarak dikkat çekmektedir. Nitekim bu terkibin farklı şairler tarafından da kullanılmış olması, Suʿâd figürünün tarihsel bir şahsiyetten ziyade edebî ve sembolik bir unsur olduğunu göstermektedir. Kaʿb'ın bu geleneği sürdürmesi, onun bilinçli bir şekilde klasik şiir kodlarına bağlı kaldığını ortaya koymaktadır.

Tematik açıdan incelendiğinde, Kaʿb'ın nesîbinde ayrılık, özlem ve sevgilinin vefasızlığı ön plana çıkmaktadır. Şair, sevgilisinin değişken tabiatını ve sözünde durmayan yapısını çeşitli teşbihlerle somutlaştırır. Özellikle sevgilinin vefasızlığını "eleğin su tutması"na benzetmesi, imkânsızlık üzerinden kurulan güçlü bir teşbîh-i temsil örneğidir. Bu tür benzetmeler, yalnızca estetik bir işlev görmekle kalmaz; aynı zamanda anlamı yoğunlaştırarak okuyucunun zihninde güçlü imgeler oluşturur. Benzer şekilde sevgilinin değişkenliği, Arap kültüründe sürekli şekil değiştirdiğine inanılan "Ğûl" imgesiyle ifade edilir. Bu teşbih, soyut bir karakter özelliğini somut ve kültürel olarak tanıdık bir figür üzerinden anlatma imkânı sunar. Böylece Kaʿb'ın nesîbinde belâgat, anlamı güçlendiren temel bir unsur hâline gelir. Bununla birlikte, Kaʿb'ın nesîbinde yalnızca geleneksel aşk temalarının değil, aynı zamanda şairin içinde bulunduğu psikolojik durumun da izleri görülmektedir. Şairin Hz. Peygamber'i övmek amacıyla bu kasideyi inşad ettiği dikkate alındığında, nesîbin yalnızca bir aşk anlatısı olmadığı; aynı zamanda şairin geçmişiyle hesaplaşmasının ve affedilme arzusunun dolaylı bir ifadesi olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, nesîbin işlevinde belirli bir genişlemeye işaret etmektedir.

Bânet Suʿâd'da Nesîb: Metin ve belâgat analizi

1 بانَتْ سُعادُ فَقَلْبي اليَوْمَ مَتْبولُ مُتَيَّمٌ إِثْرَها لَمْ يُفْدَ مَكْبولُ

Su'âd bugün uzaklaştı; bu ayrılık sebebiyle kalbim perişandır, onun peşinde fidye ile kurtarılamamış bir esir gibidir.

Belâgat: Ka'b b. Zuheyr, bu beyitte teşhis yoluyla kalbi esire benzeterek somutlaştırır. "مَتْبُول" ile "مَكْبُول" arasında nakıs cinâs bulunmaktadır.[10] "اَلْيَوْمَ" zarfının takdîm edilmesi, kalbin hastalığının ayrılık anına tahsis edildiğini gösterir. "بانت" lafzı ise ezdâd kapsamında olup hem "*ayrılma*" hem de "zuhûr/kavuşma" anlamlarını ihtiva eder.[11]

Burada şair, kasidesine klasik nesîb geleneğine uygun bir gazel mukaddimesiyle başlamaktadır. Bu giriş, hem edebî geleneğin sürekliliğini hem de şairin içsel durumunu yansıtır. Ayrılık üzerinden kurulan söylem, aşkın psikolojik[12] etkisini ön plana çıkararak

[10] İbrâhîm b. Muhammed b. Ahmed el-Bâcûrî, *el-İsʿâd alâ Bânet Suʿâd* (Mısır: el-Matbûetu'l-Kastalliyye, 1286), 8.
[11] Bâcûrî, *el-İsʿâd*, 8-9.
[12] Bâcûrî, *el-İsʿâd a*, 8-9.

kasidenin duygusal zeminini hazırlar. Su‘âd ismi, klasik Arap şiirinde çoğunlukla sembolik bir sevgili tipini temsil eder. Nitekim Leylâ, ʿAzze ve Meyye örneklerinde olduğu gibi burada da sevgili figürü, tarihsel bir şahsiyetten ziyade edebî bir kurgu olarak değerlendirilmektedir.[13] Bununla birlikte bazı araştırmacılar Su‘âd’ın Ka'b b. Zuheyr’in eşi[14] olduğunu ileri sürmüşse de, şiirde onun vefasız ve değişken bir karakter olarak tasviri bu görüşü zayıflatmaktadır. Bu bağlamda nesîb, bireysel bir aşk anlatımından öte, estetik ve temsîlî bir yapı içerisinde kurgulanmış olup, şairin hem geleneğe bağlılığını hem de duygusal dünyasını yansıtan işlevsel bir giriş niteliği taşımaktadır.

2 وَمَا سُعَادُ غَداةَ البَيْنِ إِذْ رَحَلوا إِلاَّ أَغَنُّ غَضِيضُ الطَّرْفِ مَكْحُولُ

Ayrılık sabahı Su‘âd ve beraberindekiler göç ederken o, ancak gözleri sürmeli, bakışları süzgün bir ceylan gibiydi.

Ka‘b, ayrılık anında Su‘âd’ı hoş sesli, bakışları mahmur ve gözleri sürmeli bir ceylana benzetir. Bu anlatımda teşbih-i beliğ söz konusudur; çünkü benzetme edatı açıkça zikredilmemiştir. Ayrıca hasr ifade eden “إِلَّا” edatıyla teşbih pekiştirilerek anlam kuvvetlendirilmiştir. İbn Hişâm’a göre burada teşbih, teşbih-i maklûb türündedir “İllâ”dan sonra takdir edilen teşbih unsuru, nahiv kaideleri gereği kendinden önceki fiil üzerinde amel edemediğinden, anlam Su‘âd üzerine yönlendirilmiş kabul edilir.[15]

Ka‘b, Su‘âd’ı tasvir ederken Arap şiir geleneğinde yerleşmiş güzellik unsurlarını kullanmıştır. Ceylan benzetmesi, klasik kaside üslubunun tabiî bir sonucudur; zarafetin ve güzel bakışın sembolüdür. Kur’ân-ı Kerîm’de de insanın güzel yaratıldığı vurgulanmıştır.[16]

3 هَيْفاءُ مُقْبِلَةً عَجْزاءُ مُدْبِرَةً لا يُشْتَكى قِصَرٌ مِنها ولا طُولُ

Önden bakıldığında ince belli, arkadan bakıldığında dolgun yapılıdır; ölçüleri tam dengelidir.

Beytin isim cümlesi şeklinde kurulması, anlatılan vasfın sürekliliğini vurgular. Mübteda hazfi, gerek gereksiz tekrarın önüne geçmek gerekse icaz sağlamak içindir.“لا يُشْتَكَى قِصَرٌ مِنْهَا وَلَا طُولُ” ifadesinde mecâz-ı aklî vardır. Tıbak sanatı, anlamı keskinleştirir.

Ka‘b, Su‘âd’ın fiziksel özelliklerini tasvir ederken ideal orta boyluluğu vurgular. Bu beyit, kasidenin tüm nüshalarında yer almadığı için nadir bir örnek teşkil eder.[17]

4 تَجْلُو عَوارِضَ ذي ظَلْمٍ إذا ابْتَسَمَتْ كَأَنَّهُ مُنْهَلٌ بِالرَّاحِ مَعْلُولُ

Gülümsediğinde, şarapla tekrar tekrar sulanmış gibi parlak, beyaz ve soğuk ön dişlerini sergiler.

---

[13] Bâcûrî, *el-İs‘âd*, 9.

[14] Muhammed b. ʿAbdilbâkî b. Yûsuf el-Misrî ez-Zerkânî, *Şerhu ez-Zerkânî ‘alâ'l-mevâhib i'l-ledunniyye bi'l-mineh el-Muhamediye*. thk. el-Halîdî Muhammed 'Abdul‘azîz (Beyrut: Dâru’l-Kutubi'l-'ilmiyye, 1996), 4/58.

[15] İbn Hişam Ebû Muhammed Cemâluddîn Abdulmelik el-Mısrî, *Şerhu Kasideti Ka’b b. Zuheyr*. thk. Ebû Nâcî Muhammed Hasen (Beyrut: Muʿessesetu'l-Ulûmûl-Kur’ân, 1984), 63-65.

[16] Tîn, 95 / 4.

[17] Şihâbuddîn Ahmed b. Şemsuddîn el-Hindî, *Musaddiku'l-fadl şerh-u Kasîdet-u Bânet su’âd* (Dâru'l-Maʿrife, ts.), 28.

Sevgilinin gülüşünü tasvir ederken teşbih-i sarîh kullanır. "تَجْلُوا" fiili, bu estetik eylemin sürekliliğini değil, her defasında yenilenen bir tazeliği ifade eder. "ذِي ظَلَمٍ" ifadesinde mevsufun (dişlerin) hazfi, dikkati doğrudan "parlaklık" ve "gölge" arasındaki tezat üzerine çeker. "العَوَارِضُ" (azı dişleri), "الظَّلَمُ" (parlaklık/gölge) ve "الِابْتِسَامُ" kelimeleri arasındaki mürâ'ât-ı nazîr, beyitte kusursuz bir anlamsal simetri kurar.

Arap estetik algısında tebessüm; vakar ve cömertliğin dışavurumudur. Şair, Suâd'ın dişlerini sadece beyazlığıyla değil, ağız içindeki o serin ve temiz duruşuyla överek, fiziksel güzelliği ahlaki bir yetkinlikle (hayâ ve vakar) birleştirir.

5 شُجَّتْ بِذِي شَبَمٍ مِنْ مَاءِ مَعْنِيَةٍ صَافٍ بِأَبْطَحَ أَضْحَى وهْوَ مَشْمُولُ

O dişler; Abtah vadisinde kuzey rüzgarıyla serinlemiş saf ve berrak bir su ile harmanlanmış gibidir.

Bu beyitte anlamı pekiştirmek amacıyla itnâb sanatına başvurulmuştur. "ماء مخنّية من شَبَم" ifadesinde anlamın önce kapalı bırakılıp sonra açılması, muhatabın zihnindeki merakı kamçılar. "الشب" (soğukluk), "الماء" (su) ve "ريح الشمال" (kuzey rüzgarı) kelimeleri arasındaki uyum, duyusal bir ferahlık atmosferi yaratır.[18]

"Soğuk su (الماء البارد)", çöl kültüründe hayatta kalmanın ve en saf hazzın sembolüdür. Şairin sevgilinin dudaklarını bu denli spesifik doğa unsurlarıyla (vadi kıvrımı, kuzey rüzgarı) ilişkilendirmesi, teşbihi sadece edebi bir süs olmaktan çıkarıp "*yaşamsal bir arzu*" seviyesine taşır.[19]

6 تَنْفِي الرِّيَاحُ القَذَى عَنْهُ وأَفْرَطَهُ مِنْ صَوْبِ سَارِيَةٍ بِيضٌ يَعَالِيلُ

Rüzgarların tozdan arındırdığı, beyaz bulutlardan boşalan sağanak yağmurların beslediği saf bir su...

Beyitte mecâz-ı aklî mevcuttur; suyun dolması bulutlara nispet edilmiştir. Ayrıca suyun kendisi yerine aktığı yerin kastedilmesiyle mecâz-ı mürsel yapılmıştır. "عندَهُ" ve "أفرطه" kelimelerinin kullanımıyla sağlanan istihdâm sanatı, şairin dil üzerindeki teknik hâkimiyetini gösterir.[20]

Suyun rüzgârla arınması ve beyaz bulutlarla beslenmesi, Sadr-ı İslâm dönemi şiirindeki "*safiyet*" vurgusunun tabiat üzerinden izdüşümüdür.[21]

7 أَكْرِمْ بِهَا خُلَّةً لَوْ أَنَّهَا صَدَقَتْ مَوْعُودَها أَوْ لَوَ أَنَّ النُّصْحَ مَقْبُولُ

Ne keremli bir dost olurdu; eğer sözünde dursa ya da kendisine verilen nasihati kabul etseydi!

[18] Hindî, *Musaddiku'l-fadl*, 39.
[19] Hindî, *Musaddiku'l-fadl*, 39-40.
[20] Hindî, *Musaddiku'l-fadl*, 44.
[21] Hindî, *Musaddiku'l-fadl*, 44.

Balâgat Unsurları: "أكرم بها" ifadesi, şairin hayranlığını dile getirir. Buradaki emir kipi, gerçek bir emir değil, dileği veya takdiri ifade eder. Bu kullanım Kur'ân'da da benzer şekilde yer alır:[22]

أسمع بهم وأبصر

Onlar ne iyi duyarlar ve ne iyi görürler

.

Ka'b, "أكرم بها" fiilini "تحلو"dan ayırır; aralarında anlam ve yapı bakımından kopukluk vardır. Ayrıca "أكرم بها" bağımsız bir cümledir. Böylece Su'âd'ın ahlakını ayrı bir yerde vurgular.[23]

Bu sözle Ka'b, dolaylı yoldan onun kötü alışkanlıklardan uzak durması gerektiğini ima eder.

Açıklamalar: "أكرم بها" terkibi, anlam alanı bakımından iki farklı yoruma elverişlidir. İlk olarak bu ifade, kadının nesep itibarıyla asalet ve şeref sahibi oluşunu dile getirir. Klasik Arap düşünce dünyasında soyun temizliği ve toplumsal itibarı, özellikle evlilik bağlamında belirleyici bir kriter olarak görülmüştür. Bu nedenle söz konusu anlam, övgü bakımından en yüksek dereceyi temsil eder.

İkinci ihtimal ise ifadenin kadının cömertliğine işaret etmesidir. Cömertlik, kuşkusuz övgüye değer bir meziyet olmakla birlikte, klasik literatürde daha ziyade erkeklere atfedilen bir karakter özelliği olarak öne çıkmaktadır. Bu sebeple, bağlam ve değerler hiyerarşisi dikkate alındığında, nesep asaletine delalet eden ilk yorumun methiye açısından daha güçlü ve kapsamlı olduğu söylenebilir.[24]

8 لـكِنَّها خـلَّـــةٌ قَدْ سِـــيطَ مِنْ دَمِـــها فَـــجْـــعٌ ووَلَـــعٌ وإِخْـــلافٌ وتَبْـــديـــــلُ

Fakat onun dostluğu; yalan, sözünde durmama ve sürekli istikrarsızlık ile yoğrulmuştur.

Şair, Su'âd'ın değişken mizacını tasvir ederken bu özelliklerin onun karakterine adeta birer cevher gibi yerleştiğini vurgular. Ayrılığın şair üzerindeki fiziksel etkileri (bedenin zayıflaması, saçların ağarması) mübalağalı bir üslupla sunulurken, Su'âd'ın tutarsızlığı bu acının asıl kaynağı olarak gösterilir. Sevgi iddiasına rağmen sevgisiz davranması ve görüşmeye mani asılsız sebepler üretmesi, bu vefasızlığın göstergeleridir.

9 فـــما تَدومُ عَلـَـى حـــالٍ تكـــونُ بِها كَمـــا تَلـــــوَّنُ في أثْـــــوابِـــها الغـــــُولُ

O, hiçbir hal üzere devamlı kalmaz; tıpkı gulyabaninin kılıktan kılığa girerek renk değiştirmesi gibidir.

Su'âd'ın mizaç değişkenliği, hızlı ve sürekli renk değiştiren "*Ğûl*" (gulyabani) imgesiyle somutlaştırılmıştır. Bu kullanım, Balâgatliteratüründe soyut bir durumun somut bir imgeyle anlatıldığı "Teşbîhu'l-ma'kûl bi'l-mahsûs" sınıfına girer.[25]

[22] Meryem 19/38.
[23] Hindî, *Musaddiku'l-fadl*, 49.
[24] Bâcûrî, *el-İs'âd a*, 21.
[25] Hindî, *Musaddiku'l-fadl,* 56; İbn Hişam, *Şerhu kasideti Ka'b b. Zuheyr*, 134-136.

Açıklama: Ğûl, Arap kültürel tasavvurunda sabit bir hakikati olmayan, insanı ansızın felakete sürükleyen musibetleri temsil eder. Bu teşbih, Su'âd'ın bazen yakın bazen uzak, bazen razı bazen öfkeli halini estetik bir dille mühürler.[26]

10 ولا تَمَـــسَّكُ بالعَهْدِ الذي زَعَمــتْ إلاَّ كَـــما يُمْسِـــكُ المـــاءَ الغَـــرابِيلُ

Verdiği söze, ancak kalburun suyu tuttuğu kadar bağlı kalır.

Şair, nefiy (لَا) ve istisna (إِلَّا) edatlarıyla kurduğu kasr-ı tayin yoluyla sevgilinin vefasızlığını kesin bir hükme bağlar. Su'âd'ın sözünde durmaması, "kalburun su tutması" gibi imkânsız bir duruma benzetilmiştir. Bu teşbîh-i temsil, Balâgat literatüründe "teşbîh-i ma'dûm bi'l-ma'dûm fî sıfati'l-'adem" (yokluğun yoklukla nitelenmesi) olarak adlandırılır.

Bu vurgu, Kur'ân-ı Kerîm'deki[27] "*deve iğne deliğinden geçinceye kadar*" ayetiyle yapısal bir benzerlik taşır. Her iki örnekte de bir durumun gerçekleşmesi, tabiatı gereği imkansız bir şarta bağlanarak reddedilmektedir. Ayrıca "*التَّمسُّك*" ve gibi kelimeleri arasındaki iştikâk sanatı, beyte ses tonu ve ahenk kazandırır.[28]

11 فلا يَغُرَّنْكَ ما مَـــنَّتْ وما وَعَدَتْ إنَّ الأمـــانـــيَّ والأحـــلامَ تَـــضْـليـلُ

Onun vaatleri ve seni umutlandırması sakın aldatmasın; çünkü onun sunduğu dilekler sadece birer aldatmacadır.

Şair, "tadlîl (تضليل)" kavramı üzerinden Su'âd'ın vaatlerinin birer delalet/sapma olduğunu ifade eder. Bu beyit, şairin muhatabına (ve kendi nefsine) bir uyarısı niteliğindedir; zira ondan gelen beklentiler ile hayaller asılsızlık noktasında birleşmektedir.[29]

12 كانَتْ مَواعيدُ عُرْقـوبٍ لَهـا مَـثَلا ومـــا مَـواعِيـدُهـــا إلاَّ الأبـــاطـــيلُ

Onun vaatleri "Urkub'un vaadi" gibi asılsızdır; sözleri boş lakırdılardan ibarettir

Kültürel Atıf ve İrsâl-i Mesel: Şair, burada Arap geleneğinde sözünde durmayan kişilerin prototipi haline gelmiş Amâlika kavminden Urkub'u anarak irsal-i mesel sanatına başvurur. Urkub'un, bir hurma ağacının meyvesi üzerinden başlattığı ve her aşamada (çiçek, koruk, sararma, olgunlaşma) bir sonrakini vaat ederek muhatabını oyaladığı, nihayetinde gece vakti hasat yaparak sözünü hiçe saydığı kıssa, Su'âd'ın davranış modeliyle özdeşleştirilir.[30]

Bu beyit, sevgilinin vefasızlığını bireysel bir şikayet olmaktan çıkarıp, toplum hafızasındaki "*en üst düzey yalancılık*" mertebesine (Urkub'dan daha yalancı) yerleştirir. Şairin kullandığı *asıl*

[26] Ebû Zekeriyyâ Yahyâ b. 'Alî b. Muhammed el-Hatîb et-Tebrîzî, *Şerhu Bânet Suâd*, thk. 'Abdurrahîm Yûsuf el-Cemel (Kahire: Mektebetu'l-Âdâb, 2003), 27.
[27] el-A'râf 7/40.
[28] Hindî, *Musaddiku'l-fadl*, 59; Bâcûrî, *el-İs'âd*, 27.
[29] Tebrîzî, *Şerhu Bânet Suâd*, 28; Bâcûrî, *el-İs'âd*, 29.
[30] Tebrîzî, *Şerhu Bânet Suâd*, 29.

vaat mekanı'na dair Bitrab (Yatrab) rivayeti gibi detaylar, metnin tarihsel doğruluğunu ve şairin geleneğe hakimiyetini de kanıtlar.[31]

13 أَرْجـو وَ آمـلُ أَنْ تَـدْنو مَوَدَّتُـها وَ مـا إِخـالُ لَـدَيْنا مِنْـكَ تَنـْـو يـلُ

Onun sevgisinin yakınlaşmasını umuyorum; fakat bize ondan bir yakınlık geleceğini sanmıyorum.

Ka'b, sevgilisini Urkub gibi bir yalancıya benzetmiş olsa da ondan tamamen kopamadığını bu beyitte itiraf eder. Şairin ifadelerindeki "umuyorum" (أرجو/آمل) ile "sanmıyorum" (*ما إخال*) arasındaki zıtlık, klasik aşk anlayışındaki reca (umut) ve yeis (karamsarlık) arasındaki ezici salınımı yansıtır.[32]

Buradaki "*ümidi kesme*" hali, aslında mutlak bir kopuş değil, derin bir incinmişliğin dışavurumudur. Klasik literatürde âşığın sevgiliden tamamen vazgeçmesi aşkın doğasına aykırı görüldüğünden, Ka'b'ın bu çelişkisi onu gerçekçi bir âşık portresi olarak sunar. Kays b. el-Mülavvah'ın "*Allah, imkansız görülen ayrılıkları dahi birleştirebilir*" minvalindeki beyitleriyle temellendirilen bu durum, şairin beşerî plandaki çaresizliğinin ilahî planda bir mucize bekleme haline evrildiğini gösterir.[33]

İmam Bûsîrî'nin hayatı ve edebi kişiliği

Ebû Abdillâh Şerefuddîn Muhammed b. Saîd b. Hammâd b. Muhsin el-Bûsîrî hicrî 608 (7 Mart 1212) yılında Yukarı Mısır'ın Behnesâ bölgesine bağlı Behşim'de doğmuş, ailesi Berberî kökenli olup atalarının Fas'taki Hammâd Kalesi'nde "Habnunoğulları" yada Habbanoğulları,olarak bilinen bir topluluğa mensup olduğu belirtilmiştir; sanhâcî[34] nisbesi onun Mağrib asıllı olduğunu teyit ederken, babasının Bûsîr'den, annesinin Dilâs'tan olması sebebiyle hem Bûsîrî[35] hem Dilâsî nisbesiyle anılmış, bazı metinlerde bu iki nisbenin birleşiminden oluşan Dilâsîrî şekli kullanılmıştır.[36] Çocukluk ve ilk gençlik yıllarını ailesiyle yerleştiği Dilâs'ta geçiren[37] Bûsîrî'nin erken eğitimine dair ayrıntılar sınırlı olmakla birlikte, küçük yaşta Kur'ânı Kerîm'i ezberlediği kabul edilmektedir;[38] daha sonra Kahire'de Şeyh Abdüzzâhir Mescidi çevresindeki ilmî çevrelerde İslâmî ilimler, dil, edebiyat, hadis ve siyer alanlarında kendisini yetiştirmiş,[39] Yahudilik ve Hıristiyanlık karşıtı reddiyeler kaleme alarak Tevrat ve İncil'i incelediği anlaşılmaktadır. Hicrî yedinci yüzyıl, Mısır'da edebî faaliyetler artmış ve özellikle nebevî methiyelerin büyük gelişme gösterdiği bir dönem olmuştur. Bu geleneğin en güçlü temsilcilerinden biri olan İmam Bûsîrî, özellikle *Kasîde-i Bürde* ile nebevî medih geleneğinde büyük bir etki yaratmış ve yüzyıllar boyunca bu etkisini sürdürmüştür. Şiirleri dil, vezin ve üslûp açısından sağlam bir yapı arz etmekte, dönemin Arap dili ve

[31] Tebrîzî, *Şerhu Bânet Suâd*, 29.
[32] Tebrîzî, *Şerhu Bânet Suâd*, 31.
[33] Tebrîzî, *Şerhu Bânet Suâd*, 30-31.
[34] Şemsuddîn Sâmî, *Kâmûsu'l-a'lâm* (İstanbul: Mihran Matbaası, 1996), 2/1389.
[35] Mustafa İsmail Fındıklı, *Kaside-i Bürde Şerhi ve Havassı* (İstanbul: Yasin Yayınevi, 2001), 8-15.
[36] İsmail Hakkı Sezer, *İmam-i Bûsirî ve Bürde'si, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Selçuk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü*, 1985, 96.
[37] İbn Âşûr Muhammed et-Tâhir b. Muhammed et-Tûnisî, *Şifâu'l-kalbi'l-cerîh bi şerhi Burdeti'l-medîh,* (Dımaşk: Dâru't-Takva, 2006), 11.
[38] İbn Âşûr, *Şifâu'l-kalbi'l-cerîh,* 13.
[39] İbn Âşûr, *Şifau'l-kalbi'l,* 12.

edebiyatı otoriteleri tarafından yüksek edebî değer taşıyan metinler olarak değerlendirilmiştir.[40]

İmam Bûsîrî'de nesîb: Tasavvufî dönüşüm

İmam Bûsîrî'nin *Kasîde-i Bürde*'si, nesîb geleneğinin tematik ve estetik açıdan olgunlaşmış bir örneği olarak değerlendirilir. Bûsîrî, kasidesine zahiren klasik bir aşk tasviriyle başlasa da, bu tasvirin kısa sürede mecazî ve ilahî bir boyut kazandığı görülür. Sevgili figürü, artık yalnızca beşerî bir varlık değil, çoğu zaman Hz. Peygamber'e duyulan sevginin sembolik bir ifadesi hâline gelir. Bu dönüşüm, nesîbin hem işlev hem de anlam açısından köklü bir değişim geçirdiğini gösterir; klasik geleneğin estetik kodları korunurken, tematik zenginlik ve derinlik artmıştır. Bûsîrî'nin nesîbinde aşk, dünyevi bir özlemin ötesine geçerek ilahî hakikate ulaşmanın bir aracı hâline gelir. Sevgilinin güzelliği, ruhsal ve ahlâkî değerlerle ilişkilendirilir; nesîb, şairin manevî yolculuğunu başlatan bir hazırlık alanı olarak işlev görür. Bu bağlamda mecaz ve teşbihler, yalnızca görsel veya duygusal bir süsleme aracı değil, aynı zamanda şairin manevî tecrübelerini ve tasavvufî perspektifini aktaran temel araçlar hâline gelir. Örneğin, sevgilinin gözlerinin parlaklığı, ışığın hakikati sembolize ettiği bir mecaz olarak yorumlanabilir; çölün sessizliği veya gece karanlığı ise insanın manevi arayışındaki engelleri temsil eder.

Belâgat düzeyinde ise Bûsîrî'nin dili, yoğun mecaz ve sembolizm içerir. İstiâre, kinaye ve teşbih, klasik Arap kasidesinin estetik öğelerini sürdürmekle kalmaz, anlamın derinleşmesini ve manevî boyut kazanmasını sağlar. Şair, klasik nesîb biçimini korurken, bunun içerisine yeni bir söylem ve ruhsal derinlik ekler; böylece şiir, hem geleneğe bağlı kalır hem de bireysel ve toplumsal manevî deneyimi yansıtan özgün bir alan oluşturur. Sonuç olarak, Bûsîrî'nin nesîbi, nesîb geleneğinin sınırlarını genişletmiş ve onu tasavvufî bir dönüşüme tabi tutmuştur. Artık nesîb, sadece sevgiliye duyulan özlemi aktaran bir bölüm değil; aynı zamanda şairin manevi duygularını ve ahlâkî ideallerini ifade eden bir platformdur. Bu yönüyle Kasîde-i Bürde, klasik geleneğin estetik değerleri ile İslâmî maneviyatı bir araya getiren nadir bir örnek olarak öne çıkar.

Kasîde-i Bürde'nin nesîb bölümü: Beyit analizleri

1 أَمِنْ تَذَكُّرِ جِيـــرَانٍ بـــذِي سَـــلَمِ مَزَجْتَ دَمْعًـا جَرَى مِنْ مُقْـــلَةٍ بِـدَمِ

Zi-Selem 'deki komşularını hatırladığın için mi gözyaşlarını kanla karıştırarak akıtıyorsun?

Bûsîrî, bu beyitte nefse doğrudan seslenir. Şair, nefsin duygusal hâlini yalnızca gözyaşı üzerinden değil, kanla karışmış gözyaşları metaforuyla ifade ederek aşırı duygusal yoğunluğu vurgular. Zi-Selem ve diğer coğrafi referanslar, Medine civarındaki belirli yerleri temsil eder ve bu gönderme aracılığıyla Hz. Peygamber'e (s.a.v.) manevî bir bağlantı kurar. Beyitteki

[40] Ebu'l-Fadl Celâlhddîn ʿAbdurraḥmân es-Suyûtî, *Husnu'l-muhadara fi târîhi Mısr ve'l-Kâhire* (Mısır: Dâru İhyâi'l-kutubi'l-ʿArabiyye, 1387), 275.

gözyaşı-kan birleşimi, aşkın fiziksel etkilerinin metaforik bir ifadesi olarak kabul edilir; aşk artık sadece duygusal değil, bedensel bir hâl olarak da tezahür etmektedir.[41]

Belâgat açısından, "دمعاً جرى من مقلة بدم" ifadesi istiare-i musarraha örneği sunar; gözyaşının kanla karışması bir nevi aşkın şiddetini simgeler. Burada Bûsîrî, klasik nesîb geleneğinde rastlanan doğal tasvirleri, ilahî aşk bağlamında yeniden yorumlar.

2 أَمْ هَبَّتِ الرِّيحُ مِنْ تِلْـقَاءِ كَاظِـــمَةٍ وَأَوْمَضَ الْبَرْقُ فِي الظَّلْمَاءِ مِنْ إِضَمِ

Yoksa Kâzime tarafından esen rüzgâr ve İdam Dağı'nın karanlığında çakan şimşek mi seni bu hâle getirdi?

Bu beyitte Bûsîrî, doğa olaylarını aşkın duygusal etkilerini göstermek için kullanır. Rüzgâr ve şimşek metaforları, aşkın kontrol edilemez ve beklenmedik etkilerini simgeler. İmam, nesîb geleneğindeki coğrafi ve doğal referansları manevî aşk bağlamına taşır. Bu yönüyle, Kaʿb b. Zuheyr'in nesîbindeki sevgili tasvirleri ile bir paralellik kurulabilir; fakat Bûsîrî'de aşk artık ilahî boyut kazanmıştır.

Belâgat açısından, beyitteki "أومض البرق في الظلماء" ifadesi müfret teşbih niteliği taşır; karanlıkta çakan şimşek, nefsin ani duygu patlamalarını simgeler. Bûsîrî'nin bu yaklaşımı, nesîb bölümünü yalnızca estetik bir başlangıç olmaktan çıkarıp, aşkın fiziksel ve ruhsal belirtilerini aktaran bir alan hâline getirir.

4 فَمَا لِعَيْنِـــيْكَ إِنْ قُلْـــتَ اكْفُفَا هَمَتَا وَمَا لِقَلْبِكَ إِنْ قُلْتَ اسْتَــفِقْ يَـــــهِـــمِ

Gözlerine ne oldu ki, "Durun" dedikçe daha çok akıyorlar? Kalbine ne oldu ki, "Kendine gel" dedikçe şaşkınlığın artıyor?

5 أَيَحْـسَبُ الصَّبُّ أَنَّ الْحُبَّ مُنـــتْكَتِمٌ مَا بَيْنَ مُنْسَـجِـــمٍ مِنْهُ وَمُـــــضْطَرِمِ

Âşık, sicim gibi akan gözyaşları ve kalbindeki yangın arasında, aşkının gizli kalabileceğini mi sanıyor?

6 لَوْلَا الْهَوَى لَمْ تُرِقْ دَمْـعًا عَلَى طَلَلٍ وَلَا أَرِقْتَ لِذِكْـــــرِ الْبَـانِ وَالْعَـــلَمِ

Eğer aşk olmasaydı, ne harabeler karşısında gözyaşı dökerdin, ne de Bân Ağacı ile Alem Dağı'nı anarak uykusuz kalırdın.

İmam-ı Bûsîrî, kasîdesinde nefsini muhatap alarak aşkın alametlerini açıklamaktadır. Ona göre, bir kimsenin mahbuba yönelik sevgisi inkâr edilemez bir hakikattir; zira aşk, kişinin hâl ve davranışlarında kendiliğinden ortaya çıkan belirgin işaretlerle kendini açığa vurur. Şair, bu belirtileri şu şekilde sıralamaktadır:

Gözyaşları: Âşık, ayrılıkta kederini, kavuşmada ise sevincini gözyaşıyla ifade eder. Bu durum çoğu zaman irade dışıdır.

[41] Ebu'l-'Abbâs Şihâbuddîn Ahmed b. Muhammed İbn Hacer, *el-'Umde fi-Şerhi'l-Burde* (Dubai: Dâru'l-Fıkhiyye, 2003), 113.

Kalbin hâli: Âşık, kalbini kaybetmişçesine bir dalgınlık ve sersemlik hâline girer; bu, duygusal yoğunluğun açık bir göstergesidir.

Davranışların ifşası: Âşık duygularını gizlemek istese de başarılı olamaz; hâl ve hareketleri onun iç dünyasını ele verir.

Göz ve kalp etkisi: Aşk bazen gözü, bazen kalbi etkiler. Bu bağlamda, Hz. Yakub'un (a.s.) Hz. Yusuf'a duyduğu hasret sebebiyle görme yetisini kaybetmesi ve Hz. Züleyha'nın kalbini ona kaptırması, aşkın farklı tezahürlerine işaret eder.

Tetiklenen hâller: Sevgiliye ait herhangi bir iz veya hatıra, âşığın gözyaşlarını harekete geçirir ve uykusunu kaçırır; bu durum aşkın hem fiziksel hem psikolojik etkisini gösterir.

Değişken ruh hâlleri: Âşık, aşkın tesiriyle sürekli değişen duygular ve davranışlar sergiler; bu da aşkın insan psikolojisindeki dönüştürücü gücünü ortaya koyar.

Bu çerçevede Bûsîrî, aşkın hem içsel hem dışsal tezahürlerini kapsamlı biçimde ele alarak, onun kaçınılmaz ve kuşatıcı bir deneyim olduğunu vurgulamaktadır.

7 فَكَيْفَ تُنْكِرُ حُــبًّا بَعْدَ مَا شَــهِدَتْ بِهِ عَلَــيْكَ عُـدُولُ الدَّمْعِ وَالسَّــقَــمِ

Gözyaşın ve hastalığın gibi iki adil şahit aşkına delalet ederken, sen onu nasıl inkâr edebilirsin?

8 وَأَثْبَتَ الْوَجْدُ خَطَّيْ عَــبْرَةٍ وَضَنًى مِثْلَ الْبَــهَارِ عَلَــى خَدَّيْــكَ وَالْعَـنَمِ

Aşk acısı, yanaklarında papatya ve iğde çiçeği izleri gibi, gözyaşı ve zayıflıktan müteşekkil iki kanıt bırakmışken bu inkâr nasıl mümkün olur?

Bûsîrî, aşkın birey üzerindeki etkilerini işlerken, özellikle nefsi muhatap alarak içsel bir diyalog kurar. İlk beyitlerde, aşkın inkârının imkânsızlığı, nefsi şahit göstererek vurgulanır:

9 نَعَمْ سَرَى طَيْفُ مَنْ أَهْـوَى فَأَرَّقَنِي وَالْحــُبُّ يَعـْتَرِضُ اللَّذَّاتِ بِالْأَلَــمِ

Evet, sevdiğimin hayali geceleyin çıkıp geldi ve beni uykusuz bıraktı; zira aşk, lezzetlerin arasına acılarla girer

10 يَا لَائِمِي فِي الْهَوَى الْعُذْرِيِّ مَعْذِرَةً مِنِّــي إِلَيْــكَ وَلَوْ أَنْــــصَفْتَ لَمْتَــلُمِ

Ey aşk yolunda beni kınayan kişi! Benden sana bir özür sunulmuştur; eğer insaf etseydin, beni asla kınamazdın

11 عَدَتْكَ حَالِيَ لَا سِرِّي بِمُسْــــتَتِرٍ عَــنِ الْوُشَــاةِ وَلَا دَائِي بِمُنْــــحَسِمِ

Benim durumum artık sana da ulaştı; artık ne sırlar dedikoducular dan gizli kalıyor ne de derdimin bir sonu görünüyor.

Ancak eleştiriden kurtulamayacağını fark eden nefis, üslubunu değiştirir ve artık aşkın kaçınılmazlığı ile teslimiyetini kabullenir:

12 مَحَضْتَنِي النُّصْحَ لَكِنْ لَسْتُ أَسْمَعُهُ إِنَّ الْمُــحِبَّ عَنِ الْـعُذَّالِ فِي صــَمَمِ

Bana samimiyetle nasihat ettin, ama ben seni dinleyemedim; çünkü âşık, kendisini kınayanlara karşı adeta sağırdır.

13 إِنِّي اتَّهَمْتُ نَصِيحَ الشَّيْبِ فِي عَذَلٍ وَالشَّيْبُ أَبْعــَدُ فِي نُصْحٍ عَنِ التُّهــَمِ

Ben, ağaran saçlarımın verdiği öğütleri bile itham ederek hataya düştüm; oysa ağaran saçlar nasihatte her türlü ithamın dışındadır.[42]

Bûsîrî'nin eserindeki belâgat incelikleri incelendiğinde, (شهدت) fiilinde açık bir delaletin şehadete benzetilmesiyle istiare-i musarraha-ı tebeiyye sanatının yapıldığı görülmektedir. Şiirdeki anlam dünyasında âşığa[43] yönelik eleştirilerin kalbe mi yoksa göze mi hitap ettiği hususu ulema arasında bir tartışma konusu olsa da, genel kanaat bu kınamanın göz üzerinden gerçekleştiği yönündedir. [44]

Beyitte geçen (مضطرم) ile (منسجم) ve (منكتم) kelimeleri arasında kurulan zıtlık (tıbak) ve ses uyumu (tars'î) sanatlarıyla pekiştirilmiştir. Ayrıca (اللذات) ve (االلم) ifadelerindeki anlam karşıtlığı ile (اتهمت) ve (التهم) kelimeleri arasındaki cinas sanatı, anlatımı hem semantik hem de işitsel açıdan zenginleştirmiştir. Şairin, âşığın nasihatlere karşı duyarsızlığını ifade eden "sağırlık" benzetmesi meşhur bir Arap darbımeseline dayanırken; (نصيح الشيب) ifadesinde ise izafet karinesiyle desteklenen bir istiare-i musarraha-ı tahkikiyye mevcuttur.[45]

Bu beyitlerde İmam-ı Bûsîrî, nefsiyle kurduğu içsel diyalogda, aşkın inkârının artık mümkün olmadığını ortaya koyar. Ona göre, nefis öyle güçlü bir sevdayla dolmuştur ki, bu durum hem açık belirtilerle hem de çeşitli şahitliklerle teyit edilmektedir; dolayısıyla aşkın varlığını gizlemek veya reddetmek imkânsızdır. Bu farkındalık karşısında nefis, direnmeyi bırakır ve durumunu açıklayarak savunmaya geçer; en sonunda, yaşadığı bu duygusal durumun kendi kontrolü dışında geliştiğini kabul eder.

Bûsîrî, aşkın etkilerini sadece duygusal değil, fiziksel ve ruhsal boyutlarıyla da sunar. Samimi aşk, bireyi kendinden geçirir, günlük algısını değiştirir ve zevki acı ve elemle karıştırır. Bu süreçte verilen nasihatler bile genellikle eleştiri gibi algılanır ve aşık, eleştirilere karşı dirençli hâle gelir; bu yüzden, aşkın tesiri altındaki kişi hem ruhsal hem de bedensel olarak yorgun ve hasta görünür.

Ayrıca, nefis, eleştirilere karşı başındaki beyaz saçları örnek verir. Beyaz saçlar, yaşlılığın ve ölümün yaklaşmasının alameti olarak kabul edilir; bu nedenle, gerçek bir aşkın etkisi altında

[42] İbn Hacer, *el-'Umde*, 120-140.
[43] es-Seyyid Ahmed el-'Acîbe el-Huseynî, *el-'Umde fi-Şerhi'l-Burde* (Beyrut: Dâru'l-Kutubi'l-'ilmiyye, 2011), 30.
[44] İbn Hacer, *el-Umde*, 134.
[45] Huseynî, *el-Umde*, 35.

olan birine öğüt vermek çoğu zaman boşunadır. Bûsîrî burada, aşkın kişiyi ne kadar kuşattığını ve akıl yürütme ile öğütlerin bu durumda ne kadar etkisiz kaldığını vurgular.[46]

4. Mukayeseli Analiz: Nesîb geleneğinde süreklilik ve dönüşüm

Kaʿb b. Zuheyr ile İmam Bûsîrî'nin nesîb bölümleri mukayeseli olarak incelendiğinde, klasik Arap kasidesinin bu temel unsurunun hem güçlü bir geleneksel süreklilik taşıdığı hem de anlam, işlev ve söylem düzeyinde önemli bir dönüşüm geçirdiği görülmektedir. Her iki şair de nesîbi, kasidenin vazgeçilmez bir başlangıç bölümü olarak korumakta; sevgiliye hitap, ayrılık sahneleri ve duygusal yoğunluk gibi klasik unsurları sürdürmektedir. Ancak bu ortak biçimsel çerçeve, iki şairde farklı anlam katmanlarıyla doldurulmuştur.

Kaʿb b. Zuheyr'de nesîb, büyük ölçüde câhiliye şiir geleneğinin devamı niteliğindedir. Sevgili figürü (Suʿâd), fiziksel güzellik unsurlarıyla tasvir edilen, değişken ve çoğu zaman vefasız bir beşerî tip olarak karşımıza çıkar. Aşk, ayrılık ve ıstırap ekseninde şekillenen psikolojik bir deneyimdir. Bununla birlikte Kaʿb'ın nesîbi, sadece geleneksel bir aşk anlatısı değildir; kasidenin Hz. Peygamber'den af dileme bağlamında söylenmiş olması, bu bölümün arka planına derin bir psikolojik ve ahlâkî boyut ekler. Böylece nesîb, şairin içsel hesaplaşmasını ve dönüşüm sürecini dolaylı biçimde yansıtan katmanlı bir yapı kazanır. Belâgat açısından Kaʿb, teşbih, irsal-i mesel ve cinâs gibi araçları yoğun biçimde kullanarak anlamı somutlaştırır ve estetik etkiyi güçlendirir; ancak bu kullanım daha çok kültürel ve duyusal düzeyde kalır.

Buna karşılık İmam Bûsîrî'de nesîb, biçimsel olarak geleneği sürdürmekle birlikte, içerik bakımından köklü bir dönüşüme uğramıştır. Sevgili figürü artık doğrudan beşerî bir varlık olmaktan çıkarak Hz. Peygamber'e duyulan ilahî sevginin sembolü hâline gelir. Zi-Selem, Kâzime ve İdam gibi coğrafi unsurlar, yalnızca fiziksel mekânlar değil, manevî özlemin ve ruhsal yönelişin işaretleri olarak işlev görür. Aşk ise Kaʿb'daki gibi sadece bir acı ve hasret durumu değil; bilakis tasavvufî bir tecrübe, arınma süreci ve hakikate ulaşma yolculuğudur. Bûsîrî'nin nesîbinde dikkat çeken en önemli hususlardan biri, nefisle kurulan içsel diyalogdur. Bu diyalog, aşkın inkâr edilemezliğini ortaya koyarken, aynı zamanda tasavvufî düşüncenin temel aşamalarını (farkındalık, teslimiyet, arınma) yansıtır.

Belâgat bakımından iki şair arasındaki fark daha da belirginleşmektedir. Kaʿb'da teşbihler çoğunlukla somut ve kültürel referanslara dayanırken (ceylan, Ğûl, kalbur vb.), Bûsîrî'de mecaz ve istiareler çok katmanlı bir anlam üretir. Özellikle gözyaşının kanla karışması, kalbin yanışı, saçın nasihati gibi imgeler, yalnızca estetik bir süs değil; tasavvufî hakikatin sembolik ifadeleri hâline gelir. Bu yönüyle Bûsîrî'de belâgat, anlamı destekleyen bir unsur olmaktan çıkarak doğrudan anlamın kurucu unsuru hâline gelir.

Nesîbin işlevi açısından da önemli bir farklılaşma söz konusudur. Kaʿb'da nesîb, geleneksel işlevini sürdürerek kasidenin duygusal girişini oluşturur ve methiye bölümüne geçişi hazırlar. Bûsîrî'de ise nesîb, artık yalnızca bir giriş değil, kasidenin tematik ve manevî merkezidir. Tasavvufî yolculuk, nefsin muhasebesi ve ilahî sevgiye yöneliş bu bölümde yoğunlaşır.

[46] İbn Hacer, *el-ʿUmde*, 135-140.

Sonuç

Kaʿb b. Zuheyr'in *Bânet Suʿâd* kasidesi ile İmam Bûsîrî'nin *Kasîde-i Bürde*'si üzerinden yürütülen bu mukayeseli analiz, nesîb geleneğinin Arap şiir tarihinde yalnızca biçimsel bir sürekliliği değil, aynı zamanda derin bir tematik ve işlevsel dönüşümü de temsil ettiğini açıkça ortaya koymaktadır. Kaʿb b. Zuheyr, Cahiliye döneminden tevarüs edilen nesîb geleneğini hem biçim hem de söylem düzeyinde büyük ölçüde muhafaza etmiştir. Su'âd figürü etrafında kurulan ayrılık, özlem ve vefasızlık temaları, klasik şiir kodlarına bağlılığın açık göstergeleridir. Bununla birlikte, kasidenin inşad edildiği bağlam-şairin Hz. Peygamber'den af dilemesi-nesîbe geleneksel işlevinin ötesinde yeni bir anlam katmanı kazandırmaktadır. Nesîb, bu çerçevede yalnızca bir aşk anlatısı olmaktan çıkarak şairin geçmişiyle hesaplaşmasının, psikolojik dönüşümünün ve affedilme arzusunun dolaylı bir ifadesine dönüşmektedir. Belâgat araçları da bu çift katmanlı yapıyı destekler niteliktedir: Ğûl teşbihi, kalbur benzetmesi ve Urkub'a yapılan irsal-i mesel, hem estetik bir işlev görmekte hem de anlam yoğunlaşmasına katkıda bulunmaktadır.

İmam Bûsîrî ise nesîb geleneğini çok daha köklü bir dönüşüme tabi tutmuştur. Zahiren klasik bir aşk söylemiyle başlayan nesîb, Zi-Selem, Kâzime ve İdam gibi coğrafi referanslar aracılığıyla Hz. Peygamber'e duyulan ilahî sevginin mecazî bir diline dönüşmektedir. Aşkın fiziksel ve ruhsal belirtileri-gözyaşı, uykusuzluk, zayıflık, kalp çarpıntısı-artık beşerî bir özlemin değil, tasavvufî bir yolculuğun işaretleri olarak okunmaktadır. Bûsîrî'nin nefsiyle kurduğu içsel diyalog, nesîbi hem bireysel hem de evrensel bir manevî deneyimin platformuna taşımaktadır. Belâgat düzeyinde ise istiare-i musarraha, tıbak, cinâs ve tars'î sanatlarının yoğun biçimde kullanılması, anlamın hem işitsel hem de semantik açıdan derinleşmesini sağlamaktadır.

Bu iki örneğin karşılaştırmalı okunması, nesîb geleneğinin birkaç temel eksen etrafında dönüştüğünü göstermektedir.

Birincisi, tematik dönüşüm: Beşerî aşktan ilahî aşka, dünyevi özlemden manevî yolculuğa doğru gerçekleşen bu kayma, İslâm şiir geleneğinin nesîbe yüklediği yeni anlam alanını açıkça ortaya koymaktadır.

İkincisi, işlevsel genişleme: Nesîb, yalnızca dinleyiciyi şiire hazırlayan bir giriş bölümü olmaktan çıkarak şairin iç dünyasını, toplumsal hafızasını ve manevî deneyimini aktaran özerk bir söylem alanına dönüşmektedir.

Üçüncüsü, belâgatsal derinleşme: Her iki şair de belâgat araçlarını yalnızca estetik bir süsleme aracı olarak değil, anlam üretiminin temel taşıyıcıları olarak kullanmıştır; ancak Bûsîrî'de bu araçlar, tasavvufî anlam katmanlarını da taşıyacak biçimde daha yoğun ve sembolik bir içerik kazanmaktadır.

Kaynakça

Bâcûrî, İ. b. M. b. A. el-. (1869). *el-İsʿâd alâ Bânet Yuʿâd*. el-Matbatu'l-Kastalliyye.

Brockelmann, C. (ts.). *Târîhu'l-edebî'l-ʿArab*î (5. baskı, 'A. en-Neccâr, Çev.). Dâru'l-Maʿrife.

Dayf, Ş. (1995). *Târîhu'l-edebî'l-ʿArab*î. Dâru'l-Maʿârif.

Ferrûh, 'U. (1997). *Târîhu'l-edebî'l-ʿArab*î. Dâru'l-İlm li'l-Melâyîn.

Hindî, Ş. A. b. Ş. el-. (ts.). *Musaddiku'l-fadl şerh-u Yasîdeti Bânet Yu'âd*. Dâru'l-Maʿrife.

Huseynî, S. A. el-'A. el-. (2011). *el-'Ymde f*î *şerhi'l-Burde*. Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye.
İbn 'Âşûr, M. T. (2006). *Yifâu'l-kalbi'l-cerîh bi şerhi Burdeti'l-medîh*. Dâru't-Takvâ.
İbn Hacer, E. Ş. A. el-H. es-S. (2003). *el-'Ymde f*î *şerhi'l-Burde*. Dâru'l-Fıkhiyye.
İbn Hişâm, E. M. C. el-M. (1984). *Yerhu Kasideti Ka'b b. Zuheyr* (E. N. M. Hasen, Thk.). Muʿessesetu Ulûmi'l-Kur'ân.
İbn Kuteybe, E. M. ʿA. b. M. ed-D. (1967). *eş-Yiʿr ve'ş-Yuʿarâʾ* (A. Şâkir, Thk.). Dâru'l-Ma'ârif.
İbn Sa'd, E. 'A. M. b. S. el-B. (1939). *Kitâbu't-Tabakâti'l-kubra*. Dâru'l-Maʿrife.
İsfahânî, E. F. el-. (1956). *Kitâbu'l-Ağânî*. Dâru'l-Kutub.
Sami, Ş. (1996). *Kâmûsu'l-aʿlâm*. Mihran Matbaası.
Suyûtî, C. ʿA. es-. (1967). *Husnu'l-muhadara f*î *târîhi Mısr ve'l-Kâhire*. Dâru İhyâi'l-Kutubi'l-ʿArabiyye.
Tülücü, S. (1982). Ka'b b. Zuheyr ve Kasîde-i Bürde'si üzerine notlar. *Atatürk čniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (5), 1–15.
Tebrîzî, E. Z. Y. b. A. b. M. el-H. et-. (2003). *Yerhu Bânet Yuâd* ('A. Y. el-Cemel, Thk.). Mektebetu'l-Âdâb.
Zerkânî, M. b. 'A. b. Y. el-M. ez-. (1996). *Yerhu ez-Zerkân*î *'al*â *el-Mevâhib el-ledunniyye bi'l-mineh el-Muhamediye* (el-H. M. 'Abdulʿazîz, Thk.). Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye.
Zuheyr b. Ebî Sulmâ. (1987). *Dîvân* ('A. Fâur, Thk.). Dâru'l-Kutubi'l-'İlmiyye.

Yazılı metinden sözlü icraya: Toroslar'da bir hakikat arayışı: Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu ve *Kraliçe Lear* performansı üzerine bir inceleme

*Yasin Özçelik**

Giriş

İnsanlığın kültürel gelişimi, bilginin üretimi ve aktarılma durumlarındaki köklü değişimle meydana gelmiştir. Bu değişimdeki en önemli dönüm noktası, sözün kaybolmasından yazının kalıcı olmasına geçiş ve buradan da modern teknolojinin kullanımı ile sözün tekrardan, ancak bu kez daha farklı bir şekilde tırmanışa geçmesidir. Pelin Esmer'in yönettiği *Kraliçe Lear* belgeseli, bu karmaşık kültürel döngüyü, Shakespeare'in yazılı metnini Toroslar'ın ücra köylerinde yeniden sözelleştiren Arslanköylü kadınlar üzerinden mercek altına almaktadır. Bu rapor, yazılı kültürün (Shakespeare'in *Kral Lear*'ı) söze aktarılma sürecini, Walter Ong'un "ikincil sözlü kültür" kavramı ve geleneksel "köy seyirlik oyunları" pratiği ekseninde derinlemesine analiz etmeyi amaçlamaktadır.

Walter Ong ve kültürel evrim: Birincil sözlülükten ikincil sözlülüğe

Walter Ong'un sözlü ve yazılı kültür kuramı, iletişim teknolojilerinin insan düşüncesi ve kültürel üretim üzerindeki etkisini açıklayan en önemli yaklaşımlardan biridir. Ong'a göre insanlık tarihi yalnızca teknolojik gelişmeler üzerinden değil, bilginin üretilme, saklanma ve aktarılma biçimleri üzerinden de okunmalıdır. İnsan toplulukları ilk dönemlerde yazıyı bilmedikleri için kültürel hafızalarını tamamen sözlü ve anlatım üzerine kurmuşlardır. Destanlar, masallar, efsaneler, atasözleri ve ritüeller bu dönemin temel bilgi taşıyıcılarıdır. Bu nedenle sözlü kültürde hafızanın güçlü tutulması büyük önem taşımış, bilgi ise tekrarlar, kalıplaşmış ifadeler ve ezberlenmesi kolay anlatım biçimleri aracılığıyla kuşaktan kuşağa aktarılmıştır. Böylece bireysel hafızanın sınırları, toplumsal hafızanın sürekliliğiyle desteklenmiştir (Ong, 2014).

Yazının ortaya çıkmasıyla birlikte insanlık tarihinde önemli bir kırılma yaşanmıştır. Yazı, sözün geçiciliğini ortadan kaldırmış ve bilgiyi zamandan bağımsız hâle getirmiştir. Artık bilgi yalnızca anlatıcının hafızasında değil, yazılı metinlerde korunabilmektedir. Bu durum düşünme biçimlerini de değiştirmiş; sözlü kültürde daha çok olay merkezli ve somut olan anlatım yerini soyut, sistematik ve analitik düşünceye bırakmıştır. Yazılı kültür, bireyin metin karşısında tek başına düşünmesine imkân tanırken aynı zamanda eleştirel okuma ve sorgulama alışkanlığını da geliştirmiştir. Böylece yazı yalnızca bir iletişim aracı değil, insan zihnini yeniden şekillendiren kültürel bir teknoloji hâline gelmiştir (Goody, 1987).

* Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı, Yüksek Lisans Öğrencisi, yasins.ozce@gmail.com

Ancak Ong'un kuramı yazının gelişimiyle sona ermez. Radyo, televizyon, sinema ve dijital medya gibi elektronik iletişim araçlarının yaygınlaşmasıyla birlikte insanlık yeni bir iletişim evresine geçmiştir. Ong bu dönemi "ikincil sözlü kültür" olarak adlandırmaktadır. İkincil sözlü kültür, yazılı kültüre dayanan fakat sözlü anlatımın birçok özelliğini yeniden canlandıran bir iletişim biçimidir. Bu aşamada bireyler yazılı metinlerden yararlansa da iletişim yeniden ses, görüntü ve performans ekseninde gerçekleşmektedir. Özellikle televizyon programları, belgeseller, dijital yayınlar ve sosyal medya içerikleri yazılı bilgiye dayanmasına rağmen sözlü kültürün doğrudanlık, etkileşim ve topluluk oluşturma özelliklerini yeniden üretmektedir (Ong, 2014).

Pelin Esmer'in Kraliçe Lear belgeseli de bu kuramsal çerçeve içerisinde değerlendirildiğinde ikincil sözlü kültürün başarılı örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. William Shakespeare'in yazılı kültürün en önemli eserlerinden biri kabul edilen Kral Lear tragedyası, Arslanköylü kadınların yorumuyla yeniden sözlü performansa dönüşmektedir. Kadınlar metni yalnızca ezberleyerek sahnelemez; onu kendi yaşam deneyimleri, konuşma biçimleri, yöresel ağızları ve kültürel birikimleriyle yeniden üretirler. Böylece yazılı bir dünya klasiği, yerel kültürün içinde yeniden anlam kazanır. Bu dönüşüm yalnızca tiyatro sahnesinde gerçekleşmez; Pelin Esmer'in kamerası aracılığıyla kayıt altına alınarak sinema diliyle daha geniş kitlelere ulaştırılır. Böylece sözlü performans elektronik medya sayesinde yeniden dolaşıma girer ve Ong'un tanımladığı ikincil sözlü kültür süreci somut bir örnek üzerinden görünür hâle gelir.

Belgeselin dikkat çeken yönlerinden biri de sözlü kültürün kolektif yapısını korumasıdır. Oyuncuların prova süreçleri, yolculukları ve köylerde gerçekleştirdikleri gösteriler yalnızca sanatsal bir faaliyet değil; aynı zamanda ortak üretimin, dayanışmanın ve kültürel paylaşımın göstergesidir. Köy meydanlarında gerçekleştirilen gösteriler sırasında seyircilerin oyuna sözlü olarak katılması, oyuncularla doğrudan iletişim kurması ve performansın doğal akışına dâhil olması, sözlü kültürün canlı yapısının günümüzde de sürdüğünü göstermektedir. Belgesel bu yönüyle yazılı kültür ile sözlü kültür arasında tek yönlü bir geçişi değil, karşılıklı etkileşim ve dönüşüm ilişkisini ortaya koymaktadır.

Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu: Gelenekselin yeniden icadı

Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu, Türkiye'de halk kültürü, kadın çalışmaları ve kırsal kalkınma açısından dikkat çeken örneklerden biridir. Mersin'in Toroslar bölgesinde yer alan Arslanköy'de yaşayan kadınlar tarafından kurulan bu topluluk, yalnızca tiyatro yapan bir grup olmanın ötesinde, kırsal yaşamın kültürel birikimini görünür kılan önemli bir oluşumdur. Tarım ve hayvancılıkla geçimini sağlayan, günlük yaşamlarını geleneksel üretim biçimleri içerisinde sürdüren kadınların tiyatro aracılığıyla kamusal alanda yer edinmeleri, Türkiye'nin kültürel hayatında önemli bir dönüşümün göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu yönüyle topluluk, halk kültürünün modern sanat anlayışıyla buluştuğu özgün örneklerden birini oluşturmaktadır (Koçak, 2018).

Topluluğun kuruluş sürecinde Ümmiye Koçak'ın üstlendiği öncü rol, kadınların sanata katılımını teşvik eden önemli bir gelişmedir. Eğitim imkânlarının sınırlı olduğu kırsal bir çevrede yetişen kadınların tiyatro yapabileceklerine dair inanç başlangıçta çevreleri tarafından

kuşkuyla karşılanmıştır. Ancak zaman içerisinde kadınlar yalnızca sahneye çıkmayı öğrenmemiş; aynı zamanda yazılı metinleri yorumlamayı, karakter çözümlemeleri yapmayı ve izleyici karşısında özgüvenle konuşmayı da başarmışlardır. Bu süreç, bireysel gelişimin yanında toplumsal dönüşümü de beraberinde getirmiştir. Kadınların aile içinde ve sosyal yaşamda daha görünür hâle gelmeleri, tiyatronun yalnızca estetik bir faaliyet olmadığını; aynı zamanda sosyal değişimin önemli araçlarından biri olduğunu göstermektedir.

Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu'nun en önemli özelliklerinden biri, sahnelediği oyunlarda kendi yaşam deneyimlerinden beslenmesidir. Kadınlar tarla yaşamını, aile ilişkilerini, ekonomik sorunları, göçü, kadın emeğini ve toplumsal baskıları tiyatronun diliyle yeniden üretmektedir. Böylece ortaya çıkan eserler yalnızca kurmaca metinler olmaktan çıkmakta, aynı zamanda sözlü kültürün yaşayan belgeleri niteliğini kazanmaktadır. Bu durum halk biliminin temel araştırma alanlarından biri olan "yaşayan kültür" anlayışıyla da örtüşmektedir.

Topluluğun Shakespeare'in Kral Lear eserini sahneleme kararı da bu açıdan oldukça dikkat çekicidir. Dünya edebiyatının en önemli trajedilerinden biri olan bu eser, ilk bakışta kırsal yaşamdan oldukça uzak görünmektedir. Ancak kadınlar oyunu kendi kültürel birikimleri doğrultusunda yeniden yorumlayarak metni yerelleştirmişlerdir. Karakterlerin yaşadığı çatışmalar, aile ilişkileri, miras sorunları ve otorite mücadeleleri köy yaşamında karşılığı bulunan olaylarla ilişkilendirilmiştir. Böylece Shakespeare'in evrensel temaları yerel kültür içerisinde yeniden anlam kazanmış; metin farklı bir toplumsal bağlam içerisinde yaşamaya devam etmiştir. Bu durum, kültürel aktarımın yalnızca metni korumakla sınırlı olmadığını, aynı zamanda onu yeniden üretmek anlamına geldiğini göstermektedir.

Pelin Esmer'in Kraliçe Lear belgeseli ise bu dönüşüm sürecini yalnızca belgeleyen bir yapım değildir. Yönetmen, kadınların prova aşamalarını, yolculuklarını, gündelik yaşamlarını ve sahne üzerindeki performanslarını birlikte ele alarak izleyiciye çok katmanlı bir anlatı sunmaktadır. Böylece tiyatro ile gerçek yaşam arasındaki sınırlar büyük ölçüde ortadan kalkmaktadır. Kamera çoğu zaman dışarıdan gözlem yapan pasif bir araç olmaktan çıkar; kadınların yaşam mücadelesine eşlik eden bir tanığa dönüşür. Bu yaklaşım belgeselin samimiyetini artırırken izleyicinin karakterlerle güçlü bir bağ kurmasını da sağlamaktadır (Esmer, 2019).

Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu'nun başarısı yalnızca sahnelediği oyunlarla sınırlı değildir. Topluluk, kırsal bölgelerde yaşayan kadınların sanatsal üretime katılabileceklerini göstererek birçok benzer oluşuma da ilham vermiştir. Bugün topluluğun ulusal ve uluslararası festivallerde yer alması, halk kültürünün evrensel sanat anlayışıyla bir araya gelebileceğinin önemli kanıtlarından biridir. Bu başarı aynı zamanda yerel kültürün korunmasının, onu müzelerde sergilenen durağan bir unsur hâline getirmekle değil; yaşayan performanslar aracılığıyla sürekli yeniden üretmekle mümkün olduğunu göstermektedir.

Köy Seyirlik Oyunları ve Shakespeare: Formların karşılaşması

Köy seyirlik oyunları, Türk halk tiyatrosunun en eski ve en özgün örnekleri arasında yer almaktadır. Bu oyunlar, yazılı bir metne bağlı olmadan kuşaktan kuşağa sözlü gelenek aracılığıyla aktarılan, toplumun ortak hafızasını ve kültürel değerlerini yansıtan

performanslardır. Kökenleri eski Türk inanç sistemlerine, mevsimlik törenlere ve bereket ritüellerine kadar uzanan köy seyirlik oyunları, zaman içerisinde dinî, toplumsal ve eğlence amaçlı işlevler kazanarak Anadolu'nun birçok bölgesinde yaşamaya devam etmiştir. Bu oyunların en belirgin özelliği, her icrada yeniden üretilmeleri ve kesin sınırlarla belirlenmiş bir metne bağlı olmamalarıdır. Dolayısıyla köy seyirlik oyunlarında esas olan ezberlenmiş metin değil, performansın kendisidir. Bu yönüyle sözlü kültürün canlılığını günümüze kadar taşıyan önemli kültürel miras unsurlarından biri olarak değerlendirilmektedir (Artun, 2006).

Köy seyirlik oyunlarının temelinde kolektif katılım bulunmaktadır. Oyuncu ile seyirci arasındaki sınırlar çoğu zaman belirsizdir. Seyirciler oyuna müdahale edebilir, oyuncularla konuşabilir, onları yönlendirebilir veya doğrudan oyunun bir parçası hâline gelebilirler. Bu durum modern tiyatronun tek yönlü sahne anlayışından oldukça farklıdır. Çünkü köy seyirlik oyunlarında gösteri yalnızca izlenen bir etkinlik değil, toplumsal birlikteliği güçlendiren ortak bir deneyimdir. Performans sırasında oluşan doğallık, mizah ve doğaçlama unsurları her gösteriyi kendine özgü kılmaktadır. Böylece aynı oyun hiçbir zaman tamamen aynı biçimde tekrar edilmez; her icra yeni bir kültürel üretim olarak ortaya çıkar (Artun, 2006).

Bu özellikler dikkate alındığında Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu'nun sahnelediği Kral Lear uyarlaması, köy seyirlik oyunlarının temel dinamikleriyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Shakespeare'in yazılı metni korunmakla birlikte sahneleme sırasında kadınların gündelik konuşma dili, yerel ağız özellikleri, doğaçlama ifadeleri ve mizahi yaklaşımları oyunun önemli parçaları hâline gelmektedir. Böylece eser yalnızca tercüme edilmemekte, aynı zamanda kültürel olarak yeniden üretilmektedir. Bu süreçte Shakespeare'in trajedisi, Toroslar'da yaşayan kadınların yaşam deneyimleriyle birleşerek yeni bir anlam katmanı kazanmaktadır. Halk bilimi açısından bakıldığında bu durum, kültürel ürünlerin durağan değil, sürekli dönüşen yapılar olduğunu göstermektedir (Esmer, 2019).

Kral Lear tragedyasının temelinde yer alan iktidar, aile içi çatışma, miras paylaşımı, sadakat, ihanet ve adalet gibi temalar, Anadolu kırsalında yaşayan insanların gündelik yaşamında da karşılığı bulunan evrensel problemlerdir. Arslanköylü kadınlar bu ortak temaları kendi yaşam deneyimleriyle ilişkilendirerek oyunu yerelleştirmektedir. Özellikle miras paylaşımı, aile büyüklerinin otoritesi, kız çocuklarının aile içerisindeki konumu ve yaşlılık döneminde karşılaşılan sorunlar, kırsal toplum yapısında da sıkça karşılaşılan olgulardır. Bu nedenle Shakespeare'in metni yabancı bir eser olmaktan çıkarak yerel kültürün doğal bir parçası hâline gelmektedir. Evrensel olan ile yerel olan arasındaki bu etkileşim, halk biliminin kültürel uyarlama ve yeniden üretim süreçlerine ilişkin temel yaklaşımlarını doğrulamaktadır (Artun, 2006).

Oyunun köy meydanlarında, okul bahçelerinde ve açık alanlarda sahnelenmesi de geleneksel köy seyirlik oyunlarının mekânsal özelliklerini hatırlatmaktadır. Modern tiyatronun kapalı salon anlayışından farklı olarak bu gösteriler, gündelik yaşamın sürdüğü alanlarda gerçekleştirilmektedir. Böylece tiyatro yaşamın dışına çıkan bir etkinlik değil, yaşamın doğal akışı içerisinde gerçekleşen kültürel bir paylaşım hâline gelmektedir. Oyuncuların dekor yerine doğal çevreden yararlanması, kostümlerde sadeliğin tercih edilmesi ve sahnenin bulunduğu mekâna göre oyunun sürekli değişebilmesi de geleneksel seyirlik oyun anlayışının günümüzdeki yansımaları olarak değerlendirilebilir (Artun, 2006).

Belgeselde dikkat çeken bir diğer unsur ise doğaçlamanın güçlü biçimde korunmuş olmasıdır. Yazılı metne dayanan bir eser sahnelenmesine rağmen kadınlar zaman zaman kendi ifadelerini kullanmakta, seyircilerin tepkilerine göre konuşmalarını değiştirmekte ve oyunun akışını bulunduğu ortama göre yeniden şekillendirmektedir. Bu durum Walter Ong'un sözlü kültür anlayışıyla da uyumludur. Çünkü sözlü kültürde bilgi sabit değildir; her anlatım sırasında yeniden üretilir. Arslanköylü kadınların performansı da Shakespeare'in eserini değişmez bir metin olarak değil, yaşayan bir anlatı olarak ele aldıklarını göstermektedir. Böylece yazılı kültür ile sözlü kültür arasında tek yönlü bir aktarım değil, karşılıklı bir etkileşim gerçekleşmektedir (Ong, 2014).

Pelin Esmer'in belgesel estetiği: İkincil sözlülüğün teknolojik inşası

Belgesel sinema, toplumsal gerçekliği yalnızca kayıt altına alan bir anlatı türü değil, aynı zamanda kültürel belleğin oluşumuna katkı sağlayan önemli bir iletişim aracıdır. Özellikle etnografik nitelik taşıyan belgeseller, belirli bir topluluğun yaşam biçimini, kültürel pratiklerini ve sözlü anlatım geleneklerini görünür kılarak bunların gelecek kuşaklara aktarılmasına katkı sunmaktadır. Pelin Esmer'in Kraliçe Lear belgeseli de bu yönüyle yalnızca bir tiyatro topluluğunun turnesini belgelemekten öte, Anadolu'nun yaşayan halk kültürünü kayıt altına alan önemli bir kültürel bellek çalışması niteliği taşımaktadır. Belgesel boyunca izleyici yalnızca sahnelenen oyunu değil; prova süreçlerini, yolculukları, gündelik yaşamı, kadınların birbirleriyle kurdukları ilişkileri ve sanat üretiminin doğal akışını da izleme fırsatı bulmaktadır. Böylece film, sahne ile yaşam arasındaki sınırları bilinçli biçimde ortadan kaldırmaktadır (Esmer, 2019).

Walter Ong'un "ikincil sözlü kültür" kavramı, bu belgeselin anlatım yapısını anlamlandırmada önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Ong'a göre elektronik medya araçları sözlü kültürün birçok özelliğini yeniden canlandırmaktadır. Radyo, televizyon, sinema ve dijital medya gibi teknolojiler yazılı kültür üzerine inşa edilmiş olsalar da iletişim yeniden sese, performansa ve ortak deneyime dayanmaktadır. Kraliçe Lear belgeselinde de Shakespeare'in yazılı metni önce tiyatro performansına dönüşmekte, ardından kamera aracılığıyla kayıt altına alınarak çok daha geniş izleyici kitlelerine ulaştırılmaktadır. Böylece sözlü performans yalnızca bulunduğu köyle sınırlı kalmamakta, elektronik medya sayesinde ulusal ve uluslararası dolaşıma girmektedir. Bu durum Ong'un tanımladığı ikincil sözlü kültürün somut örneklerinden biri olarak değerlendirilebilir (Ong, 2014).

Belgeselin sinematografik dili de bu kültürel dönüşüm sürecini desteklemektedir. Pelin Esmer, klasik belgesel anlatısında sıkça görülen dış ses kullanımına veya açıklayıcı yorumlara büyük ölçüde yer vermez. Bunun yerine kadınların kendi sesleri, günlük konuşmaları, kahkahaları, tartışmaları ve prova sırasında yaptıkları doğaçlamalar anlatının temelini oluşturur. Yönetmen, anlatıcı konumuna geçmek yerine olayların doğal akışı içerisinde gelişmesine izin verir. Böylece izleyici, kadınların yaşamına dışarıdan bakan biri olmaktan ziyade onların yolculuğuna eşlik eden görünmez bir tanık hâline gelir. Bu tercih, belgeselin gerçeklik duygusunu güçlendirmekte ve seyirci ile karakterler arasında güçlü bir duygusal bağ kurulmasını sağlamaktadır (Nichols, 2017).

Film boyunca kullanılan kamera hareketleri de dikkat çekicidir. Yolculuk sahnelerinde araç içerisinden yapılan çekimler, Toroslar'ın engebeli coğrafyası ve köy yolları yalnızca fiziksel bir hareketi değil, kadınların kişisel dönüşüm süreçlerini de simgelemektedir. Kamera çoğu zaman karakterlerle aynı seviyede konumlandırılarak onların bakış açılarını paylaşmaktadır. Bu yaklaşım kadınları araştırılan nesneler olmaktan çıkarıp anlatının öznesi hâline getirmektedir. Özellikle prova anlarında ve sahne arkasındaki görüntülerde tercih edilen doğal çekimler, izleyiciye kurmaca olmayan bir gerçeklik hissi vermektedir. Böylece belgesel estetiği ile halk kültürünün doğallığı birbirini tamamlayan iki unsur hâline gelmektedir.

Belgeselde ses kullanımı da ikincil sözlü kültürün önemli göstergelerinden biridir. Kadınların birbirleriyle yaptıkları gündelik sohbetler, türkü söylemeleri, kahkahaları ve doğaçlama konuşmaları, Shakespeare'in trajik metniyle iç içe geçmektedir. Böylece yazılı kültürün dili ile sözlü kültürün dili aynı anlatı içerisinde buluşmaktadır. Seyircinin duyduğu her ses, yalnızca bilgi aktarmakla kalmaz; aynı zamanda kültürel aidiyet, samimiyet ve topluluk hissi de oluşturur. Ong'un belirttiği gibi sözlü kültürün en önemli özelliklerinden biri ses aracılığıyla insanlar arasında güçlü bir bağ kurulmasıdır. Kraliçe Lear belgeseli de bu bağı teknolojik araçlar sayesinde yeniden üretmektedir (Ong, 2014).

Pelin Esmer'in tercih ettiği bu anlatım biçimi, halk bilimi açısından da önem taşımaktadır. Çünkü halk kültürünün en önemli özelliklerinden biri performansa dayanmasıdır. Masallar, destanlar, türküler ve köy seyirlik oyunları ancak icra edildikleri anda tam anlamıyla varlık kazanırlar. Belgesel sineması ise bu geçici performansları kayıt altına alarak kültürel belleğin korunmasına katkı sağlamaktadır. Ancak bu kayıt süreci performansı dondurmamakta; aksine onu farklı coğrafyalarda yaşayan yeni izleyicilerle buluşturarak yeniden dolaşıma sokmaktadır. Böylece sözlü gelenek, teknolojik medya aracılığıyla yaşamaya devam etmektedir (Ong, 2014).

Feminist dekonstrüksiyon: Kral'dan Kraliçe'ye dönüşüm

Kraliçe Lear belgeselini yalnızca sözlü kültür ve halk tiyatrosu bağlamında değerlendirmek yeterli değildir. Film aynı zamanda toplumsal cinsiyet çalışmaları açısından da dikkat çekici bir örnek oluşturmaktadır. Shakespeare'in Kral Lear tragedyası, tarihsel olarak ataerkil bir iktidar düzenini temsil eden erkek karakterler üzerinden ilerleyen klasik bir metindir. Ancak Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu'nun bu eseri tamamı kadın oyuncularla sahnelemesi, metnin anlam dünyasında önemli değişimlere neden olmaktadır. Böylece eser yalnızca yeniden sahnelenmemekte; aynı zamanda kadınların bakış açısıyla yeniden yorumlanarak farklı bir kültürel bağlama taşınmaktadır. Bu durum feminist eleştirinin temel yaklaşımlarından biri olan metnin yeniden okunması ve yeniden üretilmesi sürecini açık biçimde ortaya koymaktadır (Butler, 1990).

Judith Butler'ın toplumsal cinsiyet kuramına göre kadınlık ve erkeklik biyolojik gerçekliklerden ziyade toplumsal olarak sürekli tekrar edilen performanslar sonucunda oluşmaktadır. Toplumsal roller değiştirildiğinde bu rollerin doğal ve değişmez olmadığı da görünür hâle gelir. Kraliçe Lear belgeselinde kadınların kralı, soyluları ve diğer erkek karakterleri canlandırmaları, toplumsal cinsiyet rollerinin aslında kültürel olarak üretildiğini gösteren güçlü bir örnek oluşturmaktadır. Oyuncular erkek karakterleri taklit etmek yerine

onları kendi yaşam deneyimleriyle yeniden yorumlamakta, böylece karakterler bambaşka anlam katmanları kazanmaktadır. Seyirci de bu süreçte erkek egemen anlatının dışında yeni bir yorumla karşılaşmaktadır (Butler, 1990).

Film boyunca kadınların yalnızca sahnede değil, gündelik yaşamlarında da çeşitli toplumsal engellerle mücadele ettikleri görülmektedir. Tarımsal üretimde aktif olarak çalışan, ev içi sorumluluklarını yerine getiren ve buna rağmen sanat üretiminden vazgeçmeyen kadınlar, geleneksel toplumsal cinsiyet kalıplarını sorgulamaktadır. Özellikle prova süreçlerinde dile getirilen deneyimler, kadınların yıllarca kamusal alandan uzak tutulduklarını, fikirlerini açıkça ifade etmekte zorlandıklarını ve tiyatronun bu çekingenliği aşmalarına önemli katkı sağladığını göstermektedir. Bu nedenle tiyatro yalnızca estetik bir etkinlik değil, aynı zamanda kadınların kamusal görünürlük kazandıkları sosyal bir dönüşüm alanına dönüşmektedir.

Belgeselin dikkat çeken yönlerinden biri de kadınların sanatı bireysel başarıdan çok kolektif dayanışmanın bir parçası olarak görmeleridir. Karakterler arasında hiyerarşik bir yapı yerine yardımlaşma, ortak üretim ve birlikte öğrenme anlayışı hâkimdir. Kostümlerin hazırlanmasından dekorların taşınmasına, prova sürecinden turne organizasyonuna kadar her aşamada ortak emek ön plana çıkmaktadır. Bu durum feminist kuramın önem verdiği dayanışma kültürünü desteklemekte ve kadınların birlikte ürettikleri kolektif bilginin değerini ortaya koymaktadır. Film boyunca görülen bu dayanışma, kırsal yaşamın zorlukları karşısında kadınların geliştirdiği sosyal ağların da önemli bir yansımasıdır (Hooks, 2000).

Kral Lear tragedyasının merkezinde iktidarın paylaşımı, otoritenin kaybı ve aile içi çatışmalar bulunmaktadır. Arslanköylü kadınlar ise bu temaları kendi yaşam deneyimleri doğrultusunda yeniden anlamlandırmaktadır. Özellikle yaşlı ebeveynlerin yalnızlaşması, miras paylaşımı nedeniyle yaşanan anlaşmazlıklar, kız çocuklarının aile içerisindeki konumu ve kadın emeğinin görünmezliği gibi konular, oyunun evrensel temalarını Anadolu kırsalındaki gündelik yaşamla buluşturmaktadır. Böylece Shakespeare'in metni, yalnızca edebî bir eser olmaktan çıkarak kırsal toplumun güncel meselelerini tartışan bir anlatıya dönüşmektedir. Bu dönüşüm, kültürel uyarlamanın yalnızca dil düzeyinde değil, anlam düzeyinde de gerçekleştiğini göstermektedir (And, 1969).

Pelin Esmer'in kamerası da bu dönüşümü destekleyen önemli bir anlatım aracıdır. Yönetmen kadınları acınacak bireyler ya da olağanüstü kahramanlar olarak sunmamaktadır. Bunun yerine onları gündelik yaşamın doğal akışı içerisinde, güçlü ve zayıf yönleriyle birlikte göstermektedir. Bu yaklaşım kadın karakterlerin romantize edilmesini önlediği gibi onların gerçek yaşam deneyimlerini daha görünür hâle getirmektedir. Belgeselin bu gözlemci tavrı, kadınların kendi hikâyelerini kendi sesleriyle anlatmalarına imkân tanımakta ve dışarıdan kurulan açıklayıcı söylemleri en aza indirmektedir. Böylece kadınlar yalnızca belgeselin konusu değil, aynı zamanda anlatıcısı hâline gelmektedir (Nichols, 2017).

Yazılı kültürün söze aktarımında yerelleşme stratejileri

Yazılı kültür ürünlerinin farklı toplumlarda yeniden yorumlanabilmesi, yalnızca metnin başka bir dile çevrilmesiyle mümkün olmamaktadır. Asıl önemli olan, metnin ait olduğu kültürel bağlamın hedef toplumun değerleri, yaşam biçimi ve iletişim alışkanlıkları doğrultusunda yeniden anlamlandırılmasıdır. Bu süreç, kültürel uyarlama ya da yerelleştirme olarak

adlandırılmaktadır. Özellikle sözlü kültürün güçlü olduğu toplumlarda yazılı metinler, birebir korunmak yerine toplumun ortak hafızasına uyum sağlayacak şekilde yeniden biçimlenmektedir. Böylece eser hem özgün kimliğini korumakta hem de yeni kültürel çevre içerisinde yaşayan bir anlatıya dönüşmektedir. Kraliçe Lear belgeseli, bu kültürel dönüşüm sürecini açık biçimde ortaya koyan önemli örneklerden biridir. Shakespeare'in Kral Lear tragedyası, Arslanköylü kadınların yaşam deneyimleriyle birleşerek yerel kültür içerisinde yeniden anlam kazanmaktadır (Ong, 2014).

Yerelleşme sürecinin en belirgin örneklerinden biri dil kullanımında görülmektedir. Shakespeare'in eserinde yer alan ağır ve şiirsel anlatım, Arslanköylü kadınların gündelik konuşma diliyle yeniden şekillenmektedir. Yerel deyimler, atasözleri, yöresel söyleyiş biçimleri ve doğal konuşma kalıpları oyunun anlatımına dâhil edilerek metnin izleyici tarafından daha kolay anlaşılması sağlanmaktadır. Böylece yazılı kültürün seçkinci dili yerine sözlü kültürün doğal ve akıcı anlatımı ön plana çıkmaktadır. Halk anlatılarında görülen bu özellik, sözlü kültürün en temel dinamiklerinden biri olan "anlatının dinleyiciye göre yeniden kurulması" anlayışıyla örtüşmektedir. Her performans, bulunduğu çevrenin kültürel kodlarına göre yeniden biçimlenmekte ve böylece eser yaşayan bir anlatıya dönüşmektedir (Ong, 2014).

Yerelleştirmenin yalnızca dil düzeyinde gerçekleşmediği, olay örgüsünde de önemli değişimlerin bulunduğu görülmektedir. Shakespeare'in eserinde iktidarın paylaşımı ve taht mücadelesi merkezî bir konumda yer alırken, Arslanköylü kadınların yorumunda bu çatışmalar daha çok aile ilişkileri, miras paylaşımı, yaşlı ebeveynlerin yalnızlığı ve çocuklar arasındaki adalet arayışı üzerinden anlam kazanmaktadır. Bu konular Anadolu kırsalında yaşayan insanların gündelik yaşamlarında karşılık bulan sorunlardır. Böylece dünya edebiyatının klasik eserlerinden biri, yerel toplumun kendi gerçekliği içerisinde yeniden okunmaktadır. Bu durum, halk kültürünün yabancı bir anlatıyı kendi değer sistemi içerisinde dönüştürme gücünü göstermektedir (And, 1969).

Yerelleşme stratejileri içerisinde mekânın dönüştürülmesi de önemli bir yer tutmaktadır. Klasik tiyatro eserlerinin çoğu belirli sahne düzenleri ve dekor anlayışı üzerine kurulmuşken, Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu oyunu köy meydanlarında, okul bahçelerinde, köy odalarında ve açık alanlarda sahnelemektedir. Böylece tiyatro salonunun sınırları ortadan kalkmakta, gündelik yaşamın sürdüğü alanlar doğrudan sahneye dönüşmektedir. Bu uygulama, geleneksel köy seyirlik oyunlarının en önemli özelliklerinden biridir. Halk tiyatrosunda mekân, oyunun değişmez bir unsuru değil; performansın gerçekleştiği ortama göre sürekli yeniden şekillenen canlı bir öğedir. Bu yönüyle Kraliçe Lear, modern tiyatro estetiği ile geleneksel halk tiyatrosu arasında güçlü bir bağ kurmaktadır (Artun, 2006).

Kostüm ve sahne düzeni açısından da benzer bir yerelleşme anlayışı dikkat çekmektedir. Belgeselde gösterişli dekorlar, pahalı kostümler ya da teknik efektler yerine kadınların gündelik yaşamlarında kullandıkları kıyafetler ve kolay ulaşabilecekleri malzemeler tercih edilmektedir. Bu tercih yalnızca ekonomik nedenlerle açıklanamaz. Aynı zamanda halk tiyatrosunun doğallığını koruyan estetik bir yaklaşımdır. Seyirci, sahnede kendisine yabancı bir dünya değil; kendi yaşamından izler taşıyan bir atmosferle karşılaşmaktadır. Böylece oyun ile yaşam arasındaki mesafe büyük ölçüde ortadan kalkmaktadır. Halk kültürünün temel

özelliklerinden biri olan "yaşanmışlığın estetiği", bu sahneleme anlayışında açık biçimde hissedilmektedir (Artun, 2006).

Yerelleşmenin en önemli sonuçlarından biri de evrensel bir metnin yerel kimlik kazanmasıdır. Shakespeare'in eserinde anlatılan insanî çatışmalar zaman ve mekân bakımından evrensel nitelik taşımaktadır. Ancak bu evrensellik, Arslanköylü kadınların yorumunda yeni kültürel anlamlar üretmektedir. Kadınlar karakterleri yalnızca canlandırmamakta; onları kendi yaşam deneyimleri doğrultusunda yeniden inşa etmektedir. Böylece metin, kültürel belleğin yaşayan bir parçası hâline gelmektedir. Halk bilimi açısından bu durum, kültürel mirasın korunmasının onu değiştirmeden aktarmak anlamına gelmediğini; aksine her kuşağın onu yeniden yorumlayarak yaşatması gerektiğini göstermektedir. Sözlü kültürün sürekliliği de tam olarak bu yeniden üretim mekanizması sayesinde mümkün olmaktadır (Ong, 2014).

İkincil sözlülük bağlamında seyirci ve katılım

Walter Ong'un sözlü kültür kuramında üzerinde önemle durduğu konulardan biri, iletişim sürecinin yalnızca bilgi aktarımı değil, aynı zamanda toplumsal birlikteliği güçlendiren ortak bir deneyim olmasıdır. Birincil sözlü kültürde anlatıcı ile dinleyici arasında doğrudan bir ilişki bulunmaktadır. Anlatı, yalnızca anlatıcının performansıyla değil, dinleyicinin verdiği tepkilerle de şekillenmektedir. Alkışlar, gülmeler, sorular, sözlü müdahaleler ve beden dili performansın ayrılmaz parçalarıdır. Yazılı kültürde ise okuyucu metinle bireysel olarak ilişki kurmakta, iletişim daha sessiz ve tek yönlü bir yapıya dönüşmektedir. Elektronik medya araçlarının gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan ikincil sözlü kültür ise sözlü iletişimin bu etkileşimci yapısını teknolojik araçlar sayesinde yeniden üretmektedir. Radyo, televizyon, sinema ve dijital medya, geniş kitleleri ortak bir anlatı etrafında buluştururken sözlü kültürün topluluk oluşturma özelliğini de yeniden canlandırmaktadır (Ong, 2014).

Kraliçe Lear belgeseli, bu kuramsal yaklaşımın uygulamadaki en başarılı örneklerinden biridir. Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu'nun gerçekleştirdiği gösterilerde seyirci yalnızca izleyen konumunda değildir. Gösteriler sırasında izleyicilerin oyunculara seslenmeleri, zaman zaman oyunun akışına müdahale etmeleri, alkışlarla ve kahkahalarla performansa ortak olmaları, köy seyirlik oyunlarının temel özelliklerini günümüzde de yaşatmaktadır. Bu durum tiyatro ile seyirci arasındaki sınırları büyük ölçüde ortadan kaldırmaktadır. Seyirci, pasif bir gözlemci olmak yerine performansın doğal bir bileşeni hâline gelmektedir. Böylece her gösteri, seyircinin katkısıyla yeniden şekillenen canlı bir kültürel olaya dönüşmektedir (Artun, 2006).

Köy seyirlik oyunlarında görülen bu katılımcı yapı, halk kültürünün ortak üretim anlayışını da yansıtmaktadır. Geleneksel tiyatro anlayışında oyun tamamlanmış bir ürün olarak seyirciye sunulurken, halk tiyatrosunda performans gösteri sırasında yeniden üretilmektedir. Oyuncular seyircinin tepkilerine göre konuşmalarını değiştirebilmekte, doğaçlamalara yer verebilmekte ve oyunun ritmini izleyiciyle birlikte belirleyebilmektedir. Kraliçe Lear belgeselinde de kadınların özellikle kırsal bölgelerde gerçekleştirdikleri gösterilerde bu doğal iletişim biçimi açık biçimde görülmektedir. İzleyicilerin kahkahaları, yorumları ve anlık tepkileri performansın önemli parçaları hâline gelmektedir. Böylece tiyatro, yalnızca estetik

bir etkinlik olmaktan çıkarak toplumsal iletişimin canlı bir örneğine dönüşmektedir (Artun, 2006).

Belgeselde seyircinin yalnızca oyunu izleyen bir topluluk olmadığı, aynı zamanda kadınların sanat yolculuğuna tanıklık eden bir sosyal çevre olduğu da dikkat çekmektedir. Kadınların turne boyunca gittikleri köylerde gördükleri ilgi, tiyatronun insanlar arasında ortak bir iletişim dili oluşturduğunu göstermektedir. Özellikle kırsal bölgelerde yaşayan kadınların sahnede yer alması, izleyiciler üzerinde güçlü bir aidiyet duygusu oluşturmaktadır. Seyirci kendisinden birilerini sahnede görmekte, onların başarılarıyla gurur duymakta ve performansı yalnızca sanatsal açıdan değil, toplumsal dayanışmanın bir göstergesi olarak da değerlendirmektedir. Bu durum, halk kültürünün kolektif kimlik oluşturma işlevini açık biçimde ortaya koymaktadır.

İkincil sözlü kültür açısından değerlendirildiğinde ise bu etkileşim yalnızca gösterinin yapıldığı köyle sınırlı kalmamaktadır. Pelin Esmer'in kamerası sayesinde aynı performans dünyanın farklı ülkelerinde yaşayan izleyicilere de ulaşmaktadır. Belgeseli izleyen kişiler fiziksel olarak gösterinin içinde bulunmasalar da kamera kullanımı, doğal ses kayıtları ve gözlemci anlatım tekniği sayesinde kendilerini performansın bir parçası gibi hissedebilmektedir. Böylece elektronik medya, sözlü kültürün topluluk hissini coğrafi sınırların ötesine taşımaktadır. Ong'un ifade ettiği ikincil sözlü kültür tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Teknoloji, sözlü anlatımı ortadan kaldırmamakta; aksine onun daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlayan yeni bir dolaşım alanı oluşturmaktadır (Ong, 2014).

Belgeselde dikkat çeken bir diğer unsur ise seyircinin yalnızca oyunu değil, kadınların yaşam mücadelelerini de izlemesidir. Kamera, sahne arkasındaki hazırlıkları, yolculukları, gündelik konuşmaları ve karşılaşılan zorlukları da kayıt altına almaktadır. Böylece izleyici yalnızca tiyatro performansına değil, bu performansı mümkün kılan emek sürecine de tanıklık etmektedir. Bu yaklaşım seyirci ile oyuncular arasında güçlü bir duygusal bağ kurulmasını sağlamaktadır. Belgeselin etkileyiciliği de büyük ölçüde bu samimi anlatım biçiminden kaynaklanmaktadır. Seyirci yalnızca bir sanat eserini değil, aynı zamanda gerçek insanların yaşam hikâyelerini izlemektedir.

Sonuç

Pelin Esmer'in yönettiği Kraliçe Lear belgeseli, yazılı ve sözlü kültür arasındaki ilişkiyi günümüzde iletişim ortamını nasıl yeniden ürettiğini bizlere gösteren önemli kültürel bir yapıttır. Shakespeare tarafından kaleme alınan ve dünya edebiyatı açısından oldukça önemli eserlerinden biri olan Kral Lear tragedyası, Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu tarafından sadece sahnelenmemiş; bunun yanında Anadolu kültürü içerisinde tekrardan anlam kazandırılmıştır. Bu süreçte, kültürel miras korunmasının sadece geçmişi korumaktan ibaret olmadığını; mirası yeni toplumsal koşullar içerisinde yeniden üretmek olduğunu göstermektedir.

Yazılı metin olan Kral Lear, Arslanköy kadın oyuncularının gösterdikleri performans ile sözlü anlatı niteliği kazanırken, belgesel sineması bu performansı dijital medya vasıtasıyla çok daha geniş izleyici gruplarına ulaştırmaktadır. Böylece sözlü kültür teknolojik araçlar aracılığıyla farklı coğrafyalarda tekrardan dolaşıma girmektedir. Yani dijit ve elektronik medya sözlü

kültürü yok etmeye değil, tam aksine onu yeni iletişim şekilleri içerisinde tekrar meydana getirmiştir. Kraliçe Lear belgeseli bu dönüşümün en başarılı örneklerinden biri olarak gösterilebilir.

Araştırmanın ulaştığı önemli sonuçlardan biri de köy seyirlik oyunlarının günümüz kültürel yaşamındaki işlevini koruduğudur. Geleneksel halk tiyatrosunun doğaçlama, katılımcılık, ortak üretim ve toplumsal dayanışma gibi temel özellikleri Arslanköy Kadınlar Tiyatro Topluluğu'nun sahneleme anlayışında açık biçimde görülmektedir. Oyuncu ile seyirci arasındaki sınırların büyük ölçüde ortadan kalkması, gündelik yaşamın tiyatroya taşınması ve yerel kültürün performans yoluyla yeniden üretilmesi, halk tiyatrosunun yaşayan bir gelenek olduğunu göstermektedir. Bu durum halk biliminin temel ilkelerinden biri olan kültürün sürekliliği anlayışını da desteklemektedir. Kültürel miras, yalnızca arşivlerde saklanan bir bilgi değil; yaşayan insanlar tarafından sürekli yeniden üretilen dinamik bir yapıdır (Artun, 2006; And, 1969).

Belgeselin dikkat çeken bir diğer yönü ise Shakespeare'in eserinin yerel kültür içerisinde yeniden yorumlanmasıdır. Kadınlar, oyunun olay örgüsünü ve karakterlerini kendi yaşam deneyimleri doğrultusunda anlamlandırarak metni Anadolu insanının gündelik hayatına yaklaştırmışlardır. Böylece evrensel edebiyat ile yerel kültür arasında güçlü bir etkileşim kurulmuştur. Bu etkileşim, kültürel uyarlamanın yalnızca dil değişikliğiyle sınırlı olmadığını; aynı zamanda anlamın, sembollerin ve toplumsal değerlerin de yeniden üretildiğini göstermektedir. Yazılı kültür ürünü olan Kral Lear, bu süreç sonunda sözlü kültürün yaşayan bir parçasına dönüşmüş ve yeni bir kültürel kimlik kazanmıştır (Esmer, 2019).

Çalışmada ele alınan feminist yaklaşım da belgeselin çok katmanlı yapısını ortaya koymaktadır. Ataerkil bir anlatı üzerine kurulan Kral Lear'ın kadın oyuncular tarafından sahnelenmesi, yalnızca oyuncu kadrosunun değişmesi anlamına gelmemektedir. Bu tercih, kadınların kültürel üretim süreçlerinde özne hâline geldiklerini ve klasik metinleri kendi deneyimleri doğrultusunda yeniden yorumlayabileceklerini göstermektedir. Arslanköylü kadınların tiyatro aracılığıyla kamusal görünürlük kazanmaları, özgüven geliştirmeleri ve kendi hikâyelerini anlatmaları, sanatın toplumsal dönüşümde üstlenebileceği rolü de açık biçimde ortaya koymaktadır. Bu yönüyle Kraliçe Lear, yalnızca bir tiyatro belgeseli değil, aynı zamanda kadın emeğini ve kırsal kadınların kültürel üretimini görünür kılan önemli bir toplumsal bellek çalışmasıdır (Butler, 1990).

Belgeselin sinematografik dili de kültürel aktarım sürecine önemli katkılar sağlamaktadır. Pelin Esmer'in gözlemci anlatımı, kadınların doğal yaşamlarını ve performanslarını herhangi bir yapaylık oluşturmadan izleyiciye aktarmaktadır. Kamera yalnızca kayıt yapan teknik bir araç olarak değil, kültürel belleği koruyan ve geleceğe taşıyan bir tanık olarak işlev görmektedir. Böylece geçici olan tiyatro performansı kalıcı hâle gelirken, yerel kültür de uluslararası izleyicilere ulaşabilmektedir. Bu yönüyle belgesel sineması, halk bilimi araştırmaları açısından önemli bir belge niteliği taşımaktadır (Nichols, 2017).

Sonuç olarak Kraliçe Lear, yazılı kültür ile sözlü kültür arasında kurulan çok yönlü ilişkinin başarılı bir örneğini sunmaktadır. Shakespeare'in klasik tragedyası, Anadolu halk kültürünün sözlü anlatım geleneğiyle birleşerek yeni bir estetik ve kültürel anlam üretmektedir. Walter

Ong'un ikincil sözlü kültür kuramı, köy seyirlik oyunlarının performans yapısı ve halk biliminin kültürel süreklilik anlayışı birlikte değerlendirildiğinde, bu belgeselin yalnızca bir sanat eseri olmadığı; aynı zamanda kültürel aktarımın, toplumsal belleğin ve yerel kimliğin yeniden inşasını belgeleyen önemli bir çalışma olduğu görülmektedir. Bu nedenle Kraliçe Lear, Türk halk bilimi, tiyatro çalışmaları, medya araştırmaları ve kültürel incelemeler açısından disiplinlerarası araştırmalara katkı sunabilecek güçlü bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

And, M. (1969*). Geleneksel Türk Tiyatrosu: Köylü ve Halk Tiyatrosu Gelenekleri*. Ankara: Bilgi Yayınevi.

Artun, E. (2006). *Anadolu'da Halk Tiyatrosu ve Köy Seyirlik Oyunları*. İstanbul: Kitabevi Yayınları.

Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.

Esmer, P. (Yönetmen). (2019). Kraliçe Lear [Belgesel]. Sinefilm.

Goody, J. (1987). *The Interface Between the Written and the Oral. Cambridge*: Cambridge University Press.

Hooks, b. (2000). *Feminism Is for Everybody: Passionate Politics.* Cambridge, MA: South End Press.

Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary (3rd ed.)*. Bloomington: Indiana University Press.

Ong, W. J. (2014). *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözün Teknolojileşmesi* (S. P. Banon, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Shakespeare, W. (2017). *Kral Lear* (S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

CLASSICAL TRADITION AND MODERNITY: THE DYNAMICS OF VERB-CONJUGATION STRUCTURES IN M.T. SIDGI'S PROSE

Günay ALEKBEROVA

Nahçıvan Devlet Üniversitesi, Tarih – filoloji fakültesi, dil bilim, Nahçıvan, Azerbaycan

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0003-1236-1786

elekberovagunay30@gmail.com

Abstract

The use of verb phrases created on the basis of verb constructions in the poetic language of M.T. Sidqi's works often corresponds closely with the Azerbaijani literary language, while also demonstrating a certain degree of individuality.

It is known that, in modern Azerbaijani, the functional effectiveness of these affixes for creating verb constructions is particularly emphasized: -ıb, -ib, -ub, -üb; -yıb, -yib, -yub, -yüb; -a, -ə; -araq, -ərək, -yaraq, -yərək; -madan, -mədən, -mamış, -məmiş; -anda, -əndə; -dıqda, -dikdə, -duqda, -dükdə; -dıqca, -dikcə, -duqca, -dükcə; -ınca, -incə, -unca, -üncə; -armaz, -ərməz; -caq, -cək; -anda, -əndə; -alı, -əli; -arkən, -ərkən; -mış, -miş, -muş, -müş; -dığımdan, -diyimdən, -duğumdan, -düyümdən, -dığından, -diyindən, -duğundan, -düyündən. Of course, claiming that all verb constructions formed with the same affixes create compounds in the language of M.T. Sidqi's works would be far from objective.

More precisely, the poet-journalist has made more use of the compounds created by the affixes -ıb4, -yıb4, -araq2, -yaraq2, -məmiş2; -anda2, -dıqda4, -ınca4 than of those created by verb phrases. In fact, in the works of this great educator, one can sometimes come across verb phrases created under the influence of classical literary language.

In our opinion, the widespread presence of verb combinations, including verb phrase constructions, in M.T. Sidqi's creative work indicates another truth. More accurately, the poet-educator has systematically worked towards freeing Azerbaijani literary language from difficult-to-understand and complex meanings, and for this reason, he has successfully utilized the potential of verb combinations composed mainly of our own words to express enlightenment ideas in a more comprehensible language.

Keywords: Mehmed Taghi Sidqi, verbal union, verbal binding, composition

Özet

Feili bağlamalar əsasında yaradılmış tərkiblərin poetik dildə işlədilməsi baxımından M.T.Sidqi əsərlərindəki sintaqmlar bir çox məqamlarda Azərbaycan ədəbi dili ilə eyniyyət təşkil etdiyi kimi, müəyyən qədər özünəməxsusluğu ilə də səciyyələnməkdədir.

Məlumdur ki, müasir Azərbaycan dilində feili bağlama yaratmaq baxımından -ıb, -ib, -ub, -üb; -yıb, -yib, -yub, -yüb: -a,-ə; -araq, -ərək, -yaraq, -yərək; -madan, -mədən, -mamış, -məmiş; -anda, -əndə; -dıqda, -dikdə, -duqda, -dükdə; -dıqca, -dikcə, -duqca, -dükcə; -ınca, -incə, -unca, -üncə; -armaz, -ərməz; -caq, -cək; -anda, -əndə; -alı, -əli; -arkən, -ərkən; -mış, -miş, -muş, -müş; -dığımdan, -diyimdən, -duğumdan, -düyümdən, -dığından, -diyindən, -duğundan, -düyündən şəkilçilərinin funksional işləkliyi məxsusi dəyərləndirilməkdədir. Əlbəttə, eyni şəkilçilərlə düzəlmiş feili bağlamaların hamısının M.T.Sidqi əsərlərinin dilində tərkib əmələ gətirdiyini söyləmək obyektivlikdən uzaq olar.

Daha doğrusu, şair-publisist -ıb[4], -yıb[4], -araq[2], -yaraq[2], -məmiş[2]; -anda[2], -dıqda[4], -ınca[4] şəkilçili feili bağlamaların yaratdıqları tərkiblərdən daha çox istifadə etmişdir. Hətta böyük maarifçinin əsərlərində bəzən klassik ədəbi dilin təsirilə yaradılan feili bağlama tərkiblərinə də rast gəlinməkdədir.

Fikrimizcə, M.T.Sidqi yaradıcılığında feili birləşmələrin, o cümlədən feili bağlama tərkiblərinin geniş yer tutması başqa bir həqiqətdən xəbər verməkdədir. Daha doğrusu, şair-pedaqoq Azərbaycan ədəbi dilinin çətin anlaşılan və qəliz məzmunlu alınmalardan xilas olunması istiqamətində sistemli iş aparmış, bu səbəbdən əsas tərəfi öz sözlərimizdən ibarət feili birləşmələrin imkanlarından faydalanmaqla maarifçilik ideyalarının daha anlaşıqlı dillə ifadəsinə nail olmuşdur.

Anahtar kelimeler: Məhəmməd Tağı Sidqi, feili birləşmə, feili bağlama, tərkib

In terms of the use of compounds created on the basis of verb bonds in poetic language, the syntagms in M.T. Sidqi's works are characterized by their uniqueness in many aspects, as well as their identity with the Azerbaijani literary language. For example, the rhyme system of the ghazal that begins with the line "As the flowers fall into the corner of the nightingale-the flower garden", the main part of which is formed by the verb bond "falling", which is among the forms that are rarely found in poetic language:

As the flowers fall into the corner of the nightingale-the flower garden,
As the tears fall from the flower garden,
As the envy of my heart falls from the flower garden,
As the desire of that sly musketeer-the flower garden,
... In the meaning-love, I have made the hearts of lovers into kebabs,
As a piece falls from the tongue-sadpara to every heart.
My dear, like Sidqi, he ends up crazy,
As every helpless lover falls into the chain of trouble (Habibbayli I. 2017. p. 61).

It is known that in the modern Azerbaijani language, in terms of creating verb conjugations, the functional function of the suffixes -ıb, -ib, -ub, -ub; -yib, -yib, -yub, -yub: -a,-ə; -araq, -araq, -yaraq, -

yaraq; -madan, -madan, -mashı, -mashı; -anda, -ände; -dukda, -dukda, -dükda; -dığca, -dikca, -dukca, -dükca; -ınca, -inca, -unca, -ünca; -armaz, -ermez; -caq, -caq; -anda, -ände; -alı, -ali; -arkan, -arkan; -mış, -mış, -mush, -müş; -dığımdan, -diğımdan, -duyımdan, -dığıddan, -diğıddan, -duyıddan, -duyıddan, -duyıddan (Khalilov B. 2000, p. 106). Of course, it would be far from objective to say that all verb conjugations formed with the same suffixes form a compound in the language of M.T. Sidqi's works. More precisely, the poet-publicist used more compounds created by verb conjugations with the suffixes -ıb4, -yıb4, -araq2, -yaraq2, -meməsi2; -anda2, -dəkde4, -ınca4. Even in the works of the great enlightener, verb conjugations created under the influence of classical literary language are sometimes encountered. For example, in the verse story "Kabla Nasir" the poet described the appearance of one of the three thieves as follows:

H*e third letter,*

The head of the well stood, its zarus weak (Habibbayli I. 2017. p. 35).

It is possible to say with certainty that the verb conjugation with the suffix -iben can be found by chance in the work of M.T. Sidqi, and this is not without reason. In her article entitled “On some specific impersonal forms of the verb in the Nasimi language and dialects of Turkic languages”, A. Mashadiyeva interpreted the closeness of the suffix -iben to the morpheme -ib4 as follows: “In Turkic languages, the verb conjugation with the suffix -ib4 is quite functional. In the Oghuz group of Turkic languages and their written monuments, in classical literature, the phonetic variants of the suffix -iben/-iben, -ibani, -uban/-uben are also used” (Mashadiyeva A. 2019. p. 45).

It is interesting that in the verb-bundle structures found in M.T. Sdidgi's work, we see that the verb-bundles formed with the suffix -ıb4 are more often in the main part position: I took off my clothes and became naked (Habibbeyli I. 2017. p. 33); He took the goat like a wolf and went, He disappeared from sight (Habibbeyli I. 2017. p. 34); He put his face on the stones and said, "Hey!" (Habibbeyli I. 2017. p. 43); Seeing the aunt, he ran away and went to the mountain with the Farhadvash tulip (Habibbeyli I. 2017. p. 51); I endured every trouble, I never turned away from love (Habibbeyli I. 2017. p. 54); Those who have gone to school for years and have not acquired education and manners, and those who have spent their lives in school and have not learned from science and Unsuccessful students are like blind people wandering through a garden full of colorful flowers and blossoms (Habibbayli I. 2017. p. 67), etc.

In our opinion, the widespread use of verb compounds, including verb-binding compounds, in M.T. Sidgi's work indicates another truth. More precisely, the poet-pedagogue carried out systematic work to rid the Azerbaijani literary language of difficult-to-understand and complex borrowings, and therefore, by taking advantage of the possibilities of verb compounds, the main part of which consists of our own

words, he achieved the expression of enlightenment ideas in a more understandable language.

In the book "Modern Azerbaijani Language", published by A. Abdullayev, Y. Seyidov and A. Hasanov, it was considered necessary to clarify the relationship between the main and dependent parts of verb compounds and discussed 8 types of these relationships. According to the same source, in the first type of relationship, the dependent party indicates the subject of the main party, in the second relationship, the dependent party directly specifies the object of the process, in the third, the time of the process is clarified, in the fourth, the dependent party indicates the place where the process takes place, in the fifth, information is provided about the state and manner of action through the dependent party, the sixth relationship is related to the quantity of the process, in the seventh relationship, the dependent party indicates the cause of the process, and finally, in the eighth relationship, the purpose of the process is revealed (Abdullayev A. 2007. p. 57).

Of course, it is possible to find various content relations between the components of the verb-binding structures that take place in the language of M.T. Sidqi's works. However, in terms of taking into account the meaning relations between the components, certain differences are observed in the use of verb-binding structures. More precisely, we see that the process is accidentally connected with the subject between the main and dependent parties that make up the verb-binding structures in the language of M.T. Sidqi's works. In our opinion, this situation itself indicates that the literary language is no longer being renewed, but that writers are more likely to intervene in social events. Yes, M.T. Sidqi, like other enlightened realists, made people think not about the man of yesterday, but about the man of tomorrow, and for the same reason, the poet sometimes brought up the relationship between the parties of verb-binding structures and their subject:

When I slept, the mountains were not pierced,
There were no railways built on earth (Habibbayli I. 2017. p. 24)
Or,
Because the aggregate took my clothes,
When I came out of the well, it left (Habibbayli I. 2017. p. 24)
Or,

"When he calls polite girls, he does not say "What's up? What are you saying?" instead of "Yes, what do you say?". He does not interrupt his mother, sister or other women when they are talking" (Habibbayli I. 2004. p. 22).

In the above examples, the verb clauses "when sleeping", "when coming out", "when speaking"

are formed with the words “I”, “mother, sister or other women” that indicate the subject of the process.

As we have noted, the temporal relationship between the components that form the clauses on which the verb clauses are based is also evident. Let us emphasize from the beginning that it would not be correct to say that this situation has become widespread in M.T. Sidqi’s work. On the other hand, the existence of temporal content in the semantics of verb clauses is also confirmed in scientific literature. Here, M.Abdullayev writes, discussing the same issues: “The meaning of time can also be expressed in Azerbaijani with verb suffixes: When they put on their clothes and returned to the shore, the dawn had already broken. The morning breeze was driving away the fog that had settled on the shore of the Kura and carrying it far away. The lush bushes on the shore, the green grass, and even the paths were covered with dew (I.Shikhlı).

In these examples, the verb conjunction when returning to the shore indicates that the events take place at the same time in the entire text, and acts as a determinate member for the text” (Abdullayev M.A. 2019. p. 33).

The existence of semantic relationships between the main and dependent parties of the verb-compound constructions found in M.T. Sidgi’s works that clarify the manner, quantity, reason, and purpose is also observed. For example, just as the constructions “chaparag yollab” and “sedaqat yil iqib” provide information about the manner of the process, we see that the dependent parties are quantitatively related to the main party in the constructions “chokh tərət tərəb” and “oqət qalı farəhləb” . Also, the innovative educator, drawing attention to the troubles that ignorance brings to man, wrote: “Perhaps, due to ignorance and lack of art, he gets used to stealing and blocking the road, and suffers all kinds of humiliation and reproach and various kinds of suffering and destruction "... and finally rots in prisons" (Habibbayli I. 2004. p. 77).

As can be seen, the dependent part of the sentence "he is used to stealing and blocking roads due to lack of knowledge and skill" clarifies the cause of the process in the main part. Also, in the sentence "Do you remember the story of the child whose leg was caught under the wheel of a cart, who did not make a sound when the surgeon set his leg because his mother was sick and unwell" (Habibbayli I. 2004. p. 98), the dependent part of the verb-binding structure directly explains the cause.

In the book “Modern Azerbaijani Language. Part IV. Syntax”, presented to the scientific community by the “East-West” publishing house in 2007, a classification of verb compounds was carried out, mainly taking into account the dependent party, and although the existence of compounds of the forms “ad+feil”, “feil+feil”, and “adverb+feil” was reported, it was shown that the “ad+feil” form was the dominant one, and an extensive analysis of verb compounds formed by the combination of nouns and

verbs was conducted (Abdullayev A. 2007. p. 58). We read from the same source: “Verb compounds formed from nouns and verbs can be divided into the following types:

1. Verb compounds with the nominative case: When Assad comes, when you speak.

2. Verb compounds with the accusative case: When he buys the book, when he sees you.

3. Verb compounds with the directional case: When he comes home, when he looks at the road.

4. Verb compounds with the locative case: When he sits at home, when he sleeps in the garden.

5. Verb compounds with the accusative case: When he comes from home, when he comes down from the mountain” (Abdullayev A. 2007.p. 59).

We think that in terms of the expression of the idea, there is a need for some correction in the above classification. Because while verbal adjective and infinitive compounds can accept case suffixes, verbal compound compounds do not have such an opportunity. That is, it is impossible to have verbal compound compounds with nominative, active, passive, locative, and accusative cases. More precisely, it should be noted that in verbal compound compounds, the dependent part is in the nominative, active, passive, locative, and accusative cases. When we approach it with the mentioned criteria, we see that in the works of M.T. Sidqi, the dependent part is in the nominative case:

1. Verbal compound compounds with the dependent part in the nominative case: when the private parts speak, when they themselves fly away, when the time has not passed, when I sleep, when my heart is burning, etc.

2. Verbal compound compounds with the dependent part in the indicative form: he did not listen to his lament, he went to school, he listened to my words, he entered school, he continued to school, he fell into the well, he ordered the other person to do it, he caused trouble, he looked at his permission, he fell into the corner of the flower, etc.

3. Verbal compound compounds with the dependent part in the indicative form:

a) Verbal compounds with definite effect: opened our minds, pierced mountains and rocks, took the goat like a wolf, worked my hard, recognized the saint, increased the mercy and compassion of the judges, demolished the prison, when he saw the children, called the girls, worked our hard, opened his book, reviewed his lesson, swept his room, raised his head, lit the candles, etc.

b) Verbal compounds with indefinite effect: beat your chest, opened your head, when you eat shitty food, when you see a horse, found a stick, when you hear a fox tale, a wolf story, showed kindness, etc.

1. Verbal compounds with a dependent part in the present tense: kept in prison, spent his life at school, walked in the garden, etc.

2. Verbal conjunctions with the dependent part in the passive form: when passing through the street, he was saved from the darkness of ignorance, he was freed from ignorance, he was not deprived of the blessing of knowledge, he abstained from deeds, he entered through the door, when I left your servant, when I suffered from you, he moved away from your sight, etc.

It is thought-provoking that out of every 60 verb conjugations in the language of M.T. Sidqi's works, in 5 of them the dependent part was in the nominative case, in 10 in the directional case, in 33 in the accusative case, in 3 in the accusative case, and in 9 in the accusative case. Of course, this situation confirms the important place of accusative verbs in the works of the poet-pedagogue in terms of their functionality. In other words, the great representative of the Azerbaijani enlightenment movement took maximum advantage of the internal possibilities of the native language and considered it appropriate to use verb conjugations with a call for progress instead of difficult-to-understand borrowings and complex adverbs.

In the language of M.T. Sidqi's works, verb conjugations in the format of "feil+feil", "adverb+feil" can also be found. As an example, it is possible to show such compositions as "I went away with a bang, I came to school happily every day, now I read and write, I pay attention secretly, and every time I leave, I come with awe." In principle, the richness of verb-binding compositions in the scientific-literary and journalistic heritage of M.T. Sidgi should be evaluated at the level of the poet-pedagogue's service to the development of the literary language.

Yes, the great educator, referring to the poetic possibilities of verb-binding compositions and addressing new generations, stated that for the sake of national revival, it is necessary to pay attention to education and study secular sciences without waiting for tomorrow.

References

1. Abdullayev, A. Modern Azerbaijani language. Part IV. Syntax. / A. Abdullayev, Y. Seyidov, A. Hasanov – Baku: East-West, – 2007. – 424 p.

2. Abdullayev, M.A. Time relationship between text components // – Baku: Scientific work (monthly international scientific journal in the humanities), – 2019. No. 1(2), – p. 30-34.

3. Khalilov, B. Morphology of the modern Azerbaijani language. Part I / B. Khalilov. – Baku: – 2000. – 280 p.

4. Mahammad Taghi Sidqi. Works / ed. I. Habibbeyli. – Baku: Book Club LLC, –2017. – 286 p.

5. Mahammad Taghi Sidqi. Works / ed. I.Habibbeyli; ed. A.Gadimov. –Baku: Chasıoğlu, – 2004. – 284 p.

6. Mahammad Tagi Sidgi. School stories / ed. I.Habibbeyli. – Nakhchivan: Ajami, – 2017. – 80 p.

7. Mashadiyeva, A. On some specific impersonal forms of the verb in the Nasimi language and dialects of Turkic languages // Materials of the Republican scientific conference on "Imadaddin Nasimi's poetic language and historical issues of the Azerbaijani literary language", – Baku: – November 29, 2019, – Baku: Elm, –2019, – pp. 45-50