

CURRENT RESEARCH IN **PHILOLOGY**
FİLOLOJİDE GÜNCEL ARAŞTIRMALAR

MARCH / MART 2023

Editor / Editör

Assoc. Prof. Dr. / Doç. Dr. Gülnaz KURT

İmtiyaz Sahibi / Publisher • Yaşar Hız
Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • Eda Altunel
Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Gece Kitaplığı
Editörler / Editors • Assoc. Prof. Dr. / Doç. Dr. Gülnaz KURT
Birinci Basım / First Edition • © Mart 2023
ISBN • 978-625-430-711-9

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Gece Kitaplığı'na aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin
almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz.

The right to publish this book belongs to Gece Kitaplığı.

Citation can not be shown without the source, reproduced in any way
without permission.

Gece Kitaplığı / Gece Publishing

Türkiye Adres / Turkey Address: Kızılay Mah. Fevzi Çakmak 1. Sokak

Ümit Apt. No: 22/A Çankaya / Ankara / TR

Telefon / Phone: +90 312 384 80 40

web: www.gecekitapligi.com

e-mail: gecekitapligi@gmail.com



Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

Current Research in Philology

Filolojide Güncel Araştırmalar

March / Mart 2023

Editor / Editör

Assoc. Prof. Dr. / Doç. Dr. Gülnaz KURT

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

Chapter / Bölüm 1

BİR MASAL TEKERLEMESİ OLAN “KIRK KATIR MI KIRK SATIR MI?” FENOMENİ ETRAFINDA OLUŞAN BAZI UNSURLAR ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Fahri DAĞI..... 1

Chapter / Bölüm 2

RUSÇADA ÖN EKLERİN İŞLEVİ VE SEMANTİK ÖZELLİKLERİ

Mariana BUDU..... 11

Chapter / Bölüm 3

GÜNEY-BATI OĞUZ TÜRKÇESİNDE ASLİ VE DOLAYLI “BİRİNCİL VE İKİNCİL” UZUNLUKLAR

Meriç GÜVEN..... 31

Chapter / Bölüm 4

PIERRE BOURDIEU’NÜN ÇEVİRİ SOSYOLOJİSİ

Zafer SARI 49

Chapter / Bölüm 5

MİTLERİN YENİDEN ANLATIMINDA POST MODERN YAZIM STRATEJİLERİ: MARGARET ATWOOD’UN THE PENELOPIAD’I, JEANETTE WINTERSON’IN WEIGHT’İ VE ALİ SMİTH’İN GIRL MEETS BOY’U

Leyla ADIGÜZEL, Kuğu TEKİN..... 69

Chapter / Bölüm 6

HAMDULLAH HAMDÎ’NİN KİYÂFETNÂME’SİNİN YENİ BİR NÜSHASI ÜZERİNE

Bahanur ÖZKAN BAHAR 105

Chapter / Bölüm 7
NALLIHAN MÂNİLERİ

***Fahri DAĞI*..... 127**

Chapter / Bölüm 8

N.V. GOGOL'UN "ШИНЕЛЬ- ŞİNEL"ADLI UZUN ÖYKÜSÜ
TÜRKÇE ÇEVİRİSİNDE NEDEN "PALTO" DEĞİL "KAPUT"
OLMALI?

***Shalala RAMAZANOVA, Züleyha ÜLKER* 145**

Chapter / Bölüm 9

CEMİL SIDKÎ EZ-ZEHÂVÎ'NİN MANZÛM HİKÂYELERİ

***Fuat DAŞ*..... 161**

Chapter / Bölüm 10

BEYOND THIS WORLD UP AND DOWN: FUNCTIONS OF
CATABASIS AND ANABASIS IN MYTH AND LITERATURE

***Meltem UZUNOĞLU ERTEN* 189**

Chapter / Bölüm 11

TURKISH TRANSLATED LITERATURE (1839-1914) WITHIN
EUROPEAN LITERARY MACRO-POLYSYSTEM

***Orhun Burak SÖZEN, İlker EROĞLU* 209**

Chapter / Bölüm 1

BİR MASAL TEKERLEMESİ OLAN “KIRK KATIR
MI KIRK SATIR MI?” FENOMENİ ETRAFINDA
OLUŞAN BAZI UNSURLAR ÜZERİNE BİR
DEĞERLENDİRME

Fahri DAĞI¹

¹ Dr. Öğretim Üyesi, Karabük Üniversitesi Turizm Rehberliği
Bölümü, fahridagi@gmail.com

Giriş

Destan, efsane ve masallar bir toplumun kimlik kodlarını taşıyan halk anlatılarıdır. Onların içinde evren tasavvuru, yaratılış, inanç, aile ilişkileri gibi birçok unsur açık veya gizli kendini hissettirir. Masallar, tarihi süreç içinde anlatanı ve dinleyeni değişse de bugün hâlâ en çok anlatılan ve dinlenen halk anlatılarıdır. Masallar, birçok mitolojik vasfını kaybetmiş olsa da toplumların çağlar öncesi inanç, düşünce ve yaşam tarzlarından izler taşır.

İçinde birçok mitolojik unsur bulunduran masal, hiç kuşkusuz bir milletin kültür kodlarını taşımakta ve sonraki nesillere aktarmakta önemli bir rol üstlenmektedir. Masalar, insanların ve toplumların ulaşmak istedikleri ütopik anlatılardır. Her çocuk bir masal kahramanı olmak ister. Masal kahramanları idealize edilmiş tipler olup masal çağındaki çocuklara rol model olurlar. Masal kahramanları, ülkeleri ve sevdikleri kişiler için kendilerini feda ederler. Masalarda zorlu mücadelenin sonunda her zaman iyiler kazanır ve kötüler kaybederler. Masalarda kötülere genellikle “kırk katır mı, kırk satır mı?” diye sorularak onların verilecek olan cezalardan birini seçmeleri söylenir. Aslında ikisi de aynı olan bu cezaların verilme sebebi nedir? Kötülere verilmesi ön görülen bu cezalar bir masal sonu tekerlemesi midir? Türk masallarında suçlular neden kırk parçaya ayrılmak istenir? Bu durum Türk töre, inanç ve düşünce sisteminin masallara yansımaları olabilir mi?

Türk düşünce sisteminde düzen en önemli unsurdur. Toplumun ahlakını, nizamını kısaca töresini bozacak unsurlar ve kişiler çok dikkatli bir şekilde ayıklanır. Türk anlatı geleneğinin en önemli unsurlarından biri olan masalarda Türk devlet anlayışının ve Türk töresinin yansımalarını görürüz. Kaosu oluştuğunda bir kahraman çıkar, birçok sınamaya maruz kalır ve düzeni tekrar kurar. Masalların iyilere mükafatlar verildikten sonra kötülere verilecek ceza açıklanır. “Kırk katır mı kırk satır mı?” olarak belirlenen bu cezanın sonucunda suçlunun ceset bütünlüğü bozulur. Kurban hayvanları ile insanların kemikleri Türkler için önemli unsurlardır.

Türk İnanç ve Düşüncesinde Kemik

Türkler, canın, ruhun kemikte gizlendiğine inanıyorlardı. Ayrıca soyun da kemikten geldiğini düşünüyorlardı. Halk tabakalaşması da kemiklere göre yapılıyordu:

Atın kemik: Beyler, alplar sınıfı.

Ak kemik.

Kara kemik (Ziya Gökalp, 2023: 162).

Türk inanç sisteminde kemik önemli bir yere sahiptir. Öldükten sonra-

ki gidecekleri diğer âlemde yaşamlarını sürdürebilmeleri için de canlıların cesetlerinin bir arada ve eksiksiz olmaları gerekiyordu. Bunu, kurban ettikleri hayvanların kemiklerine verdikleri önemden anlayabiliyoruz. “*Kurban edilen hayvanların kemikleri kırılmaz, köpeklere verilmez; ateşe yakılır veya yere gömülür. Bazı özel ayinlerden sonra kurban kemikleri toplanıp bir kaba konularak kayın ağacına asılır. At kurbanlarının kafatası bir sırtık üzerine konulur. Bu görenek çok yaygındır*” (İnan 1986: 101).

Eski Türkler ölen kişilerin tekrar dirileceğine inanıyorlardı. Bundan dolayı ölen kişinin kemiklerinden çekiniyorlardı. “Kemiklerin canlılığın biçimine sahip olduğuna ve görünüşe göre onun esasını oluşturduğuna inanılmaktaydı, çünkü ancak onlar vasıtasıyla hayata geri dönmek ya da yaşamın devamı mümkün gözükmekteydi. Dolayısıyla ölü hayvanların veya insanların kemikleri, eğer mümkünse itinayla muhafaza edilirdi. Tersine düşmanların cesetleri Ateşle tahrip edilmeye çalışılırdı. Kusursuz iskelet özellikle itibar görmektedir. Bunun için kemiklerin üzerindeki et ayrılır. Bu ise kazımak, ağaçların üstüne yerleştirmek veya onları bozkırdaki hayvanlara terk etmek suretiyle yapılırdı. Eğer bu ihmal edilirse, kemiklerin mezarda zarar görmeden muhafaza edildiğine inanılırdı, çünkü mezar yeri itinayla gizli tutulur ve düşmanlara karşı savunulurdu. Hatta düşmanların mezarları tahrip edilmeye çalışılırdı. Kimi hallerde sadece kafatasları bu itinalı muameleye tabi tutulurdu.” (Roux 2011: 85).

Türklerde görülen kemikten yeniden dirilme motifi komşuları diğer Altay halklarında, Moğollarda, Afrika halkları arasında da görülmektedir (Ocak 2018: 170-172).

Şamanların da şamanlık eğitimi sırasında ölüp dirildiklerine inanırlar. Tanrıyla ve diğer ruhlarla görüştüğüne inanılan şamanın sıradan insandan farklı olması gerekliydi. Aslında şaman ölüp dirilme ritüelinde kendi bedeniden çıkıp diğer aleme gitmekte ve bu dünyadaki kimliğinden kurtulmaktadır. Böylece sıradan insanlıktan çıkıp olağanüstü bir kimlik kazanır. “*Onlar ilkin başımı kesip, yurdun kereveti üstüne koydular. Sonra kemik sırasına göre, bedenimi parçalara ayırdılar. Kesip aldıkları her et parçasını dokuz kazık üstüne gerdiler. Sonra hepsi bir araya gelip etleri yemeğe başladılar. Derken danalara hastalık getiren cüce bir cin ahırın orta direğinden çıktı ve öteki cinlerin yediklerinden arta kalan kemikleri toplayarak az önce soyulmuş taze kayın ağacı kabuklarının üstüne koydu. Bundan sonra canım yeniden bedenimin içine girdi. Ben de ayağa kalktım*” (Çoruhlu, 2002: 66).

Eski Türkler ve Türklerle birlikte yaşayan diğer halklarda kemik “ontolojik” bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında bu durum varlık ve yok oluş arasındaki mücadeleyi de anlatıyor. Türkler ve komşu halklar başta atalarının, soydaşlarının ve kurban edilen hayvanların kemiklerinin

bütünlüğünü korumaya çalışırken düşmanlarının kemiklerini mezarda dahi olsa çıkarıp yakmaları düşmanlarının ne bu dünya da ne de diğer dünyada yaşamalarını istemiyor olmalarından kaynaklandığı açıktır.

Tükler İslamiyet'e girdikten sonra da eski inançlarının birçoğunu İslam'a uyarlayarak korumuşlardır. Kurban törenlerinin birçoğunda eski Türk inançlarının izlerini görmekteyiz. Kurban edilen hayvanların ve insanların vücut bütünlüğünün var oluş için temel teşkil ettiği inancını muhafaza etmişlerdir. Anadolu'da hâlâ kurban edilen hayvanların kemikleri kırılmaz ve kemikler toplanarak temiz bir yere gömülür. Bugün hâlâ konu ile ilgili birçok efsane anlatılmaktadır. Anadolu'da oldukça yaygın olan kurban edilen hayvanın kemiklerinden yeniden diriltilmemesi efsanesi oldukça yaygındır. Şah Kızıl Deli adlı bir veli keramet göstererek kendisini sınananlara ders verir. *"Şah Kızıl Deli ve kardeşi Kara Cemal'in adlarını duyan bölgenin komutanı, onları yanına çağırarak imtihan etmek ister. Şah Kızıl Deli Bir koyun keser bütün askerleri doyurur. Askerlerden yedikleri koyunun kemiklerini ziyan etmemelerini ister. Yemekten sonra kemikleri toplayıp postun içine doldurur ve dua eder, koyun dirilir, fakat bir ayağı topaldır. Komutan olacakları görmek için kemiğin birini saklamıştır."* (Duymaz 1989: 83-84).

Benzer bir efsanenin varyantında da veliyi sınanan Yavuz Sultan Selim payını alır (Önder 1969: 70-71).

Hem ölen kişinin hem de kurbanın ister bu dünyada tekrar dirilmesi isterse de diğer alemde varlığını sürdürebilmesi için cesedin vücut bütünlüğün bozulmaması gereklidir. Ceset bütünlüğünü kaybederse tekrar var olamayacak ya da vücudun parçaları eksik olduğu için vücut sağlıklı çalışamayacaktır.

Türk dünyasında ve Anadolu'da benzer mitolojik anlatılar oldukça fazladır.

Türklerde Ölüm Cezası

Suç ve cezanın eşit ve adil olması kamu düzeninin en temel taşıdır. Adil ve zamanında verilen ve uygulanan ceza toplum düzenini işeyişini kolaylaştırır ve kamuda barışı, huzuru ve düzeni sağlar. Eski Türklerde kamu düzeni İbn Fadlan gibi yabancı seyyahlardan da öğrendiğimize göre oldukça sağlıklıydı.

Eski Türkler konar göçer bir hayat yaşadıkları için hafif suçlardan mahkûm olanlara on güne kadar hapis cezası verirdiler. Bunun dışında bazı istisnai durumlarda ölüm cezası verirdiler. Hun devrinden itibaren özellikle av kurallarına uymayanlara, vatan hainlerine, tecavüzcülere, zina yapanlara, haksız yere adam öldürenlere, hırsızlık yapanlara ölüm cezası uygulanmaktaydı (Barthold 1990: 410; Anadol vd. 2002: 229; Cin-

Akgündüz 1995: 71; Arsal: 2014 225; Ligeti 50; Gültepe 2008: 179; Bedirhan 2014: 13; Öksüz 2016).

Eski Türklerin en nefret etikleri ve en ağır şekilde cezalandırdıkları suçların başına zina yapmak geliyordu. Zina yapan kadın ve erkek evli ise ikisi de öldürülürdü. Zina yapmak ölüm cezasını gerektirir. Kızlara, evli kadınlara ve çocuklara karşı yapılan cinsel istismarda ölüm cezası uygulanırdı. Ancak uygulanan ölüm cezalarının infaz şekilleri değişmektedir. Adam öldürme ve benzeri suçları işleyenler boğularak ya da vücut bütünlüğü bozulmadan öldürürken tecavüz, zina, hırsızlık gibi suçları işleyenler vücutları iki ya da daha fazla parçaya ayrılarak öldürülüyorlardı. İbn Fadlan seyahat namesinde bu durumu şöyle dile getirir: “*Bununla beraber asla zina etmezler. Aralarından zina eden birini, kim olursa olsun, dört kazık çakıp kollarından ve bacaklarından bu kazıklara bağlarlar. Balta ile onu baştan ayağa ikiye bölerler. Kadın için de aynı cezayı verirler. Bundan sonra zina eden kadın ve erkeğin parçalarından her birini bir ağaca asarlar... Hırsız da zina yapan kişi gibi öldürürler.*” (Şeşen 2013: 31).

Yine İbn Fadlan’dan öğrendiğimize göre Türkler zina nedir bilmez. Aralarında fahişe barındırmazlardı. Fahişeliğin büyük ahlaksızlık olduğunu düşünüyor ve fahişelik yapanları da evli kadınlara tecavüz edenlere verilen ölüm cezasının aynıyla cezalandırıyorlar. “*Fahişelik yapanlar da evli kadınlara tecavüz eden erkekler gibi kazıklara bağlanarak ortadan ikiye ayırarak öldürülürlerdi. Zina diye bir şey bilmezler. Birinde böyle bir şey görürlerse onu iki parçaya bölerler. Ağaçların dallarını bir yere getirip failin ellerini-ayaklarını ağaca bağlarlar, sonra o dalları serbest bırakırlar, adam ikiye ayrılır.*” (Şeşen 2013: 11)

Türklerde kendi eceli ile veya savaşlarda kahramanca ölen kişilerin cesetleri özenle ve vücut bütünlüğü dikkate alınarak defnedilirken, idam cezasına mahkûm olan kişilerin cesetleri gömülmüyor, vücudun parçaları farklı yerlere atılıyor ya da çürümesi bekleniyordu. (Ögel 1984). İbn Fadlan bu konudan da seyahatnamesinde söz ediyor: “*Bu adamın ne olduğunu sordum, Hükümdar ‘Yanımızda bir müddet kaldı. Ona bakan çocuk ölüyor, hamile kadın çocuğunu düşürüyordu. Bir insanı yakalarsa ölünceye kadar onu eliyle sıkıyordu. Bunu görünce, onu yüksek bir ağaca astım, orada öldü. Kemiklerini, kafasını görmek istiyorsan seninle giderim, gösteririm’ dedi. Ben de ‘Vallahi bunu çok arzu ediyorum’ dedim. Benimle bir büyük ormana gitti. Orada yüksek ağaçlar vardı. Beni altına adamın kemiklerinin, başının düştüğü bir ağacın yanına götürdü. Başı büyük bir arı kovanı, kaburga kemikleri hurma yaprakları gibiydi. Baldır ve kol kemikleri de aynı şekildeydi. Hayret ettim, geri döndüm.*” (Şeşen 2013: 34).

Eski Türklerde kazara insan öldürmekte büyük suç sayılıyordu ve bu suç işleyene de ölüm cezası veriliyordu. Ama bu ölüm cezası diğerlerinden

farklıdır. Bu bize İslamiyet'teki arafı hatırlatmaktadır. *“Bir adam diğerini kasden öldürürse kisas olarak onu öldürürler. Onu hata ile öldürürse kayın ağacından bir sandık yapıp onun içine koyarlar, üzerini çivilerler, yanına üç somun, bir testi su koyarlar, darağacı gibi üç ağaç dikerler, bunların arasına asarlar. ‘Onu yer ile gök arasında bırakıyoruz. Yağmur ve güneş altında kalsın. Belki Allah ona acır’ derler. Zaman çürütünceye, rüzgârlar götürünceye kadar asılı kalır”* (İbn Fadalan 2013: 30-31).

Yukarıda İbn Fadlan'ın verdiği cesedin toprağa dönüşerek yel olup gitmesi ve neticesinde bir “hiç” olma motifi Dede Korkut Hikayelerinde ant içme törenlerinde de karşımıza çıkmaktadır. Oğuz alplarının en güzeli olan Bamsı Beyrek, Bayburt hisarı beyinin kızına helalliğe alacağına dair ant içerken ettiği yemin dikkat çekicidir: *“Yel gibi kertileyim, toprak gibi savrulayın.”* (Gökyay 2006: 73). Buradan da anlaşılıyor ki Türk alplarının en büyük korkuları hiç olma duygusudur.

Yukarıda örneklerini gördüğümüz eski Türklerdeki ölüm cezaları, Türk masallarında gördüğümüz kötülere verilen “kırk katır mı kırk satır mı?” cezasını hatırlatıyor.

Masallarda Kırk katır mı Kırk satır mı?

Masallar, anlatı geleneğinin en önemli türlerinden biridir. Yüzyıllar öncesinde yaşamış insanların inanış, düşünce, evren telakkisi, ahlak ve din, dünya görüşü gibi unsurları içerisinde barındırır. Masallara bir nevi atalarımızın asırlar öncesinden gelen sesleridir diyebiliriz. Masallar ait oldukları toplumların kimlik kodlarını, dokularını, motiflerini yansıtır. Geçmişten gelece sözlü kültürün en önemli aktarıcılarıdır.

Masalları yaşadığı toplumdan ayrı düşünemeyiz. Onları var eden, geliştiren ve sonraki kuşaklara aktaran içinde doğduğu toplumdur. Toplumlar zamanla gelişip yenilenseler de var oldukları toplumların tarihi serüvenini az veya çok muhafaza ederler.

Masallar bugün her ne kadar çocuklar tarafından dinlense ve okunsa da en önemli mitolojik anlatılardan birisidir. Masalardaki semboller ve işaretler, ait oldukları toplumların sırlarını taşır.

Masallalar her zaman iyiler için mutlu sonla bitse de kötüler için bunu pek söyleyemeyiz. Çünkü gerçek hayatta olduğu gibi bir suç varsa bunun karşılığı olarak bir cezanın da olması gerekir. Masallarda kötülük yapanlar yaptıklarının bedelini eninde sonunda öder. Masallarda da suç ve ceza orantılıdır. Türk masallarında adam öldürmek, hırsızlık yapmak, insanların namuslarına göz dikmek, iftira atmak gibi suçlar için cezalar oldukça ağır olup genellikle bu kişiler ölüm cezasına çarptırılırlar. Ölüm cezaları genellikle “kırk katır” ya da “kırk satır” olmak üzere iki şekilde suçluya önerilir ve ondan birini seçmesi istenir.

Ali Berat Alptekin tarafından Taşeli’nde derlen “Küllü Fatma” adlı masalda hem ruhun kemikte odlüğünü hem de kötülerin kırk katır ile cezalandırıldığını görüyoruz. Bu masalda üç kızı olan bir anne, büyük iki kızı tarafından öldürülerek yenilecektir. Durumu anlayan anne küçük kızına kemiklerini kör kuyuya atmasını söyler. Kör kuyuya atılan annenin kemikleri değerli eşyalara dönüşür. Küçük kız çeşitli sınamalardan sonra padişahın oğluyla evlenir.

“Gayri Küllü Fatma’ni diğer kardeşlerine demiş ki:

‘Gatır mı istersiniz, satır mı?’

‘Satır düşman boynuna katır isteriz binipte gezmeye.’

Padişahın oğlu bir gatır tutmuş, götüne bir şaplak vurmuş, salmış dağlara iki gızı...” (Alptekin 2002: 250).

“Padişahın Üç Kızı” adlı masalda ablalarının zina iftirasına maruz kalan küçük kızın çeşitli sınamalardan sonra masum olduğu anlaşılır ve padişah iftiracı ablaları “kırk katır” cezasıyla idam eder. *“Padişah gatırlar yetmişer tene ucu ucuna bağlar, her yirmi gatırın arkasına da bir kadın bağlar. Daha sonra gatırlara birer gamçı vurur, gatırlar onları dağa daşa çarparken onları ölürüyor. O fırıncının yanında kadınida padişah yanna alıyor. Dünya güzeli ile oğlana kırk gün kırk gece düğün ediyorlar. Muratlarına eriyorlar.”* (Alptekin 2002: 247).

Pertev Naili Boratav’ın Zaman Zaman İçinde adlı çalışmasında “Nardaniye” adlı masalda üvey annesi tarafından iffetsizlikle suçlanan geç kızın maceraları anlatılmaktadır. Masalın sonunda gerçek ortaya çıkar ve üvey anne kırk katırın kuyruğuna bağlanarak hak ettiği cezayı alır.

“Kız başından geçenleri bir bir anlatır. Hemen giderler analığı getirirler Beyin önüne. Ona derler ki:

- *‘Kırk satır mı istersin, kırk katır mı?’ Kadında:*

- *‘Kırk satır düşman başına, kırk katır verinde sılama gideyim.’ der.*

O zaman kadını kırk katırın kuyruğuna bağlarlar, kırkına bir kamçı vururlar. Üvey ana da yaptıklarının cezasını bulur...” (Boratav 2009: 120).

Niğde’de derlenen bir masalda da iftira atılan genç bir kızın masumluğunu kanıtlaması ve suçluların yine yukarıdaki örneklere benzer bir şekilde cezalandırılması anlatılmaktadır. İslami motiflerin olduğu bu masalın daha yeni oluştuğunu veya motif değiştirmiş olduğunu görmekteyiz. Oğlu ve karısıyla Hacca giden bir baba, kızını arkadaşı hocaya emanet eder. Hoca, kıza tecavüz etmek ister. Hocanın elinden kurtulan kıza hoca iftira atar. Babasının emriyle ağabeyi tarafından öldürülmek istenen kız bir bey oğluyla evlenir. İki çocuğuyla babasının evine ziyarete gitmek isteyen

kıza kocası tarafından refakatçi olarak görevlendirilen Arap tarafından iki çocuğu öldürüldükten sonra tecavüz edilmeye çalışılır. Onun elinden de kurtulan kız, babasının yanına ulaştığında durumu anlatır. Kızın masumiyeti ortaya çıkar ve Hoca ile Arap cezalandırılır.

“Kız babasına başından geçenleri babasına anlatır. Hocaya soruyorlar: ‘Doruya mı kayılsın, sokuya mı?’

‘Doruya kayılıım.’

‘Peki’

Doru bir atları varmış. Atın kuyruğuna ipi bağlıyorlar. Öbür ucunu da hocanın beline bağlıyorlar. Ondan sonra atın götüne dikenini vuruyorlar. Doru at, hocayı paramparça ediyor. Araba soruyorlar:

‘Doruya mı kayılsın, sokuya mı?’

‘Sokuya kayılıım.’

Arabanın kafasını sokuda eziyorlar. Adam kızına kırk gün kırk gece düğün yapıyor.” (Bakırcı 2006: 286).

Türklerin zina hakkındaki düşüncelerini İbn Fadlan’ın Türkistan coğrafyasını dolaşırken edindiği bilgi ve izlenimlerden yukarıda bahsetmiştik. “Üç Kız” masalında da anladığımız kadarıyla sadece zina yapmak büyük bir suç olarak kabul edilmemiş aynı zamanda bu iftirayı masum insanlara atmak da aynı büyüklükte bir suç olarak kabul görmüş ve halk, masaldan da anladığımız kadarıyla bu suçu işeyenlere de ölüm cezasını layık görmüştür. Bu masalda halkın muhayyilesi başkasına iftira atanın da kırk parçaya ayrılmasını istemiştir. Böylece ölen kişinin canının kemikte olduğuna inan ve ölmüş varlıkların ancak kemiklerin bir araya getirilip vücut bütünlüğünü sağlandıktan sonra tekrar dirileceğine inanan Türk halkı, iftiracı kişileri hem yaşadığımız dünyada hem de ahirette tamamen ortadan kaldırmak istemiş olabilir.

SONUÇ

Masallarda suçlulara verilen “kırk katır mı kırk satır mı?” cezası ile kötü kişiler kırka bölünerek ceset bütünlüğü tamamen bozuluyor. Bazı masalarda kırk katırın kuyruğuna bağlanarak kırk farklı bölgeye gönderilen “dağa taşa vura vura” yok edilen suçlu şahsın cesedi böylece hiçbir şekilde tekrar bir araya gelemeyecek ve tekrar var olamayacaktır.

Türk inanç ve düşünde sisteminde kemiğin ruhun evi olduğu bilinen bir gerçektir. Kemik var oldukça ruh da sığınacak bir barınak bulacaktır. Öldürülen kişinin vücut bütünlüğü yok edilip kemikler farklı bölgelere gönderilerek suçunun hem bu dünyada hem de diğer dünyada yaşamasına engel olunmaktadır. Ayrıca İbn Fadlan’ın hatıralarından anladığımız ka-

darıyla idam mahkumlarının cesetleri bilinçli olarak meteorolojik olaylara maruz kalması sağlanarak onların cesetlerinin çürümesi ve en sonunda toz haline gelip rüzgara karışması istenmektedir. Böylece öldürülen kişi bu dünyada yaşamamış bir “hiç” olacaktır. Buradan da anlaşıldığına göre Türk düşüncesinde hiçlik en büyük cezadır. Türk halkının ölüme mahkûm ettiği kişiler sonsuza kadar yok edilmek istenmiş, ahirette dahi varlıklarına katlanamamışlardır.

“Hiç” olma korkusu sadece kötülerin duyduğu bir kaygı değildir. İyilerde “hiç” olmaktan korkar. Dede Korkut hikayelerinde Oğuz alpları, “*Yel gibi kertileyim, toprak gibi savrulayın.*” andını içerler. Bu anttan da anlaşıldığı kadarıyla toprak olup savrulmak yani “hiç” olmak en büyük cezadır. Zaten onlar bu dünyaya Tanrı adına nizam kurmak için gönderilen alperenlerdi.

Türk düşüncesi tecavüzcüleri, çocuk istismarcılarını, aile yapısını bozanları, katilleri hem bu dünyada hem de diğer dünyadaki varlıklarını yok etmek istemiş kısaca onları “hiç” olarak görmüştür. Bu suçları işeyenlerin varlık aleminden kayıtlarını silmek istemiştir.

Türk halkı mitolojik bir anlatı olan masallarla kendi cennetini yaratmış ve oraya girmek isteyen yalancıları, eşlerini aldatanları, katilleri, iftiracıları ve hırsızları bu dünyaya sokmamış ve girmek isteyenleri de “kırk katır mı, kırk satır mı” fenomeni ile ağır bir biçimde cezalandırmıştır.

KAYNAKÇA

- Alptekin, Ali Berat (2002) *i Taşeli Masalları*, Ankara, Akçağ Yayınları.
- Anadolu, C.-Abbaslı. N.-Abbasova F. (2002). *Türk Kültür ve Medeniyeti*, İstanbul, Bilge Karınca Yay
- Arsal, S. M, (2014). *Türk Tarihi ve Hukuku*, Ankara, TTK Yayınları.
- Barthold, V. V. (1990). *Moğol İstilasına Kadar Türkistan*, (Çev. Yıldız. H. D.), Ankara, TTK Basımevi.
- Boratav, P. N. (2009). *Zaman Zaman İçinde*, Ankara, İmge Kitabevi
- Cin, H.- Akgündüz, A. (1995). *Türk Hukuk Tarihi C.I*, İstanbul, Osmanlı Araştırmaları Vakfı.
- Duymaz, A. (1989). *Bingöl Efsaneleri İnceleme-Metinler*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Basılmamış Yüksek Lisan Tezi.
- Gültepe, N. (2008). *Türk Kadın Tarihine Giriş*, İstanbul, Ötüken Yayınları
- Şeşen, R.(2013). *İbn Fadlan Seyahatnamesi*, İstanbul, Yeditepe Yayınevi.
- Ligeti, L. (1991). *Bilinmeyen İç Asya C. I- II*, (Çev. Sadrettin Karatay), İstanbul, MEB.
- Gökyay, O.Ş (2006) *Dedem Korkudun Kitabı*, İstanbul, Kabalcı Yayınları.
- Ögel, B. (1984). *İslamiyet'ten Önce Türk Kültür Tarihi*, Ankara, Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Öksüz, P. (2016). *İ. Ö. Türk Tarihinde Aile ve Aileye Karşı İşlenen Suçlar*, Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
- Önder, M. (1969). *Efsane ve Hikayeleriyle Anadolu Şehir Adları*, Ankara.
- Roux, J. P. (2012). *Eski Türk Mitolojisi*, (Çev. Musa Yaşar Sağlam), Ankara, Bilgesu Yayıncılık.
- Ziya Gökalp, *Türk Medeniyeti Tarihi*, (Akt. Ali Duymaz), İstanbul, Ötüken Yayınları

Chapter / Bölüm 2

RUSÇADA ÖN EKLERİN İŞLEVİ VE SEMANTİK ÖZELLİKLERİ

Mariana BUDU¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, İstanbul Üniversitesi, Slav Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Leh Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ORCID: 0000-0001-9000-4029, marbudu31@gmail.com

I. GİRİŞ

Yabancı dil öğreniminde, dilin yapı birimlerini, bu yapı birimlerinin birleşme yöntemlerini, anlam ve görevlerini, türetme özelliklerini, kıscası yapı birimlerinin yapısını ve işleyişini bilmek kelime bilgisi hâkimiyetine sahip olunmasına yardım eder. Hint-Avrupa dil ailesinde, Slav dilleri grubunun Doğu Slav dilleri alt grubuna ait dillerinden biri Rusçadır. Türkçe ise Ural-Altay dil ailesinin, Altay grubuna ait bir dildir. Yani Rusça ve Türkçe, dil aileleri bakımından birbirlerinden farklıdır. Bu sebeple, dil bilgisi kuralları da doğal olarak birbirinden oldukça farklıdır. Rusça, kelime köküne ön ve son ek eklenen bir dil iken; Türkçe son ek alan bir dildir. Ancak, bazı kavramların ortak olması yabancı dil olarak Rusçanın öğreniminde kolaylık sağlamaktadır. Rusçanın en önemli konulardan biri “ön ekler”, yapı bilgisi ve semantik bilgisiyle eş zamanlı incelendiğinde konu ile ilgili beceri kazanmanın daha kolay olacağı söylenebilir. Böylece, Rusçanın kelime oluşturma kurallarını, yapı birimlerinin anlamlarını incelemek konuya az da olsa açıklık getirecektir. Bu incelemede Rusça öğreniminde kısaca yapı bilgisi ve yapı birim, bu yapı birimler içinde yer alan ön ekler, ön eklerin tarihçesi; detaylı olarak ise Rusçanın ön ekli fiillerinin yapısı ve işlevi incelenmeye çalışılacaktır.

1. Yapı Bilgisi ve Yapı Birim Hakkında

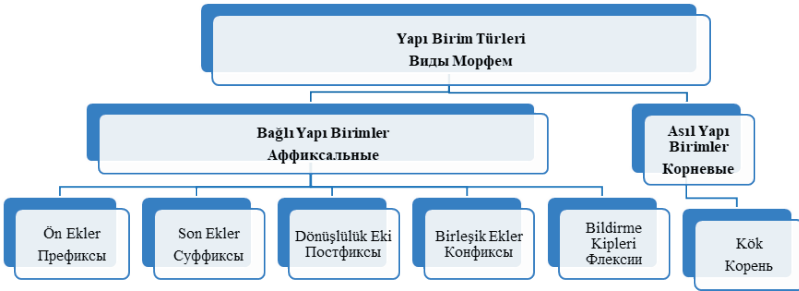
Bir dilin yapı birimleri (kök ve ekleri), bunların birleşme yöntemi, eklerin anlam ve görevleri, türetme, yapım ve çekim özellikleri yapı bilgisi (morfoloji) adı altında incelenir. Yapı bilgisi terminolojisi için filologların çalışmalarına bakıldığında; Tahsin Banguoğlu (2007, s. 20) morfolojiyi, “Sözcüklerin yapısını, bunların uğradıkları anlam ve ilişki değişikliklerini gösteren bir alan,” şeklinde; Muharrem Ergin (2006, s. 28) ise, “Dilin kelime ve şekillerinin yapısını işleyen alan,” olarak tanımlamıştır. Zeynep Korkmaz (2017, s. 220), “Bir dildeki kök ve ekleri, bunların birleşme yollarını, eklerin anlam ve görevlerini, dilin türetme ve çekim özelliklerini ve şekille ilgili öteki konuları inceleyen dilbilgisi dalına şekil bilgisi (İng. morphology) denir,” şeklinde tanımlamıştır. Л. И. Осипова (2010, s. 4), “(Morfoloji) bir kelimenin gramer özelliklerinin incelendiği bir dil bilgisi bölümüdür, Yunanca morphe “biçim” ve logos “öğrenme” kelimelerden oluşmaktadır. Bir kelimenin gramer özellikleri altında, değişme veya değişmez olma yeteneğini ve gramer anlamlarını kastediyoruz,” şeklinde tanımlamıştır. Afla Krawczuk (2007, s. 5), “Dilbilimin konusu olan yapı bilgisi sözcük yapılarını inceler,” şeklinde tanımlamıştır.

Yapı bilgisi eş zamanlı ve art zamanlı olarak incelenir. Eş zamanlı yapı bilgisi, dilin yapı birimlerinin belli bir zaman dilimindeki durumunu, tarihsel değişme ve gelişmelere girmeden inceler. Art zamanlı yapı bilgisi ise yapı birimlerini tarihsel gelişme ve değişme süreci içinde ele

alıp inceler. Tarihsel değişmelerinin sebeplerini ve biçimlerini araştırır (Тихонова, 2014, s. 9).

Yapı bilgisi aynı zamanda dilin yapı birimlerinin kurallarını inceler. Rusça *морфема* (morfem) terimi, yani yapı birim, ilk defa Polonyalı Slav dilbilimci Jan Niecisław Ignacy Baudouin de Courtenay tarafından 1877-1878 akademik yılında, Kazan Üniversitesi'nde verdiği bir ders sırasında kullanılmıştır (Baudouin de Courtenay, 1972, s. 7). Günümüzde bu terim genel olarak dilbiliminde kabul görmektedir. Baudouin de Courtenay, yapı birim terimini ön ek, kök, son ekler için bir genelleme olarak kullanmıştır (Aronoff, 2000, s. 344).

Yapı birim terminolojisi için filologların çalışmalarına bakıldığında; Muharrem Ergin (2006, s. 105) söz konusu terimi, “kelimelerin bünyesindeki anlamlı veya görevli parçalar” şeklinde, Zeynep Korkmaz (2017, s. 220), “dilde daha küçük parçalara ayrılmayan, anlamlı en küçük birim” şeklinde, Berke Vardar (2007, s. 41) da “en küçük anlamlı birim, en küçük gösterge” şeklinde tanımlamışlardır. Е .Н. Тихонова (2014, s. 9), “Dilin en küçük birimi, ayrı fonem veya belli fonemlerin birleşmesiyle oluşan, iç ve dış yapısı olan birimlere yapı birimler denir,” şeklinde tanımlamıştır. Böylece, dilde tek başına kullanabilen ve daha küçük parçalara ayrılmayan anlamlı birimler ile tek başına kullanılmayan anlamlı en küçük birimlere de *yapı birim* denir. Rusçada yapı birimler, asıl birim ve bağımlı birim şeklinde ikiye ayrılmaktadır (Корнеева, 2018, s. 78). Asıl birimler tek başına var olabilmektedir; bağımlı birimlerin ise anlamları ve tek başına kullanımları yoktur, ancak asıl birimlere gelerek var olabilmektedir.



Şekil 1. Rusçada yapı birim türleri.

Rusçada yapı birimler, asıl ve yeniden üretilebilir olabilmektedir. Örneğin, *мама* “anne” kelimesi anlamsal olarak iki yapı birimden oluşur: *мам-а*. Birinci yapı birimi *мам-* “çocuğu olan kadın” anlamına gelmektedir; ikinci yapı birim *-а* ise kelimenin dışı cinsi belirleyen yalın hal ekidir. Bu kelime iki yapı birimden oluşur ve anlam bakımından bölünemez. Bu kelimenin sadece ikinci yapı birimi değil, aynı zamanda ilk yapı birimi de anlam bakımından bölünemez. Ancak birinci yapı birimi iki fonem-

den *ма-м-* oluşur. Burada */-м-/* fonemi bağımsız bir anlama sahip değildir, ancak bazı durumlarda yapı birim statüsüne sahip olabilir. Örneğin, *да-м* “vereceğim” fiili iki yapı birimden oluşur ve *-м* yapı birimi burada fiilin şimdiki zaman, birinci şahıs, tekil olduğunu ifade etmektedir.

Yapı birimlerin yeniden üretilebilir olması, sözlü ve yazılı süreçte, konuşmacı veya yazar tarafından bitmiş biçimde kullanılması demektir. Bu da bunların birleşik kelime veya söz dizimi gibi konuşma veya yazma esnasında üretilmediği, hafızadan kullanıldığını anlamına gelmektedir (Тихонова, 2014, s. 10).

Rusçada yapı birimin yeniden üretebilir olması bazı durumlarda geçerli değildir. Bu durum sıfır birim, bazı değişmeyen kökler (авеню, аврора, vento vb.) ve tek kullanımlı yapı birimler (унификсы) için geçerlidir. Sıfır birimde anlam olmasına rağmen gösterge yoktur (Корнеева, 2018, s. 78). Türkçede de özellikle fiillerin üçüncü tekil şahıs çekiminde ve ikinci tekil şahıs emir kullanımında sıfır morfemi görülmektedir. Örneğin, Rusça *книг-а, книг-и, книг-е* ve *книг-∅*. Türkçe *evler, evde, eve, ev∅, gel-di, gel-iyor, gel-ecek, gel∅* gibi. Bu kural aynı zamanda bazı asıl yapı birimleri için de geçerlidir.

Rusçada bir de tek kullanımlı yapı birimleri (унификсы/ уникальные морфемы) vardır. Tek kullanımlı yapı birimleri, sadece ve sadece tek bir kelime içinde görülebilmektedir. Rusçada bu yapıya sahip 200 kelime mevcuttur (Маймакова, 2016, s. 837-841). Örneğin, *почт-альон, поп-адь-я, дет-вор-а, коз-ёл, корол-ев-а* gibi.

2. Rusçada Ön Eklerin Tarihçesi ve Terminolojisi Hakkında

Dil bilgisinin diğer kollarında olduğu gibi yapı bilgisi için de incelenen ön eklerin ne zaman, nasıl kullanılmaya başlandığı ve köklerinin nereye dayandığı gibi sorulara bilim insanları tarafından net bir yanıt verilememektedir. Ancak diğer konularda da olduğu gibi dilbilimciler bazı düşüncelere sahiptirler. Hint-Avrupa ve Slav dillerini inceleyen A. Meйе [A. Meillet], И. М. Тронский [I. M. Tronskiy], А. Вайан [A. Vaillant], Т. В. Гамкрелидзе [T. V. Gamkrelidze] ve В. В. Иванов [V. V. Ivanov]’un konu ile ilgili açıklamaları ortaktır. Dilbilimcilere göre Hint-Avrupa dillerinde bazı kelimeler vardır ki bu kelimelerin yapısı hiç değişmemekte ve yapıları zarflara benzemektedir. Bu yapılar ilk olarak isimler, sıfatlar ve fiillerden önce gelerek bağımsız bir biçimde davranmış, daha sonra da aynı biçimde bağımsızlıklarını koruyarak edatlara dönüşmüştür (Синицына, 2012, s. 164). Daha sonra, adı geçen bilim insanlarının varsayımına göre Hint-Avrupa dilinin yapısında belirli bir yeniden yapılanma gerçekleşti, bunun sonucunda özellikle fiillerin önündeki edatlar ön ek olarak fiillere eklenmeye başlandı (Табаченко, 2003, s. 27). Bunun sonucunda edatlar isimlerle, ön ekler ise fiillerle birlikte kullanılmaya başlanmıştır.

Rusçada, ön ek terimine bakıldığında; Ахманова (1969, s. 351) bu terimi, “Ön ek, kelime yapısında kelime kökünün önüne eklenen, belli bir görev yerine getiren bir yapı morfemidir,” şeklinde, Розенталь ve Теленкова (1985), “Ön ek, kelime kökünden önce gelen bir yapı morfemidir (doğrudan veya başka bir ön ekten önce de gelebilmektedir.)” şeklinde, Аверьянова (2014, s. 4), “Rus dilinde en karmaşık ve işlevleri en çok olan yapı birimleri ön eklerdir,” şeklinde tanımlamışlardır.

Türkçede ön ek terimine bakıldığında; TDK Türkçe Sözlükte, “Bazı yabancı dillerde kökün önüne gelerek kelimeye belirli bir anlam katan ek: anormal, biçare, nadan gibi,” şeklinde tanımlamıştır. Zeynep Korkmaz (2017, s. 194), “Bazı yabancı dillerde, genellikle kelime türetmede veya çekim esnasında rastlanan, kök kelimenin başına ön sestemden önce gelen ve kelimeye belirli bir anlam katan ek biçimidir,” şeklinde tarif ederek İngilizce’den “ordinary” - “extra-ordinary”, “countable - “un-countable” örneklerini vermiştir. Berke Vardar (2007, s. 154), “Kimi dillerde bir sözlüksel birimin önüne getirilen yapım ögesi: Frans. “in-dependent” sözcüğündeki *in-*, yokluk belirtici bir işlev yerine getiren bir ön ektir. Ön ek alan birim, dil bilgisel ulam değiştirmez,” şeklinde, Ahmet Topaloğlu (2019, s. 105) ise, “Bazı yabancı dillerde önüne geldiği kelimenin anlamını değiştiren ek,” şeklinde kısa bir tanım yapmış, Fransızcadan “avantaj-dezavantaj” örneğini vermiştir.

Ön ekler hem yapı birim zenginliği yaratır hem de anlam örgüsünü zenginleştirir. Türkçe sondan eklemeli bir dil olduğundan ön ekli sözcüklere değil son eklerle zenginliğini gösterir ve yapısı gereği sözcük işletiminde ve türetiminde son eklerden yararlanır. Ancak her dil gibi Türkçe de yabancı dillerin etkisinde kalmış, özellikle Arapça, Farsça başta olmak üzere İngilizce ve Fransızcadan çok sayıda sözcük almıştır. Ancak, Türkçede ön ek gibi kullandığımız birimler anlamları olan, tek başlarına kullanılabilen, çekime girebilen, türetme eklerini alarak yeni yapılara ve anlamlara bürünebilen, ek özelliği taşımayan bağımsız birimler, başka bir deyişle kelimelerdir. Bu yüzden Türkçede yabancı kelimelere karşılık olan bu kelimeler türemiş kelime değil, birleşik kelime sayılmaktadır ve ön ek izlenimi uyandıran birimlerin ön ek değil de bağımsız birer kelime olduğu bilinmektedir (Hatipoğlu, 1981, s. 9; Şahin 2006, s. 65-77). Bu durum da bizler için, Rusça ve Türkçedeki ön ekli fiiller arasındaki en büyük farkı oluşturur.

Rus bilim insanlarının yaptıkları açıklamalardan, kelime kökünün önüne getirilen ön ekin, sözcüğün gramer yapısını ve anlamını değiştiren eklerden olduğu anlaşılmaktadır. Bununla birlikte ön ek, kelime yapısında önemli roller üstlenen, kelime kökünden ayrı kullanılmayan bir ektir. Kelime türüne göre köke eklendiğinde, kelimenin anlamı ve gramer yapısı bazen korunur, bazen ise korunmaz. Rusçada ön eklerin kullanımının en

geniş alanı fiillerdir.

Çağdaş Rus dilinde fiillerin ön ekleri görünüş ve türetme bakımından incelenmektedir. Görünüş bakımından inceleyenlerin arasında, С. О. Карцевский [S. O. Kartsevsky], А. В. Исаченко [A. V. Isaçenko] ve Ю. С. Маслов [Yu. S. Maslov] gibi dilbilimciler yer almaktadır. Türetme bakımından inceleyenler arasında ise В. В. Виноградов [V. V. Vinogradov], Г. О. Винокур [G. O. Vinokur] ve Л. В. Щерба [L. V. Şcherba] gibi dilbilimciler sayılabilir. Görünüş ve türetme bakımından, yani iki koldan incelenen ön ekler, son yıllarda “ön ek bilimi” adı altında her iki yönün de ayrılmaz bir parçası haline gelerek kabul edilmeye başlanmıştır. Bu gelenek çerçevesinde inceleyenler de Е. А. Земская [E. A. Zemskaya], А. Н. Тихонов [A. N. Tihonov] ve М. А. Шелякин [M. A. Shelyakin] olarak sıralanabilir (Кронгауз, 1997, s. 4-5).

Rus dilinde mevcut ön ekler Rusça kökenlidir. Ancak bazı yabancı dillerden geçen ön ekler de vardır. Bunlar *a-*, *анти-*, *архи-*, *интер-*, *супер-*, *ультра-* gibi ön eklerdir (Тару, 2017, s. 7). Genellikle Rusça kökenli ön eklerin yapıları *вы-*, *до-*, *за-*, *из-* gibi basittir. Fakat *подо-*, *недо-*, gibi birleşik ön ekler de mevcuttur.

Çağdaş Rus dilinde fiillere gelen 22 tane ön ek vardır. Bunlar *в-*(*во-*), *вз-*(*вс-*, *взо-*), *вы-*, *до-*, *за-*, *из-*(*изо-*, *ис-*), *на-*, *над-*(*надо-*), *недо-*, *о-*(*об-*, *обо-*), *обез-*(*обес-*), *от-*(*ото-*), *пере-*(*пре-*), *по-*, *под-*(*подо-*), *пред-*(*предо-*), *при-*, *про-*, *раз-*(*разо-*, *рас-*), *с-*(*со-*), *у-* ön ekleridir. Lakin bunlardan sadece 18 tanesi aktif olarak kullanılır. Bunlar *в-*(*во-*), *вз-*(*вс-*, *взо-*), *вы-*, *до-*, *за-*, *из-*(*изо-*, *ис-*), *на-*, *над-*(*надо-*), *о-*(*об-*, *обо-*), *от-*(*ото-*), *пере-*, *по-*, *под-*(*подо-*), *при-*, *про-*, *раз-*(*разо-*, *рас-*), *с-*(*со-*), *у-* ön ekleridir.

Çağdaş Rus dilinde ön ek fiile eklendiğinde fiilin yapısını çeşitli şekillerde değiştirebilmektedir:

1) Bitmemiş şekilde olan bir fiile gelerek bitmişlik haline dönüştürebilir. Örneğin, bitmemiş şekilde bulunan *делать* “уarmak” fiiline **с-** ön eki eklendiğinde fiili bitmiş hale *сделать* dönüştürür.

2) Bitmemiş şekilde olan bir fiile eklendiğinde sözcüksel anlamını değiştirir. Örneğin, bitmemiş şekildeki *играть* “ounamak” fiiline **вы-** ön eki eklendiğinde **выиграть** “kazanmak” anlamını kazandırmış olur.

3) Bitmemiş şekilde olan bir fiile eklendiğinde yeni kelime türetir. Örneğin, *брать* “almak” anlamına gelen fiile **пере-** ön eki eklendiğinde **перебрать** “sarhoş olmak” haline getirmekte, yeni bir anlam kazandırmaktadır.

3. Ön Ekli Fiillerin İşlevi ve Semantik Özellikleri

B-(во-) ön eki.

B-(во-) ön eki bağımsız olarak “içine”, “içeri” gibi anlamlara sahiptir. B-(во-) ön ekini alan fiiller, в “içinde” veya на “üzerine” edatlarıyla, isim de akuzatif olacak şekilde yeni bir yapı oluştururlar. Örneğin, *вкатить бочку в сарай* “fırçayı ahırın içine yuvarlamak”, *вкатить тележку на платформу* “el arabasını platformun üzerine yuvarlamak” gibi. Ön eklessiz olan *катить* fiili sadece yuvarlama işi yapıldığı gösterir. B-(во-) ön eki “yapma” gösteren hareket fiillere gelerek eylemin içeriye doğru yapıldığı belirtir (Цзюэ, 2016, s. 21). Böylece в-(во-) ön ekinin işlevi, eyleme “içine” doğru yapıldığı şeklinde yeni bir anlam katmaktadır. Örneğin, *идти* “yürümek” > *войти* “yürüyerek içeriye girmek”, *ехать* “araçla gitmek” > *въехать* “araçla içeriye girmek”, *нести* “taşımak” > *внести* “bir şeyi veya birini içeriye taşımak”, *ложить* “bir şeyi veya birini yatay biçimde koymak” > *вложить* “bir şeyi veya birini içeriye koymak”, *ставить* “bir şeyi dikey şekilde koymak” > *вставить* “bir şeyi dikey şekilde koymak, yerleştirmek”, *ступить* “adım atmak” > *вступить* “adım atarak içeriye girmek; bir yere üye olmak”, *пустить* “bırakmak” > *впустить* “bir şeyin veya birinin içeriye girmesine izin vermek”, *писать* “yazmak” > *вписать* “yazılı bir metne (metnin içine) ekleme yapmak”, *бить* “dövmek” > *вбить* “bir şeyi veya birini başka bir nesnenin içine sokmak, çakmak”, *клеить* “yarıştırmak” > *вклеить* “bir nesneyi başka bir nesnenin içine yarıştırmak”, *мешаться* “bulaşmak, karışmak” > *вмешаться* “bir şeyin içine veya birine bulaşmak, karışmak”, *рваться* “raçalanmak” > *ворваться* “hızla içeriye girmek”.

Вз-(взо-, вс-) ön eki.

Hareket fiillerine *вз-(взо-, вс-)* ön eki eklendiğinde, yapılan harekete birden çok anlam kazandırmaktadır:

a. Eylemin yukarı doğru yapıldığı ve в veya на edatları ile kullanılır: *взлететь в воздух*, *взлететь на ветку* “havaya uçmak, dala uçmak”.

b. Sıklık, hızlılık ve anilik: *взвизгнуть от неожиданности* “şaşkınlıkla çığlık kopartmak” *взволноваться при встрече* “buluşmada heyecanlanmak”.

c. Eylemin sonuçlanması: *взрастить новое поколение* “yeni nesil yetiştirmek”.

d. Eylemin sesli bir biçimde yapılması: *взорвать здание* “binaı havaya uçurtmak, patlatmak” gibi (Марков, 2001, s. 1).

Вы- ön eki.

Вы- ön eki, yukarıda incelenen içeriye doğru eylem bildiren в-(во-) ön eki ile anlam bakımından zıtlık gösterir. Söz konusu ek, dışarıya doğru gerçekleşen bir eylem bildirir, eylem herhangi bir alanın terk edilmesine işaret eder ve ayrılma bildiren из edatı ile isimlerin genitif halinde kullanılır. Örneğin, *выйти из института* “enstitüden çıkmak”, *выехать из Минска* “Minsk’ten çıkmak” gibi. Bazı durumlarda в/на edatları ile birlikte isimlerin akuzatif halinde de kullanılır (Антонович, Зуб ve Каливо, 2015, s. 11). Örneğin, *выбежать в сад* “bahçeye koşmak”, *выйти на улицу* “sokağa çıkmak” gibi. Bazı durumlarda вы- ön eki “kapatmak” anlamı katmaktadır. Örneğin, *выключить свет* “ışığı kapatmak”, *выключить прибор* “cihazı kapatmak” gibi.

Konuşma, algı ve durum bildiren fiillerde, вы- ön ekinin işlevi, eylemin sonuna kadar yapıldığını, gerçekleştiğini belirtmektir. Örneğin, *сказать* “söylemek” > *высказать(ся)* “söyleme işini sonuna kadar yapmak”, *слушать* “dinlemek” > *выслушать* “sonuna kadar dinlemek”, *спать* “uyumak” > *выспаться* “iyice uyumak, dinlenene kadar uyumak”, *плакать* “ağlamak” > *выплакать(ся)* “sonuna kadar ağlamak, ağlayarak içindekini tamamen dışa vermek” gibi.

До- ön eki.

Hareket fiillerde до- ön ekinin işlevi, eylemin hedefe vardığı belirtmektir. До- ön ekini alan fiiller, до- “-e kadar” edatıyla, isim de genitif olacak şekilde yeni bir yapı oluştururlar. Örneğin, *доплыть до острова* “adaya kadar yüzmek” v.b. Böylece, *идти* “yürümek” > *дойти* “yürüyerek varmak”, *бежать* “koşmak” > *добежать* “koşarak varmak”, *лететь* “uçmak” > *долететь* “uçarak varmak”, *нести* “taşımak” > *донести* “bir şeyi veya birini taşıyarak varmak” vb.

Bazı fiillerde до- ön ekinin işlevi, eylemin sonuna kadar yapıldığını göstermektir. Örneğin, *читать* “okumak” > *дочитать* “okuma işini sonuna kadar yapmak, bitirmek”, *писать* “yazmak” *дописать* “yazma işini sonuna kadar yapmak, bitirmek”, *слушать* “dinlemek” > *дослушать* “dinleme işini sonuna kadar yapmak, bitirmek”, *смотреть* “seyretmek” > *досмотреть* “seyretme işini sonuna kadar yapmak, bitirmek”, *делать* “yapmak” > *доделать* “(bir şey) yapmayı bitirmek”, *работать* “çalışmak” > *доработать* “çalışma işini sonuna kadar yapmak, bitirmek”, *строить* “inşa etmek” > *достроить* “inşaat işini sonuna kadar yapmak, bitirmek”, *шить* “dikmek” > *дошить* “dikiş işini sonuna kadar yapmak, bitirmek”, *жить* “yaşamak” > *дожить* “-e kadar yaşamak”.

Dikkat ve hitap bildiren fiillerde, до- ön ekinin işlevi, yapılan eylemin zorluklara rağmen gerçekleştiğini, sonuç alındığını belirtmektir. Söz

konusu fiiller, до- ön eki ve dönüşlülük -ся son eki ile çekime girmek zorundadır. Örneğin, звонить “telefonla aramak” > дозвониться “telefonla ulaşılmak”, стучать “vurmak” > достучаться “(kapıya) vurarak ulaşmak”, звать “çağırarak” > дозваться “sözlü olarak birini çağırarak, ulaşmak”, будить “uyandırmak” > добудиться “zorlukla uyandırılmak”, ждать “beklemek” > дожждаться “zorluklara rağmen bekleyebilmek”.

Karşılıklı konuşmak anlamında kullanılan говорить fiiliyle çekime giren до- ön eki “anlaşmak” anlamı katar: говорить “konuşmak” > договориться “karşılıklı konuşarak anlaşmak”.

3A- ön eki.

3a- ön eki temel olarak “arkasında” anlamına gelir ve genellikle aynı anlamdaki за edatı ile kullanılır. Örneğin, *засунуть коробку за шкаф* “kutuyu dolabın arkasına sokmak” gibi. Bununla birlikte за- ön ekinin birden çok işlevi vardır:

3a- ön ekinin fiile kattığı anlamlardan biri zamansal bağlamdadır. Yani eylemin belli bir zaman içinde yapıldığını, eylem gerçekleşen yerde bulunduğunu belirtir (Антонович, Зуб ve Каливо, 2015, s. 19). Rus dilinde за- ön eki ile çekimlenen hareket fiilleri Türkçede “uğramak” eylemine denk gelmektedir. Türkçe “Öğrenci, üniversite yolundayken kitabevine uğradı.” cümlesi, Rusça “*По дороге в университет студент зашёл в книжный магазин*” cümlesiyle yapı ve anlam bakımından örtüşmektedir. Bununla birlikte hareket fiilleriyle diğer örnekler: идти “yürümek” > зайти “yürüyerek belli bir zaman içinde birine veya bir yere gelmek, uğramak”, ехать “araçla gitmek” > заехать “araçla belli bir zaman içinde birine veya bir yere gelmek, uğramak”, бежать “koşmak” > забежать “koşarak belli bir zaman içinde bir yere gitmek, uğramak”, бросить “bırakmak” > забросить “birini veya bir şeyi bir yere uğrayarak bırakmak” gibi.

Bazı fiillerde за- ön ekinin işlevi, yapılan eylemin belli bir alana yayıldığını, kapladığını göstermektedir. Örneğin, мазать “sürmek” > замазать “tüm yüzeye sürmek”, красить “boyamak” > закрасить “tüm yüzeyi boyamak”.

3a- ön eki, селить “yerleşmek” fiiliyle çekime girdiğinde, заселить “yerleştirmek”, yani belli bir alanı insanla doldurmak anlamı katmaktadır.

His, düşünme, algı bildiren durum fiillerinde за- ön ekinin işlevi, eylemin abartılı biçimde gerçekleştiğini ve onun sonucunda öznenin bu durumdan kötü etkilendiğini belirtmektir. Söz konusu fiiller за- ön ekiyle birlikte dönüşlülük -ся son ekiyle de çekime girmek zorundadır (Антонович, Зуб ve Каливо, 2015, 11). Örneğin, *Я зачитался и проехал свою остановку.* “Okumaya daldım ve durağımı geçtim.”, *Ну, нам пора*

уходить, мы засиделись у вас. “Pekâlâ, ayrılma vaktimiz geldi, geciktik.” *Друзья заговорились и не заметили, как наступила ночь.* “Arkadaşlar sohbetе dalıp havanın karardığını fark etmediler.” gibi.

Bazı fiillerde за- ön ekinin işlevi, eylemin gerçekleşme durumunun çok zorlukla ve uğraş sonucunda elde edildiğini belirtmektir. Örneğin, работать “çalışmak” > заработать “çalışma sonucunda para kazanmak”, служить “bir emri yerine getirmek” > заслужить “hak etmek”, брать “almak” > забрать “hak ederek almak”, воевать “savaşmak” > завоевать “savaşarak kazanmak”.

Plan yapmak, düşünmek, konuşmak anlamında kullanılan fiillerde за- ön ekinin işlevi, eylemin önceden tedbirle, planlayarak gerçekleştiğini belirtmektir. Örneğin, планировать “planlamak” > запланировать “önceden planlamak”, готовить “hazırlamak” > заготовить “önceden tedbirle planlayarak hazırlamak”, думать “düşünmek” > задумать “önceden tedbirle planlayarak düşünmek”, купить “satın almak” > закупить “önceden satın almak” gibi.

Bir tutum gösteren fiillerde за- ön ekinin işlevi, eylemin abartılı biçimde gerçekleştiğini belirtmektir. Örneğin: хвалить “övmek” > захвалить “abartılı biçimde övmek”, ласкать “okşamak” > заласкать “abartılı biçimde okşamak”, мучить “acı, eziyet çektirmek” > замучить “abartılı biçimde acı, eziyet çektirmek”, кормить “yedirmek” > закормить “abartılı biçimde yedirmek”, дарить “hediye etmek” > задарить “abartılı biçimde hediye vermek, hediyelere boğmak” gibi.

На- ön eki.

На- ön ekinin temel anlamı “üzerinde” ve genellikle aynı anlamdaki на edatıyla, isim de akuzatif olacak şekilde yeni bir yapı oluştururlar. Söz konusu ön ekin fiillerin gruplarına göre birden çok işlevi vardır.

Hareket, dokunma ve değişim gösteren fiillerde на- ön ekinin işlevi, eylemin bir şeyin üzerinde yapıldığını belirtmektir. Örneğin, ехать “araçla gitmek” > наехать “araçla bir şeyin üzerine çıkmak”, бежать “koşmak” > набежать “koşarak bir şeyin üzerine çıkmak”, плыть “yüzmek” > наплыть “yüzerek bir şeyin üzerine çıkmak”, ступить “adım atmak” > наступить “bir şeyin üzerine basmak”, бросить “bırakmak” > набросить “bir şeyin üzerine bir şeyi bırakmak”, кинуть “atmak” > накинуть “bir şeyin üzerine bir şey atmak”, клеить “yarıştırmak” > наклеить “bir şeyin üzerine bir şeyi yarıştırmak” gibi.

Konuşma, duyu ve diğer bazı fiillerde на- ön ekinin işlevi, bir şeyin fazlasıyla yapıldığını, tam olarak yapıldığını ve gerçekleştirilen eylemin sonucunda memnun kalındığını belirtmektir. Söz konusu fiiller на- ön ekiyle birlikte dönüşlü -ся son ekiyle de çekime girmek zorundadır. Ör-

neğın, говорить “konuşmak” > наговориться “fazlasıyla konuşmak”, смотреть “seyretmek” > насмотреться “fazlasıyla seyretmek”, есть “yemek yemek” > наестся “fazlasıyla yemek, doymak”, дышать “nefes almak” > надышаться “fazlasıyla nefes almak”, гулять “gezmek” > нагуляться “fazlasıyla gezmek”, работать “çalışmak” > наработаться “fazlasıyla çalışmak” gibi.

Bazı durumlarda на- ön eki, eyleme “birikmek, biriktirmek” anlamı katmaktadır. Örneğin, **на**копить “biriktirmek”, **на**говорить “birikenleri konuşmak” gibi.

O-(об-, обо-) ön eki.

Hareket bildiren fiillerde o- ön ekinin temel anlamı “etrafında” ve вокруг “etrafında, çevresinde” anlamına gelen edatıyla, isim de genitif olacak şekilde yeni bir yapı oluşturur. Örneğin, **обойти вокруг озера** “gölün etrafında yürümek” gibi. Hareket bildiren fiillerde o- ön eki birden çok işlev barındırır:

a. Bir şeyin etrafından dolanmak: идти “yürümek” > обойти “yürüyerek bir şeyin etrafından dolanmak”, ехать “araçla gitmek” > объехать “araçla bir şeyin etrafından dolanmak”, лететь “uçmak” > облететь uçarak bir şeyin etrafından dolanmak” gibi.

b. Bir şeyin yanından geçmek: *Впереди яма. Надо обойти её.* “İlerde çukur var. Yanından geçmeli”.

c. Dolanarak gezmek: *Туристы решили объехать все крупные города средней Азии.* “Turistler, Orta Asya’nın tüm büyük şehirlerini gezmeğe karar verdiler”.

Düşünme, duyu ve konuşma bildiren fiillerde o- ön ekinin işlevi, eyleme derinlik, detaycılık, tekrarlılık anlamı katmaktır. Örneğin, думать “düşünmek” > обдумать “derinden, detaylı, tekrardan düşünmek”, смотреть “seyretmek” > осмотреть “detaylı seyretmek”, говорить “konuşmak” > обговорить “detaylı, tekrardan konuşmak”, искать “aramak” > обыскать “detaylı arama yapmak” gibi.

Konuşma, algı belirten ve bazı diğer fiillerde o- ön eki dönüşlü -ся son ekiyle de çekime girer ve işlevi, eylemin yanlış, yanlışlıkla gerçekleştiğini belirtmektir. Örneğin, слышать “duymak” > ослышаться “yanlış duymak”, ступить “adım atmak” > оступиться “adım atmamak, tökezlemek”, говорить “konuşmak” > оговориться “yanlışlıkla konuşmak” gibi.

Sıfat ve isimlerden türetilen, canlı veya cansız, kişi veya nesnenin durumunu değiştiren fiillerde o- ön ekinin işlevi, eylemi yeni bir değişikliğe uğratmaktır. Örneğin,глохнуть “yavaş yavaş işitme kaybı yaşamak” > оглохнуть “işitme kaybına uğramak, sağır olmak”, слепнуть “yavaş

yavaş kör olmak” > ослепнуть “kör olmak”, богатить “zenginleştirmek” > обогатить(ся) “zengin ettirmek (olmak)” gibi (Кронгауз, 1998, s. 135-137).

От-(ото-) ön eki.

Hareket bildiren fiillerde, eyleme yaklaşma belirten до- ön eki ile ayrılma, uzaklaşma belirten от- ön ekinin arasında anlamsal bir karşıtlık söz konusudur. Böylece hareket fiillerinde от- ön ekinin en temel işlevi, eylemin ayrılarak, uzaklaşarak yapıldığını belirtmektir ve genellikle aynı anlamda kullanılan от edatıyla birlikte kullanılmaktadır. Örneğin, *отойти от доски* “tahtadan uzaklaşmak”, *отойти от него* “ondan ayrılmak” gibi.

Birden çok işlevi olan от- ön ekinin işlevleri:

d. Uzaklaştırmak: бежать “koşmak” > отбежать “koşarak uzaklaşmak”, ехать “araçla gitmek” > отъехать “araçla hareket ederek uzaklaşmak”, лететь “uçmak” > отлететь “uçarak uzaklaşmak”, гнать “hızlı sürmek (araç)” > отогнать “hızlı sürerek uzaklaşmak” gibi.

e. Bütünden bir parça kopartmak, kesmek: резать “kesmek” > отрезать “bir parça kesmek”, пилить “törpülemek” > отпилить “bir parça törpülemek”, рубить “baltayla kesmek” > отрубить “baltayla bir parçayı kesmek”, кусать “ısırmak” > откусить “bir parça ısırmak”, грызть “kemirmek” > отгрызть “bir parçayı kemirmek” gibi.

f. Ayırmak: соединить “bağlantı kurmak, bağlamak” > отсоединить “bağlantıyı kesmek”, винтить “vidalamak” > отвинтить “vidayı sökmek”, клеить “yarıştırmak” > отклеить “yarışık bir şeyi ayırmak”, включить “bağlamak” > отключить “bağlantıyı kesmek” gibi.

g. Vazgeçirmek: говорить “konuşmak” > отговорить “konuşma eyleminden vazgeçirmek”, советовать “tavsiye vermek” > отсоветовать “tavsiye eyleminden vazgeçirmek” gibi.

Пере- ön eki.

Hareket fiillerinde пере- ön ekinin ilk işlevi, eylemin bir şeyin üzerinden geçilerek yapıldığını belirtmektir. Пере- ön ekini alan fiiller, через “üzerinden” edatıyla, isim de akuzatif olacak şekilde yeni bir yapı oluştururlar. Örneğin, *перевести детей через улицу* “çocukları caddeden (caddenin üzerinden) geçirmek” gibi.

Örneğin, прыгнуть “atlamak” > перепрыгнуть “bir şeyin üzerinden atlamak”, шагнуть “adım atmak” > перешагнуть “bir şeyin üzerinden adım atmak”, бросить “atmak” > перебросить “bir şeyin üzerinden atmak”, идти “yaya olarak hareket etmek, yürümek” > перейти “bir şeyin üzerinden yaya olarak geçmek, yürüyerek geçmek”, ехать “araçla hareket

etmek, araçla gitmek” > переехать “araçla hareket ederek bir şeyin üzerinden geçmek” gibi.

Bölme, parçalama anlamında kullanılan fiillerde пере- ön ekinin işlevi, eylemin tekrar veya yeniden yapıldığını belirtmektir. Örneğin, резать “kesmek” > перерезать “tekrar kesmek”, рвать “parçalamak” > перервать “tekrar parçalamak”; читать “okumak” > перечитать “yeniden, tekrar okumak”, писать “yazmak” > переписать “yeniden, tekrar yazmak”, делать “уarmak” > переделать “yeniden, tekrar uarmak”, строить “inşa etmek” > перестроить “yeniden tekrar inşa etmek” gibi.

Bazı fiillerde пере- ön ekinin işlevi, eylemin abartılı biçimde yapıldığını belirtmektir. Örneğin, оценить “değer vermek” > переоценить “abartılı biçimde değer vermek”, греть “ısıtmak” > перегреть “abartılı biçimde ısıtmak”, солить “tuzlamak” > пересолить “abartılı biçimde tuz atmak”, утомиться “yorgun düşmek” > переутомиться “abartılı biçimde yorulmak” gibi.

Dönüştürülük son eki alan fiillerde пере- ön ekinin işlevi, eylemin karşılıklı yapıldığını belirtmektir: писать “yazmak” > переписываться “yazışmak”, говорить “konuşmak” > переговариваться “karşılıklı konuşmak” gibi.

Под-(подо-) ön eki.

Hareket fiillerinde eyleme yaklaşma belirten до- ön eki ile под-(подо-) ön ekinin anlam bakımından zamansallıkları farklıdır. Yani до- ön ekinin işlevi yaklaşmak iken под-(подо-) ön ekinin işlevi, eyleme kısa bir zaman için yaklaşıldığını belirtmektir (Плунгян, 2001, s. 104). Под-(подо-) ön eki к edatıyla, isim de datif olacak şekilde yeni bir yapı oluşturur. Örneğin, *подойти к преподавателю* “öğretmene yaklaşmak” gibi. Bununla birlikte, идти “yürümek” > подойти “yürüyerek belli bir zaman için yaklaşmak”, ехать “araçla gitmek” > подъехать “araçla kısa bir zaman için yaklaşmak”, плыть “yüzmek” > подплыть “yüzerek kısa bir zaman için yaklaşmak” gibi. Под-(подо-) ön ekinin diğer işlevleri.

Bazı fiillerde под-ön ekinin işlevi, eylemin bir şeyin altında gerçekleştiğini belirtmektir. Örneğin, писать “yazmak” > подписать(ся) “bir şeyin altına imza atmak”, черкнуть “çizmek” > подчеркнуть “bir şeyin altına çizmek”, рыть “kazmak” > подрыть “bir şeyin altına kazmak” gibi.

Bazı fiillerde под-ön ekinin işlevi, eyleme “eklemek” anlamı katmaktır. Örneğin, сыпать “(kuru şeyleri) dökmek” > подсыпать “(kuru şeyleri) ekleyerek dökmek”, лить “(sıvı) dökmek” > подлить “(sıvı) ekleyerek dökmek” gibi.

Duyu, konuşma, değişim bildiren ve diğer bazı fiillerde под- ön ekinin işlevi, eylemin gizlice, fark edilmeden gerçekleştiğini belirtmektir. Örneğin, слушать “dinlemek” > подслушать “gizlice dinlemek”, смотреть “seyretmek” > подсмотреть “gizlice seyretmek”, говорить “konuşmak” > подговорить “gizlice konuşmak”, подсказать, бросить “bırakmak” > подбросить “gizlice bırakmak” gibi.

Пред-(предо-) ön eki.

Fiillerde пред- ön ekinin temel işlevi, eylemin “önceden” yapıldığı anlamını katmaktır. Örneğin, видеть “görmek” > предвидеть “öngörmek”, предупредить “önceden haber vermek”, смотреть “seyretmek” > предусмотреть “öngörmek”, чувствовать “hissetmek” > предчувствовать “önceden hissetmek”, определить “belirlemek” > предопределить “önceden belirtmek” gibi.

При- ön eki.

Hareket fiillerinde при- ön ekinin fiile kattığı diğer anlam ise zamansal ve mekânsal bağlamdadır. Fiilin zamansal bağlamda belirli bir noktaya kadar gerçekleşeceğini bildirir. Örneğin, прийти “-e kadar ve -e yere kadar gelmek”, приблизиться “-e kadar ve -e yere kadar yaklaşmak”, прибыть “-e kadar ve -e yere kadar olmak” gibi. При- ön ekinin diğer işlevleri:

Bazı fiillerde при- ön ekinin işlevi, eyleme “eklemek” anlamını katmaktır (Балакай, 2016, s. 131). Örneğin, прибавить “bir şeyi koyarak eklemek”, писать “yazmak” > приписать “yazılı olarak bir şeyi eklemek”, купить “satın almak” > прикупить “satın alarak bir şeyi eklemek”, строить “inşaat etmek” > пристроить “inşaa ederek bir şeyi eklemek” gibi.

Bazı fiillerde при- ön ekinin işlevi, eylemin kısa bir zaman içinde yapıldığını belirtmektir (Балакай, 2016, s. 131). Örneğin, встать “kalkmak” > привстать “kısa bir zaman içinde ayağa kalkmak”, лечь “yatmak” > прилечь “kısa bir zaman için yatmak”, сесть “oturmak” > присесть “kısa bir zaman için oturmak” gibi.

Duyu fiilleri grubuna ait olan смотреть “seyretmek” ve слушать “dinlemek” gibi fiillerde при- ön eki ve dönüşlülük -ся son eki çekime girerek eyleme “derinleşme” anlamı katar (Балакай, 2016, s. 131). Örneğin, **присмотреться** “derin derin bakmak”, **прислушаться** “derin derin dinlemek” gibi.

Про- ön eki.

Hareket, değişim, bölme anlamında kullanılan fiillerde ve течь “akmak”, двинуться “kırkırdamak”, бить “vurmak”, рубить “balta ile kesmek”, резать “bıçak ile kesmek” vb. fiillerde про- ön ekinin işlevi, eylemin

leme “-dan geçmek, içinden geçmek” anlamı katar ve через “üzerinden” edatıyla kullanılır. (Антонович, Зуб ve Каливо, 2015, s. 66). Örneğin, пройти “-den yürüyerek geçmek”, проехать “-den araçla geçmek”, течь “akmak” > протечь “-den akarak geçmek”, пустить “izin vermek, bırakmak” > пропустить “-den geçmesine izin vermek” gibi.

Аynı zamanda про- ön eki, hareket fiillerine “bir şeyin yanından geçmek” anlamı katar. Örneğin, По дороге в университет студенты проходят мимо здания цирка. “Üniversiteye giderken öğrenciler sirk binasının yanından geçerler.”

Bazı fiillerde про- ön ekinin işlevi, eyleme zamansal anlam katmaktadır. Fiilin zamansal bağlamda belirli bir noktaya kadar gerçekleşeceğini bildirir. Örneğin, ходить “dolaşmak” > проходить “belli bir zaman içinde dolaşmak”, летать “uçmak” > пролетать “belli bir zaman içinde uçmak”, быть “olmak” > пробыть “belli bir zaman içinde bir yerde bulunmak”, сидеть “oturmak” > просидеть “belli bir zaman içinde oturmak”, стоять “ayakta durmak” > простоять “belli bir zaman içinde ayakta durmak”, лежать “yatmak” > пролежать “belli bir süre yatmak” gibi.

Раз-(разо-, рас-) ön eki.

Bölme, bölüştürme anlamında kullanılan fiillerde раз- ön eki на edatıyla kullanılır. Örneğin, **разделить страницу на три части** “sayfaı üç parçaya ayırmak” gibi. Раз- ön ekinin işlevi eyleme “ayırma” anlamı katmaktadır. Örneğin, делить “bölmek” > разделить(ся) “ayr(ıl)mak”, резать “kesmek” > разрезать “keserek ayırmak”, рвать “yırtmak” > разорвать “ayırmak”, рубить “baltayla kesmek” > разрубить “baltayla ayırmak” gibi.

Rusçada kullanımına sıklıkla başvuru olan fiil ön eklerinden olan раз-, her şeyden önce fiziki uzamda farklı yönler hareketine işaret eder. Раз- ön eki eylem sonucunda nesnelere toplu halde bulunduğu tek bir merkezi çıkış noktasından, birbirlerinden uzaklaşarak farklı yönler dağıldığını ya da nesnenin çok daha fazla alanı kaplayarak ve böylece daha fazla alanı içine alarak boyutunun genişlediğini belirtir (Цзюэ, 2016, s. 57). Örneğin, идти “yürümek” > разойтись “yürüyerek dağılmak”, ехать “araçla gitmek” > разъехаться “araçla dağılmak”, бежать “koşmak” > разбежаться “koşarak dağılmak”, лететь “uçmak” > разлететься “uçarak dağılmak”; бросать “bırakmak” > разбросать “dağıtarak bırakmak; dağıtım yapmak”, ставить “koymak” > расставить “dağıtarak koymak”, сыпать “dökmek” > рассыпать “dağıtarak serpmek” gibi.

Bazı fiillerde раз- ön ekinin işlevi, eylemin “dağıldığını, -den vazgeçildiğini” göstermektir (Цзюэ, 2016, s. 58). Örneğin, вязать “örmek” > развязать(ся) “örme işinin dağılması, çözülme”, стегнуть “dügümle-

mek” > *расстегнуть* “dügümleme işi dağılması, çözülmesi”, *думать* “düşünmek” > *раздумать* “düşünceden vazgeçmek”, *любить* “sevmek” > *разлюбить* “sevmekten vazgeçmek, sevmemek”, *нравиться* “beğenmek” > *разонравиться* “beğenmekten vazgeçmek, beğenmemek”, *хотеть* “istemek” > *расхотеть* “istemekten vazgeçmek, istememek” gibi.

Duugu ve konuşma bildiren fiillerde раз- ön ekinin işlevi, eylemin bir anda yapıldığını ve etrafa dağıldığını belirtmektir. Söz konusu fiiller раз- ön ekiyle birlikte dönüşlülük -ся son eki ile çekime girmektedir. Örneğin, *говорить* “konuşmak” > *разговориться* “aniden konuşmak”, *кричать* “bağırarak” > *раскричаться* “aniden bağırarak”, *волноваться* “endişelenmek” > *разволноваться* “aniden endişelenmek” gibi.

C-(co-) ön eki.

Hareket fiillerinde c- ön ekinin ilk işlevi, eylemin yön bakımından nasıl gerçekleştiğini göstermektir. Bu durumda söz konusu fiiller с edatıyla kullanılmaktadır. Örneğin, *съехать с горы* “dağdan inmek” *спуститься с пятого этажа* “beşinci kattan inmek”, *слететь с дерева* “ağaçtan uçarak inmek”, *слезть с забора* “çitten inmek”.

Hareket fiilleriyle c- ön ekinin diğer işlevi ise “toplanmak, bir araya gelmek” anlamını katmaktır. Bu durumda hareket fiilleri с- ön ekiyle birlikte dönüşlü -ся son ekiyle çekime girmektedir. Örneğin *идти* “yürümek” > *сойтись* “yürüyerek toplanmak, bir araya gelmek”, *ехать* “araçla gitmek” > *съехаться* “araçla toplanmak, bir araya gelmek”, *бежать* “koşmak” > *сбежаться* “koşarak toplanmak, bir araya gelmek” “лететь” “uçmak” > *слететься* “uçarak toplanmak bir araya gelmek” gibi.

Bazı fiillerde с- ön ekinin işlevi, “yardımlaşmak, dilemek, bir şeyi paylaşmak, birliktelik,” anlamı katmaktır (Цзюэ, 2016, s. 63). Örneğin, *чувствовать* “hissetmek” > *сочувствовать* “aynı hissi paylaşmak”, *действовать* “harekette bulunmak” > *содействовать* “birlikte harekette bulunmak” gibi.

У- ön eki.

Hareket fiillerinde у- ön ekinin işlevi, eyleme “ayrılmak” anlamı katar ve из “-dan, -den” edatıyla kullanılmaktadır. Örneğin, *идти* “yürümek” > *уйти* “yürüyerek ayrılmak”, *бежать* “koşmak” > *убежать* “koşarak ayrılmak”, *ехать* “araçla gitmek” > *уехать* “araçla ayrılmak”, *нести* “yürüyerek taşımak” > *унести* “bir şeyi taşıyarak, yürüyerek ayrılmak” gibi.

Değişim bildiren fiillerde у- ön ekinin işlevi zamansaldır. Değişim bildiren fiiller у- ön ekiyle çekime girerken, ön ek eyleme bitmişlik anlamı katmaktadır. Örneğin, *ложить* “yatay biçimde koymak” anlamına gelir-

ken > уложить “yatay biçimde koyma eyleminin bittiğini gösterir” gibi.

Bazı fiillerde y- ön ekinin işlevi, eylemin zorluklara rağmen gerçekleştiğini belirtmektir (Горелик, 2001, ss. 39-62). Örneğin, беречь “korumak” > уберечь “zorluklara rağmen korumak”, удержат(ся) “tut(un)mak > удержат(ся) “zorluklara rağmen tutunmak” gibi.

SONUÇ

Ruşçanın ön eklerin yapısı ve işlevi incelenmenin sonucunda şunları söylebiliriz: Rus dilin yapılanmasının sonucunda özellikle fiillerin önündeki edatlar ön ek olarak fiillere eklenmeye başlandı. Ön ekler kelime kökünden önce eklenerek bağımlı yapı birimlerindedir. Ön ekler Rus dilinin hem yapı birim zenginliği yaratır hem de anlam örgüsünü zenginleştirir. Rusçada son yıllarda ön ekler “ön ekler bilimi” adı altında incelenmeye çalışılmaktadır. Rus dilinde Rusça kökenli ön eklerin yanında yabancı kökenli ön ekler de mevcuttur. Rusçada aktif olarak on sekiz ön ek kullanılır. Rusçada fiillere gelen ön ekler, fiilin gramer yapısını, sözcüksel anlam değişikliğini ve yeni kelime türetimini gerçekleştirir. Çalışmada incelenen on altı ön ekin işlevi ve semantiğinden yola çıkarak şunu söylemek mümkündür. Ön ekler:

- Hareket fiillere gelerek eylemin detaylı bir biçimde yönünü ve ne tarzda yapıldığını ortaya koyar. Örneğin, *о-(об-, обо-)* ön eki hareket fiillerindeki işlevi bir şeyin etrafından dairesel biçimde yapıldığını göstermektedir.
- Fiillere gelerek, kendisinden sonra ve isimlerden önce gelecek edatı eşdeğer seçer. Örneğin, *вкатить бочку в сарай* “fırçayı ahırın içine yuvarlamak”,
- Benzer semantik işlevlere sahiptirler. Örneğin, *за-* ve *пере-* ön eklerin işlevlerinden biri eylemin abartılı biçimde yapıldığını göstermektedir.
- Zıt semantik işlevlere sahiptirler. Örneğin, *вы-* ön ekin işlevi eyleme dışarıya doğru yönelmek iken; *в-(во-)* ön ekin ise içeriye doğru yönelmektir. *Раз-* ön ekin işlevlerinden biri belli bir noktadan farklı yönler hareket etmek (dağılmak) iken *с-* ön ekin ise farklı yönlerden belli bir noktaya hareket etmektir (toplanmak) gibi.

Sonuç olarak, Rusçada ön ekler yardımıyla birçok fiil türetilbilir ve edatlar yardımıyla, yapılan eylemin nasıl yapıldığı detaylı bir biçimde tasvir edilebildiğini sonucuna varılabilmektedir. Böylece, Rusçanın öğreniminde ön ekler konusu yapı bilgisi ve semantik bilgisiyle eş zamanlı incelendiğinde konu ile ilgili beceri kazanmanın daha kolay olacağı söylemek mümkündür.

KAYNAKÇA

- Aronoff, M. (2000). *Morphology between lexicon and grammar*. G. Booij, C. Lehmann, J. Mugdan, W. Kesselheim ve S. Skopeteas (Ed.), 1. Halbband: Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung (s. 344-349) içinde. Erişim adresi: <https://doi.org/10.1515/9783110111286.1.5.344>.
- Banguoğlu, T. (2007). *Türkçenin grameri*. (8. bs.). Ankara: TDK Yay.
- Baudouin de Courtenay, J. (1972). *The beginnings of structural linguistics*. (Stan-kiewicz E, Çev.). Bloomington-London: Indiana University Press.
- Çelik, A. (2015). Türkçede kelime olarak kullanılan batı kaynaklı ön eklerin bugünkü durumu üzerine. *Eurasian Academy of Social Sciences Journal*, 6, 82-81, Erişim adresi: <http://socialsciences.eurasianacademy.org>.
- Ergin, M. (2006). *Türk Dil bilgisi*. İstanbul: Bayrak Yay.
- Hatipoğlu, V. (1981). *Türkçenin ekleri*. Ankara: TDK Yay.
- Korkmaz, Z. (2017). *Dil bilgisi terimleri sözlüğü*. (5. bs.). Ankara: TDK Yay.
- Krawczuk, A. (2007). *Morfologia wsółczesnego Języka Polskiego: Fleksja*. Lwów: Ukraińska Akademia Drukarstwa.
- Şahin, H. (2006). Türkçede ön ek. *U.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(10), 65-77. Erişim adresi: <http://turkoloji.cu.edu.tr>.
- Topaloğlu, A. (2019). *Karşılaştırmalı dil bilgisi terimleri sözlüğü*. İstanbul: Der-gâh Yay.
- Türk Dil Kurumu güncel Türkçe sözlük. <https://sozluk.gov.tr>, erişim tarihi: 05. 11. 2022
- Vardar, B. (2007). *Açıklamalı dilbilim terimleri sözlüğü*. (2. bs.). İstanbul: Multi-lingual Yay.
- Аверьянова, Г. Н. (2014). *Русские глагольные приставки: Продвинутый уровень*. Москва: Русский язык.
- Антонович, Н. Т., Ж. А. Зуб ve И. В. Каливо. (2015). *Пособие по Русскому Языку «Глагольные приставки: Значение и использование» для иностранных студентов*. Горки: БГСХА.
- Ахманова, О. С. (1969). *Словарь лингвистических терминов*. Москва: уу.
- Балакай, А. А. (2016). Словообразовательная и лексическая семантика слов с префиксами пре- и при-. *Известия ВГПУ*, 3(272), 130-133.
- Горелик, Е. В. (2001). *Описание глагольной приставки у-*. М. А. Кронгауз (Ред.), Глагольные префиксы и префиксальные глаголы (s. 37-67) içinde. Erişim adresi: http://mj.l.ruh.ru/issues/_num_5-1-2001.pdf.
- Корнеева, Т. (2018). Нулевая суффиксация и конверсия как способы словообразования. *Филология и Культура*, 1(51), 77-82.
- Кронгауз, М. А. (1997). *Исследования в области глагольной префиксации*:

современное положение дел и перспективы. Кронгауз М.А., Д.Пайар (Ed.). Глагольная префиксация в Русском Языке: Сборник статей (с. 4-28) içinde. Москва: Русские Словари.

- Кронгауз, М. А. (1998). *Приставки и глаголы в Русском Языке: Семантическая грамматика.* Москва: Языки русской культуры.
- Маймакова, А. Д. (2016). Интерфиксы и унификсы: Морфемный и словообразовательный статус. *Международный Журнал Прикладных и Фундаментальных Исследований*, 4, 837-841.
- Марков, В. М. (2001). Приставка вз- (воз-) в Русском Языке. *Opera Slavica*, 11(4), 1-5.
- Осипова, Л. И. (2010). *Морфология современного Русского Языка.* Москва: Академия.
- Плунгян, В. А. (2001). *Приставка под- в Русском Языке: К описанию семантической сети.* М. А. Кронгауз (Ред.), Глагольные префиксы и префиксальные глаголы (с. 95-125) içinde. Erişim adresi: http://mjl.rsu.ru/issues/_num_5-1-2001.pdf.
- Розенталь, Д. Э., М. А. Теленкова. (1985). *Словарь-справочник по Русскому Языку: Пособие для учителя.* Erişim adresi: <http://rus-yaz.niv.ru/doc/linguistic-terms/fc/slovar-207-3.htm#zag-1235>.
- Синицына, Е. В. (2012). О происхождении префиксов и развитии их семантики в Русском Языке. *Cuadernos de Rusística Española*, 8, 163-169.
- Табаченко, Л. В. (2003). Генезис и эволюция глагольных приставок в истории Русского Языка. *Филологический Вестник Ростовского Государственного Университета*, 1, 26-31.
- Тару, С. Т. (2017). *Сложная глагольная приставка недо- в Русском Языке (Yaımlanmamış yüksek lisans tezi).* Университет Восточной Финляндии Русский Язык и Культура, Финляндия.
- Тихонова, Е. Н. (2014). *Современный русский язык. Морфемика. Словообразование.* Москва: Моск. гос. ун-т печати имени Ивана Федорова.
- Цзюэ, В. (2016). *Продуктивные глагольные префиксы в современных публицистических текстах: На материале газеты Санкт-Петербургские ведомости (Yaımlanmamış yüksek lisans tezi).* Санкт-Петербургский Государственный Университет, Санкт – Петербург.

Chapter / Bölüm 3

GÜNEY-BATI OĞUZ TÜRKÇESİNDE ASLİ VE
DOLAYLI “BİRİNCİL VE İKİNCİL” UZUNLUKLAR

Meriç GÜVEN¹

¹ Doç. Dr. Uşak Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Dili Ana Bilim Dalı, meric.guven@usak.edu.tr, ORCID ID 0000-0003-2533-5272

Giriş

Uzun ses, ayırıcılık niteliği taşıyan ve anlam farkı (opposition) yaratan sestir. Periyodik (continuous) sinyallerle tekrarlanır ve süreklidir. Dillere, üçüncü buud (boyut) gibi boyları ve enleri olan yükseklik (tûl), genişlik (arz) ve derinlik (umk) verip zengin bir musiki sağlar (Banarlı, 2007: 11). Fonetik çerçevede uzun ses Arapça, Farsça, Fince, Macarca, Tayca, Estonca gibi birçok dilde görülür. Bu dillerdeki ünlüler hatta ünsüzler arasında karşılaştırmalar ve karşıtsal çözümlenmeler yapılacak nispette uzunluk farklılıkları vardır. Bununla birlikte uzunluk farklılıkları bütün bu dillerin hepsinde fonetik çerçevede *aynı derecede* ayırt edici değer taşımaz. Bazılarında kısalık veya uzunluk fonemik nicelik olarak önemli işlev taşırken bazılarında ikincil ve sınırlı bir işlev taşır. Uzun ses, birincil uzun ünlülere sahip, kelimeleri arasında kronemik zıtlık “süreye bağlı zıtlık” bulunan dillerde, ses segmentinin uzunluğu dışında tamamen aynı şekilde söylenen farklı anlamlara sahip iki kelimesinin anlamsal farklılık yaratan varyantı olarak işlev görür (Dilâçar, 1968: 70). Fonolojik olarak kısa ve uzun iki zıt uzunluğa sahip Fince ve Macarca gibi dillerde görülen ve Ural dilleri için ayırt edici bir kronem “anlam farkı” oluşturan uzun ses-kısa ses varyantları (Fince tuli: ateş; tuuli: yıl), Ural-Altay dillerinin Altay koluna mahsus Türkçe için özgün ve tipik bir *ayırıcı* nitelik oluşturur.

Uzun ses nitelik olarak durum ve biçim, nicelik olarak bölümlenme ve ölçümleme bildirir. Türk dilinde ünlüler fonetik yönden, teşekkül bölgelerine (oluşma ve biçimlenme yerlerine), dudakların durumuna, ağız boşluğunun genişliğine göre gruplandırılırken “akustik fiziki” değerler (tonu, rezonansı, uzunluğu, “tembri: sesin ‘renk’i, sesin gürlüğü, yüksekliği ve uzunluğu ile birbirine yakın alametlerinden biri.”) çerçevesinde fonetik (oluşma) süreleri yönünden de ölçümlenirler. Fonetik yönden süre, sesin boğumlanması sırasındaki zaman ölçüsü ve sayılabilme durumudur. Başka bir ifadeyle konuşma sesinin ya da ses öbeğinin sesbilgisel olarak gerçekleştiği “müddet” ve sesin sürekliliğini ifade eden zaman “devam” parçasıdır. Süre, sesler arasında ayırt edici işlev görür, konuşma dilinde seslerin uzunluğunu ifade eder ve konuşma dilinde seslemleri yinelemenin örüntüsü olarak ses değişkenlerinin karşılıklı ilişki ve devingen münasebetlerini gösterir. Akustik bağlamda bir ünlü kendi süresi “birim değeri” kadar uzatılırsa uzun ünlü olur. Bir ünlü, sonogram (ultrason testi) ölçütlerinde aynı türden ve kendisinden kısa olan bir ünlüden ortalama iki kat daha uzun ise uzun ünlü sayılır (Coşkun, 2001: 93). Aynı şekilde iki ünlünün boğumlanma süresini içine alan ünlü, uzun ünlü sayılır (Karaağaç 2012: 822-825). Konuşmanın ritmini tespit eden bu ölçüye göre ünlülerin birim değerden (normal süreden) daha uzun süreye sahip olmaları asli-birincil-özgün uzunluk, kullanıldıkları yere ve zamana göre yüklendikleri değerden (normal süreden) daha uzun süreye sahip olmaları dolaylı-ikinci-

cil-benzeşik uzunluk olarak sayılır. Asli uzun ünlülerin ses değişmelerinden bağımsız olarak ortaya çıktığı ve Türkçe kelimelerin kök hecelerinde Ana Türkçeden itibaren var olduğu kabul edilir (Korkmaz, 1992: 212). Asli-birincil-özgün uzunluklar morfem dâhilinde ve fonem keyfiyetine malik uzunluklar; dolaylı-ikincil-benzeşik uzunluklar morfem dâhilinde ve varyant keyfiyetli uzunluklar olarak gerçekleşir.

Uzun ünlüler yazıda ve konuşma dilinde işitilen ve duyulan olmaları bakımından fonetik, anlam farkı yaratmaları ve arkalarında olasılık bulunan bir mana taşımaları bakımından semantik, biçimce değişiklik yaratmaları bakımından morfolojik ve sözlüklerde bulunup bulunmama veya madde başı olarak kullanılıp kullanılmama bakımından leksik özellikler gösterirler. Asli-birincil uzun ünlülerin varlığı ve ortaya çıkışı ile ilgili görüşler farklıdır. Uzun ünlü konusunda Batılı Türkologlardan Radloff, Grornbech ve Ligeti (büzülme, iç ses düşmesi, hece düşmesi), Neméth (vurgu, hecelerden birini daha baskılı söyleme), Menges (giderme-telafi uzunluğu, kayıp giderici uzatma), Biyişev (ikiz ünlü “diftong”, bir ünlü değerinde çift ünlü) ve Şçerbak hece doruğu, hecenin duyulma gücü en yüksek noktası) kuramlarını (Tekin, 1975: 9-37) ileri sürmüş, izaha ve ispata çalışmışlardır.

Dillerde uzun ünlülerin varlığı eskidir. Latin edebiyatının edebî dili olan ve çeşitlenerek birçok farklı dilin oluşmasını sağlayan Klasik Latince uzun ünlülere sahip en eski ve köklü dillerden biridir. Aynı şekilde Türkçede uzun ünlülere sahip eski ve köklü bir dildir. “Türkçede uzun ünlü bulunmadığı” yönündeki Türkiye Türkçesi ile sınırlı görüşler yanında (Banguoğlu, 1974: 39; Ergin 2002: 55) Türk dilinin tüm devrelerini ve kollarını kapsayan, dil yapısı ve ortak özellikleri bakımından Yakut ve Çuvaş lehçeleri dışındaki “Genel Türkçe”de kısa ünlüler yanında uzun ünlülerin bulunduğu ve Ana Türkçenin uzun ünlülere sahip en eski Türk dili olduğu genel bir görüş olarak kabul edilir ve uzun ünlüler *Türkçede* fonemik değer içeren taşıyan bir nicelik olarak değerlendirilir. Türkiyede asli uzun ünlüler üzerine ilk ve öncü çalışma yapanlardan Talat Tekin konusunda önemli bir yeri olan “Ana Türkçede Asli Uzun Ünlüler” adlı çalışmasında Türk dilinde uzun ünlüler bulunduğunu ve Türk dilinin Şaz ve Oğur dallarına ayrılmadan önceki dönemlerini kapsayan Ana Türkçe (Ön Türkçe-Proto Türkçe)’nin hiçbir şüpheye yer bırakmayacak şekilde asli uzun ünlülere sahip en eski Türk dili olduğunu söyler ve muhtelif Türk lehçe ve şivelerinden anlıklar verir ve örnekler gösterir (1975:1). Uzun ünlüler Ana Türkçede Eski Türkçe ve Oğuz Türkçesi ile günümüz Türkmen, Halaç Yakut ve Gagauz Türkçelerinde ve nispeten giderek kısalan şekilde bazı Azeri Türkçesi ağızlarında birincil; günümüz Yakut, Türkmen, Hakas, Tuva, Şor, Gagauz Türkçeleri ile Türkiye Türkçesi ağızlarında ikincil uzun ünlüler olarak görülür. Türkmen Türkçesi asli uzun ünlüleri günü-

müzde en iyi muhafaza eden ve özelliklerini en iyi aksettiren Oğuz Türkçesi, Gagauz Türkçesi ise asli-birincil uzunlukları günümüze taşımış ve Ana Türkçe ile irtibatını korumuş nadir Türk dillerindedir.

Kaşgarlı Mahmut'tan sonra asli ünlüler “ilk defa yabancı olarak İndolog, Türkolog ve Sanksrit bilgini Otto von Böhtlingk tarafından dillendirilmiştir. Böhtlingk, Yakutçadaki uzun ve kısa ünlüler arasındaki fonemik zıtlığı [āt “at”, at “at], [ās “aç”, as “aş”] tespit ettiği “Über die Sprache der Jakuten” adlı eserinde ve kendisinden sonra gelen dilciler için bir mehzaz oluşturacak bilgiler vermiştir (1851). Türkologların asli uzun ünlülerle ilgili görüşleri kendisi içinde kimi farklılık ve ayrılıklar gösterir. Böhtlingk'ten sonra konu ile ilgili çalışma yapan Ural-Altay dilleri araştırmacısı-Türkolog Radloff, Ana Türkçede uzun ünlü bulunmadığını ve uzun ünlülerin iki ünlü arasında kalan ünsüzün kaybolması veya düşmesi sonucu ünlülerin birleşip kaynaşması ile meydana geldiğini söylemiş ve Böhtlingk'in görüşüne karşı çıkmıştır. Alman araştırmacı Karl Foy eş sesli kelimelerin yazımından hareketle Eski Türkçede (Orhun Türkçesinde) uzun ünlü bulunduğu görüşünü dillendirmiş, Çuvaşça ve Yakutça gibi uzak Türk lehçelerine ağırlık vererek yeni gözlemler ortaya koyan Danimarkalı dilbilimci Vilhelm Gronbech büzülme “contraction” teorisi” ile Radloff'un görüşünü destekler biçimde Ana Türkçede uzun ünlü bulunmadığını söylemiş, Macar Türkolog Gombocz ise Macarcadaki bazı kelimelerin Yakutçadaki karşılıklarına bakarak: “bunların Ana Türkçede uzun olduklarını tasarlamak gerekir.” diyerek Ana Türkçede uzun ünlülerin varlığını kabul ve teyit etmiştir (Tekin, 1975: 1-12). Böhtlingk'in araştırmacıları imtisale “örnek çalışmalara” sevk eden bu tespitinden sonra başta Ana Türkçe, Eski Türkçe, Oğuz Türkçesi ve Güney-Batı Oğuz grubu dili Türkmen Türkçesi olmak üzere diğer Türk lehçe ve ağızlarındaki uzun ünlüler konusu Türk dilcileri arasında araştırılmaya başlanmış ve ünlüler arasında anlam farkı yaratan zıtlıklar izaha çalışılmıştır.

Türkçenin muhtelif lehçe ve şiveleri birincil asli ve ikincil dolaylı uzun ünlülere sahip olma bakımından üzerlerinde karşıtsal çözümlenmeler yapılacak karakteristik bazı farklılıklar, benzerlik ve karşıtlıklar gösterirler. Güney-Batı Oğuz grubu Türk dilleri için yapılacak mevzii etüt çalışmasına bağlı bir değerlendirmede Türkiye, Türkmenistan, Azerbaycan ve Gagauzya Türkçelerinin aynı grupta diller olmalarına karşın birbirinden farklı özellikler taşıdıkları görülür. Eski Türkçe ile örtüşmeyen ve kimi yönlerden, Ana Türkçe ile Eski Türkçe arasında bir zaman diliminde bulunan Oğuz grubu dilleri Eski Türkçeden daha eskicil özellikler gösterir. Özellikle uzun ünlüleri muhafaza etmesi bakımından Türkmençe Eski Türkçeden daha eskicil özelliklere haizdir. Azerice, Gagauzca ve Türkiye Türkçesi ise bu ünsüzleri ötümlü (sonore)leriyle değiştirmeleri yönüyle eskicil farz edilirler (Ölmez, 2003: 68). Ana Türkçeden itibaren asli uzun ünlülerin görüldüğü Türkçede,

Oğuz grubu Türk lehçesi olan Türkmen Türkçesinde bazı istisnalar dışında ilk hecedeki birincil “aslı” uzun ünlüler sistemli olarak korunurken, Gagauz Türkçesinde kısmen korunur. Aynı şekilde Azerbaycan ve Türkiye Türkçelerinde uzun ünlüler kısalırken Gagauz Türkçesinde ünlüler uzar ve dolaylı ünlü olarak ortaya çıkar. Türkiye Türkçesinde sadece ağızlarda görülen ikincil uzunluklar, Gagauz Türkçesinde ölçünlü dilde de görülür. Dolaylı uzun ünlüler, farklı derecelerde olmak üzere Güney Batı Oğuz grubu dillerinden Türkmen, Gagauz ve Azerbaycan yazı dil ve ağızlarında görülürken Türkiye Türkçesi yazı dilinde görülmez buna karşın Türkiye Türkçesi ağızlarında yoğun biçimde dolaylı uzunluklar görülür (Buran, 2006: 14).

Dilin gelişme ve değişme safhalarına göre daha sonraları ortaya çıkan bu sebeple ikincil uzunluk olarak da adlandırılan dolaylı uzunluk bir kelimenin ilk biçiminde bulunmayıp ses ve anlam değişimleri ile ortaya çıkan uzunluk (Karaağaç, 2013: 488) ve dilin ilk örneklerinde uzun olmadığı halde ünsüzlerin erimesi ve düşmesi, ünlülerin birleşmesi ve hece azalması (kaynaşması) gibi sebeplerle sonraki dönemlerde oluşmuş uzunluk (Buran, 2006: 3) olarak da kabul edilir. Dolaylı- İkincil uzunluklar bir yönüyle konuşmanın yoğun ve şiddetli (intensiv) etkisine bağlı geçici diğer yönüyle iki ünlünün aynı ve tek hecede kaynaşması “diftong” a ve iki ünlünün aynı ve tek kelimedeki kaynaşması “hiatus” a bağlı kalıcı fonomorfolojik hadiselerle ortaya çıkan uzunluklardır.

Uzun ünlüler çağdaş Türk yazı dillerinde, söyleyiş ve yazılışları açısından düzenli biçimde ortaya çıkmış ve sistem oluşturmuş değildir. Kimilerinde konuşmada ve yazı dilinde, var olan uzun ünlüler yazıda gösterilmezken, kimilerinde konuşmada kısa söylendiği halde yazıda *bir yazım özelliği olarak* düzenli biçimde uzun yazıldıkları görülür (Osmonkulov 1986: 159). Güney-Batı Türk grubunda yer alan lehçe veya ağızlarda düzenli ve sürekli, kiminde ise kurallı olmamak üzere bir kısım ekler, görünürde herhangi bir ses olayı olmamasına karşın uzun ünlülüdür. Bazılarında ise ünsüzlerin düşmesinden veya eriyip kaybolmasından oluşmuş uzun ve ikiz ünlüler vardır. Türkçede aslı uzunluğun, daha çok, kelimelelerin birinci hecesi ile ilgili olduğu düşünülürse, eklerdeki uzunlukların aslı uzunluk olarak kabul edilmesi zordur. İkincil uzunluklar ya ağızlarda ya da yakın dönemde yazı dili olmuş lehçelerde görülür. Bu durum ikincil uzunlukların, konuşma diline ait bir söyleyiş özelliği olarak ortaya çıktığını ve dilin gelişme safhalarına göre daha sonra yazı diline aktarıldığını gösterir (Buran, 2006: 11).

Güney-Batı Oğuz Grubu Türk Dillerinde Asli ve Dolaylı Uzun Ünlülerin Algısal Örüntüsü:

I-Türkiye Türkçesi yazı dili ve ağızlarında uzun ünlüler (aslı uzunluk-birincil uzunluk ve ikincil uzunluk-sekonder uzunluk) olarak adlan-

dırılır. Türkiye Türkçesinde belirleyici işaretleri-harfleri olan “a, e, ı, i, o, ö, u, ü” sekiz sesli ses (ünlü) vardır. Bu seslerin hepsi kısa “ı” sesi birim değerden daha kısadır. Türkiye Türkçesinde uzun ünlü bulunmadığı yaygın ve genel bir görüştür. Ana Türkçedeki asli uzun ünlüler süreç içerisinde kısalmış ve Türkiye Türkçesi yazı dilinde çeşitli fonetik izler “ünlü genişlemesi, ötümlüleşme ve ses türemesi” bırakarak birim süreli (normal süreli) ünlülere dönüşmüştür (Tuna,1960: 271; Başdaş, 2007: 99). Oğuz Türkçesinin Eski Anadolu Türkçesinden sonraki dönemi Osmanlıcada Türkçe kelimelerin [“od (ateş), ac (aç), ad (isim), süd (süt), gic (geç), ag (ak)”] son seslerinin “b, c, d, g” ötümlü ünsüzleri ile yazılmış olmasının bu kelimelerin Ana Türkçede aslında uzun olduklarını, fakat kelimedeki ünlülerin sonradan kısalmaya başlaması ile uzun ünlüdeki sürerlilik niteliğinin ünsüze aktarıldığı ve ünsüzün yumuşatıldığı görüşünü destekler mahiyettedir (Tekin, 1975).

Uzun ses (ünlü) konusuna fonetik açıdan olduğu kadar edebî açıdan yaklaşımlar da vardır. Böylesi bir yaklaşımda, Türk nazmında revî (kafiyede asıl olan ve birbirine uygun olması gereken son harf) yaparak uzunluk oluşturan ve yarattığı armoni ile empatik duygular uyandıran uzun “süreli” sesin örnekleri. Faruk Nafiz’in:

“sanki vurmuş da bir kara sevdâ onun başına / kahramanlar gibi çıkıyor yalnız dağ başına”

dizesinin kafiyelendirilmesinde de görülür. Dizede “sevdâ ve dağ” kelimelerindeki “uzun â” ve “ğ” sesleri arasında uzunluk bakımından denklik olduğu ve Türkçede kelimelere derinlik kazandıran “ğ” sesinin “ahengi selaset” yaratan bir nispet ve oran içinde kullanıldığı görülür (Banarlı, 2007: 14). Yuvarlaklaşma etkisi ve yuvarlak ünlü tesiriyle nazal “ŋ”nin “ğ”ye ve “v”ye çevrilmesi ve kelimedeki ünlüyü uzatarak düşmesi [sōra “sonra” <sonra <soŋra]ve bunun Türkiye Türkçesinde değil fakat ağızlarda yoğun biçimde görülmesi Türkiye Türkçesi ağızlarında uzun ünlü bulunduğu görüşünü destekleyen bir görüş olarak dillendirilmiştir (Ergin, 1981: 114). “Türkiye Türkçesi yād “yabancı = Türkmen yāt; Türkiye Türkçesi yārin = Gagauz yarın” gibi birkaç kelimedeki uzun ünlüye rastlanması da benzer şekilde Türkiye Türkçesinde sınırlı da olsa uzun ses “ünlü” bulunduğu dair “mevzii” bir bilgi olarak gösterilmiştir. Yazı dilinden farklı olarak ağızlarda, birincil uzun ünlü bulunduğu da kuvvetli bir görüştür. Buna mesnet Ercilasun’un Kars Azerîleri ve Terekemeleri ağzında birincil uzun ünlü kelimeler tespit etmesi gösterilebilir (1983: 58-59). Zeynep Korkmaz Kütahya, Uşak, Dinar, Denizli bölgelerini kapsayan çalışmasında Türkiye Türkçesi ağızlarında uzun ünlü bulunduğunu belirtmiş, fakat bunların sayısının az olduğunu bildirmiştir. Korkmaz bir kısmı Türkmen bir kısmı Yakutçada karşılaşılan aralarında “gal=Türkmen gal; gaz=Türkmen gaz, ön= Türkmence ön yok= Türkmence yok; beş=

Türkmen beş, Yakut bies, de= Türkmen diy, Yakut die, yād= Türkmençe yād” gibi kelimelerin bulunduğu asli uzun ünlülü on kelime tespit etmiştir (2005: 197-203).

Süer Eker, Türkçedeki uzunlukların özelliklerine göre sınıflandırılmasını esas alan çalışmasında Türkçedeki ünlü uzunluklarının: a) ünlünün kendi niceliğinden bağımsız, telâffuz düzeyinde kalan (uzatma) uzunluklar, b) alınma kelimelerdeki uzun ünlülerde bulunan birincil uzunluklar, c) alınma kelimelerde ayın ve hemze gibi sesbirimlerin düşmesini telafi eden uzunluklar, d) Türkçe kökenli kelimelerde asli-birincil (ünlü) uzunluklar, e) Türkçe kökenli kelimelerde ses olayları sonucu oluşan ikincil uzunluklar ve f) “ğ” ve “v” seslerine mahsus özel durumlardan kaynaklanan uzunluklar olarak altı durumda görüldüğünü söyler (2007: 30). Ezgi Aral, Asli uzun ünlü taşıyan bazı Türkçe kökenli kelimelerdeki dolaylı uzun ünlüleri tespit etmek amacıyla hazırladığı çalışmasında Kütahtaya, Uşak, Zonguldak, Manisa, Muğla, Antalya, Aydın, Nevşehir illeri ağızları ağırlıklı olmak üzere Batı Grubu Ağızları; Erzincan (Kemaliye), Gaziantep ağızlarını içine alan Doğu Grubu ağızı ve Trabzon ili ağızını içine alan Kuzeydoğu Grubu Ağızlarında Türkçe kökenli kelimelerde yarı ünlü niteliğindeki “ğ, v, y” sesleri, akıcı “r, l” seslerinin erimesi ve /veya düşmesi ile ikincil uzun ünlüler oluştuğunu bildirir. Aral söz konusu çalışmasında ünlü uzamaları ana hatlarıyla: 1. “r” ünsüzünün erimesi / düşmesi sonucu ortaya çıkan-oluşan uzun ünlüler: “dōt < dört; gādeşimdir < kardeşimdir; vēdi < verdi; 2. “ğ” ünsüzünün erimesiyle ortaya çıkan-oluşan uzun ünlüler: “dā, dālara < dağ, āız, āıznâ < ağız, bālamak < bağlamak; 3. “y” ünsüzünün erimesiyle ortaya çıkan-oluşan uzun ünlüler: “tū < tüy; ağızları: dēze < teyze; 4. “k” ünsüzünün erimesi/ düşmesiyle ortaya çıkan-oluşan uzun ünlüler: yō, yōsa < yok; 5. “v” ünsüzünün erimesiyle oluşan- ortaya çıkan uzun ünlüler: “sōmek < sövmek; 6. “l” ünsüzünün düşmesiyle meydana gelen uzun ünlüler: ōsun < olsun biçiminde örneklemiştir (Aral, 2022: 220-224). Türkçede uzunlukları koruyamayan ünlülerin birçok lehçede hiçbir seslik iz bırakmadan kısaldığı ve birincil kısa ünlülerle karıştığı, bazı lehçelerde ise ünlü ikizleşmesi, tonlulaşma, ön damaksillaşma (incelme), ünlü ve ünsüz türemeleri gibi çeşitli değişiklikler meydana getirerek seslik izler bıraktığı görülür (Başdaş 2007: 98). Orta Fırat bölgesinde yer alan Elazığ ağızında arkaik unsurlar barındıran asli uzun ünlülerin bıraktığı seslik izler ūça, yōçe]bunun örnekleri olarak yaşamaktadır (Yalçın, 2022: 774, 784) . Gemalmaz, Erzurum ili ağızları üzerine yaptığı çalışmada, bölge ağızlarının aralarında süre ayrımı olan ünlülerden hoşlanmadığını, Erzurum ili ağızında “belirli bir sebebe bağlanamayan hissi sebeplerle uzatıldığını düşündüğü” çeşitli ünlü uzunlukları tespit etmiştir (1995: 80-83). Tuncer Gülensoy Kütahtaya yöresi ağızlarında vurgusu zayıf veya tamamen vurgusuz olan birçok uzun ünlüye rastlamış

ve bunları listeleyerek göstermiştir (1988: 26). M. Dursun Erdem Anadolu Ağızlarındaki Asli uzunluklarla ilgili çalışmasında, “kelime sonu birincil uzun ünlüler”in Anadolu ağızlarında kendilerini koruyamayıp ve kısaldığını, asli uzun ünlüler içerisinde kalın-düz ve geniş ünlülerin uzunluklarını diğer ünlülere göre daha çok koruyabildiğini belirtmiş; düz, kalın ve geniş uzun “a” ünlüsünün kısalma temayülüne en fazla direnç gösteren ünlü olduğu tespitini yapmıştır (2008: 552, 553). Türkmen Türkçesindeki geniş zaman ekinin “-ar” ünlü ile biten fiillere geldiğinde ekin ünlüsünde uzama olması ve dolaylı uzun ünlü meydana gelmesi biçimindeki ses olayı kalıntısına Yalova ili yerli ağızında birinci ve ikinci şahıs çekimlerinde rastlanmaktadır “evelden evimizi derlêriz toplârız” (Çelik, 2018: 40). Yalova ağızlarında geniş zaman çekiminde oluşan ünlü uzunlukları Aydın ve Yöresi Ağızlarında ünlüyle biten fiillerle birlikte ünsüzle biten fiillerin ardından da gelebilmektedir (Yapıcı, 2013: 42). Antalya Kumlucalı Türkmen Toplulukları ağızları üzerine yapılan bir çalışmada Tahtacı Türkmen Yerleşik Yörükler ağızı ve Sünni Türkmen köylüler ağızlarının her ikisinde asli ünlü uzunluklar “(önu da) âdırıvıdılar” hem tahtacı Türkmen yerleşik yörükleri ağızı ve hem sünni Türkmen köylüler ağızlarının her ikisinde ise çeşitli ses olayları sonucunda ortaya çıkan dolaylı ünlü uzunlukları bulunduğu belirlenmiştir (Atmaca, Güzel 2021: 177).

II) Gagauz Türkçesi yazı dili ve ağızlarında uzun ünlüler (öz uzunluk- asli uzunnuk ve ikincili uzunnuk) olarak adlandırılır. Günümüz Gagauz Türkçesinde onu kısa ünlü (a, ä, ê, e, ı, i, o, ö, u, ü) ve onu uzun olmak üzere ünlü (aa, ää, êê, ee, ıı, ii, oo, öö, uu, üü) toplam yirmi vokal (ünlü) bulunmaktadır. Uzun vokallar ikili bukvalarlan (harflerle) gösterilir. Pokrovskaya, Gagauz Türkçesinde e (a, ä, e, ı, i, o, u, ö, ü), dokuzu uzun vokal olmak üzere on sekiz ünlü bulunduğunu ifade etmiş (Pokrovskaya, 1964: 25). Daha sonraki yıllarda Doerfer on üç, Zajaczkowski on altı, Fuat Bozkurt dokuz ünlü bulunduğunu ileri sürmüşlerdir (Özkan, 1996: 40). Victor Copuşciu ise varyantlarına yer vererek yaptığı değerlendirmede Gagauz Türkçesinde dokuzu normal süreli, sekizi uzun süreli olmak üzere toplam on yedi fonem bulunduğunu, /ö/ foneminin uzun çiftinin bulunmadığını [ø:] sesinin /ö/ foneminin varyantı olduğunu bildirmiştir (Copuşciu, 2021: 24). Ünlülerin nicelikleri bakımından çeşitli özelliklere sahip olan Gagauz Türkçesinde her kısa ünlü yanında uzun ünlü biçimi de vardır (Tufar, 2007: 94-95). Gagauz Türkçesindeki uzun ünlülerin çeşitleri konusunda aynı görüşü paylaşan Pokrovskaya ve Özkan'a göre Gagauz Türkçesindeki uzun ünlüler: 1. asli uzun ünlüler [kaar “kar”;kaaz “kaz”]. 2. Alıntı kelimelerdeki uzun ünlüler [zaabitleri; aalem; taazä;maavi, laazım] 3. ğ, h, y, f, k ünsüzlerinin düşmesi ve ses grubu değişmesiyle ortaya çıkan-oluşan uzun ünlüler olmak üzere üç çeşittir. Fakat, Gagauz Türkçesinde 3. Tipteki uzun ünlülere daha çok ve yoğun biçimde rastlanmaktadır. Bu

kategorideki ünlüler kelimenin kökünde bulunabildikleri gibi gövdesinde de bulunmaktadırlar. Pokrovskaya ve Özkan bu uzunlukların hangi değişimleri geçirerek (ağa > aa; iha > aa; ıgı > ıı; ağı > ee vs) ortaya çıktıklarını örnekleriyle göstermişlerdir (Pokrovskaya, 1964: 30-37; Özkan 1996: 44-54). Bozkurt ve Eren ise Gagauz Türkçesi'nde uzun ünlü bulunmadığı görüşündedir. Eren uzun ünlüleri Gagauz şivesinin bir özelliği olarak saymakta (1968: 109), Bozkurt ise bu durumu ses düşmelerinin bir sonucu olarak görmektedir (1992:194).

Gagauz Türkçesi 19.-20. yüzyıllarda yazı dili haline gelen diğer birçok Türk lehçesinde olduğu gibi ünlü uzunluğu olan Oğuz grubu Türk lehçesidir. Gagauz Türkçesinde Peçenek, Kuman Uz, Selçuklu ve Osmanlı kültüründen kalıntılar Ana Türkçe Eski Türkçe ve Oğuz Türkçesinden etki ve izler görülür. Güney Batı Oğuz grubu dili olan Gagauz Türkçesi tıpkı Türkmen Türkçesi gibi birinci ve ikincili uzun ünlülere sahiptir. Ana Türkçeden itibaren kısalma eğilimine giren birincil uzun ünlüler yoğunluk taşımamak ve sistematik oluşturmamakla birlikte günümüz Gagauz Türkçesinde de devam etmektedir. Gaguzcada az sayıda da olsa bugüne kadar korunmuş asli uzun ünlüler vardır ve bunlar Dimitriyev, Gafarov, Doerfer ve Pekrovskaya gibi araştırmacılar tarafından incelenmiştir (Tekin, 1975: 79). Gagauz Türkçesi aynı şekilde kimi kelimelerde Ana Türkçede bulunan uzun ünlüler ile de uygunluk göstermektedir: Gagauz. āç “aç” (< AT āç) “tok aacın halini bilmeer”]; [Gagauz. āra- “arga” (< AT ārga-“aramak”) aaramaa iineyi samannık içinde]; [Gagauz. āş “aş, yemek” (< AT āş);] Birincil uzunluğu koruyan kelimelere hem Komrat-Çadır hem de Valkaneş ağızlarında rastlanır (Copuşciu, 2021: 30). Kelimelerdeki uzunlukları kısmen korumuş ve “birinci ve ikincili ‘asli ve dolaylı uzunnuk’larını günümüze taşımış olan Gagauz Türkçesi Arapça, Farsça kelimelerdeki açık hece uzunluklarını Türkiye Türkçesinde olduğu gibi söyleyişte devam ettirmiş ve bu uzunlukları yazıda da göstermiştir. “Dolaylı-ikincili uzunluk”lar ise toplumsal ve kültürel bazı farklılıklara rağmen dil özellikleri bakımından Türkiye Türkçesi Doğu Rumeli ağızına yakın ağız özellikler gösteren Gagauz Türkçesinde ölçünlü dilde de görülür. Gagauz Türkçesindeki ikincili uzunnuklar (Rusça: vtoricnaya dolgota) fonemik bir hadise olarak ortaya çıkar ve leksik, semantik ve orfografik yansımaları olan bir biçim birim özelliği kazanır.

Herhangi bir dildeki tüm kelimeler için evrensel olarak kabul edilen ve yazıda tutarlılığı sağlayan orfografik kurallar Gagauz Türkçesi için karakteristik bazı özellikler taşır. Yazılı dilin imlasını ilgilendiren kurallar uzun ünlülerin yazıda standart olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır. “*Gagauz dilinin eni orfografiya kuralları fonema prinsipi Gagauz imlasında “lafı nasıl söleeriz, işideriz, ölä dq yazêriz. Laflarda aaz (aazın dili), aaç (diil tok), aaramaa, yaarin, kaar hem başka korunmuş*

dilin evelki eski türk uzunnukları. Uzun ünlüler yazılêrlar. Arap hem Pers dillerindän alınma laflarda. Örnek: läüzım, maavi, kaavi, saat, is-lää, musaafir hem başka” (Vasilioğlu vd., 2015: 116). Gagauz Türkçesinde bazı kelimeler orfografik olarak hem sözlüklerde hem yazım kılavuzlarında uzun ve kısa ünlü biçimleriyle gösterilmektedir: [aad /ad/at: ad (aaz / az: az]. Özkan’ın Baskakov ve Çebotar’a dayanarak bildirdiği bu husus, yine kendisi tarafından kelimedeki vokal(ünlü)nün bir özelliği olarak görülebileceği gibi ortak bir imlanın olmamasına ve karışık imlânın yazı dilini büyük ölçüde etkilemesine de bağlanabilir şekilde değerlendirilmiştir (Özkan, 2013: 89). Bu karışık kullanım Pokvovska-ya’nın tespit ettiği kelimeler: [“böölä/ büülä/ bölä/ bülä ; söölä/ süülä/ sölä/ sülä”] ile de teyit edilmiştir (1964:36).

Gagauzcadaki uzun ünlülere dikkat çeken ilk bilim adamı Dmitriyev’dir. Dmitriyev, “Fonetika Gagauzskogo Yazıka” isimli çalışmasında birincil, ikincil ünlü uzunluklarını ele almıştır (1962: 202-250). Alman Türkolog Gerhard Doerfer, on “diyalekt grubuna ayırdığı Oğuzca içinde Gagauzcanın Balkanlar’ın doğusunda İstanbul’da, Batı Anadolu ve Kırım’da konuşulan politik açıdan Doğu Rumeli dili (dil olarak kabul edilme, okullarda öğretilme, yazınsal metinleri bulunma) olduğunu, buna karşılık dilbilimsel açıdan Türkiye Türkçesi’nin daha doğru bir ifade ile Doğu Rumeli dilinin ağzı olduğunu ve Türkiye Türkçesinin ağızlarını oluşturduğunu söyler (Doerfer’den aktaran Karakaya 2012:135). Bilhassa aç, laana, süüt gibi örneklerde ünsüz düşmesine bağlı olarak ortaya çıkan ünlü uzunlukları yönünden Trakya ağızları ile Gagauz Türkçesi arasındaki büyük benzerliklere dikkat çeker (Erdin, 2020: 25).

Güney Batı Oğuz grubu dili olan Gagauz Türkçesi tıpkı Türkmen Türkçesi gibi birinci ve ikincili uzun ünlülere sahiptir. Ana Türkçeden itibaren kısalma eğilimine giren birincil uzun ünlüler Türkmen Türkçesindeki sıklık ve yoğunlukta olmamak ve onun gibi sistematik oluşturmamakla birlikte günümüz Gagauz Türkçesinde de devam etmektedir. Kelimelerdeki uzunlukları kısmen korumuş ve asli ve dolaylı’ “birinci ve ikincili uzunnuk”larını günümüze taşımış olan Gagauz Türkçesi Türkiye Türkçesinde olduğu gibi Arapça, Farsça kelimelerdeki açık hece uzunluklarını da aynı şekilde söyleyişte devam ettirmiştir. Gagauz Türkçesi bu uzunlukları yazıda da göstermiştir. Türkiye Türkçesinde sadece ağızlarda görülen “dolaylı-ikincili uzunluk”lar ise toplumsal ve kültürel bazı farklılıklara rağmen dil özellikleri bakımından Türkiye Türkçesi Doğu Rumeli ağzına yakın ağız özellikler gösteren Gagauz Türkçesinde ölçünlü dilde-yazıda da görülmektedir.

Gagauz Türkçesi, toplumsal ve kültürel bazı ayrılık ve demografik farklılıklara karşın dil özellikleri bakımından Türkiye Türkçesine yakın ağız özelliği gösterir. Oğuz dil grubunda yer alan Komrat ve Çadır-Lunga

ağızlarına dayanan merkez ağzı ve Vulkanestı ağzına dayanan güney ağzından oluşan Gagauz Türkçesi 19.-20. yüzyıllarda yazı dili haline gelen diğer birçok Türk lehçesinde olduğu gibi ünlü uzunluğu yaygın olan Oğuz grubu Türk lehçesidir. Türk dilinin bugünkü durumu ve yayılma alanlarına göre Güney-Batı Türk lehçeleri arasında yer alan ve yazı dilinin temelinde merkez ağız özellikleri hâkim olan Gagauz Türkçesinde asli uzun ünlüler kısmen korunur ve ünlüler *ünsüz düşmelerinin ünlü karşılaşmalarının ve ikili veya ikiz ünlülerin tekleşmesi sonucu uzar* ve dolaylı ünlü olarak ortaya çıkar. Gagauz Türkçesinde ölçünlü dilde kelimedeki ünsüzlerin başta, ortada, sonda düşmesi ve eriyip kaybolması sırasında yanındaki ünlüyü uzatması biçiminde gerçekleşen dolaylı uzunluklar serbest işarete dönüşerek ayırt edici özellik kazanır (Pokrovskaya (Çeviren Bülent Hünerli), 2018: 168-170). Kelimelerin ikinci ve daha sonraki hecelerinde ‘ğ’, fonetik açıdan ikili ünlü (diphtong) gibi işlev görür. Açık ünsüz haline gelen ve ünlüyü uzatıp kaybolan ‘ğ’ sesinin “fenotipik” bir uzun ünlü oluşturması belirgin ve yaygındır:

Optina Bobaların Duası’ndan “Ey, Saabi, ver nama kuvet geçirmä[ğ] ä gelän günün zorlu[ğ]unu hem hepsi oluşları günün uzunnu[ğ]unda. Kullan benim istedi[ğ]imi hem ü[ğ]üret beni dua etmä[ğ]ä, inanma[ğ]a, umut etmä[ğ]ä, dayanma[ğ]a, prost etmä[ğ]ä, şükür etmä[ğ]ä hem sevmä[ğ]ä hepsini. Âmin.” (Kolev, 2016: 116).

III) Türkmen Türkçesi yazı dili ve ağızlarında uzun ünlüler (gadımı türki uzunluk, birinci uzunluk ve ikinci uzunluk, sonkı uzunluk) olarak adlandırılır. Türkmencede dokuzu “a, e, e, ı, i, o, ö, u, ü” kısa dokuzu uzun olmak üzere on sekiz çekimli “ünlü-sesli ses” vardır. Bununla birlikte “uzun çekimli”ler Türkmen yazı dilinde gösterilmezler. Türkmence Türk dilleri arasında ana Türkçedeki asli uzunluklarını en iyi muhafaza ve temsil eden Türk yazı dilidir (Kara, 1998: 33). Türkmen Türkçesindeki asli uzun ünlüler Rus Türkolog Polivanov tarafından ortaya konmuştur. Güney-Batı Oğuz grubunda yer alan Türkmen Türkçesinde kelimeler arasında ünlü uzunluklarının yarattığı anlam farkı “kronem” [ās: kertenkele as-: as-; iliştir-, tak- aş-: aş, yemek, yiyecek āş: aş-, geç-] görülür (Dilâçar, 1968: 70). Aralarında anlam farkı olan bu çeşit kelimeler biçim bilimsel boyutta aynı görünmekle birlikte anlam bilimsel boyutta “birincil yapıda” birbirlerinden ayrılırlar. Dîvânu Lugâti’t-Türk’te kelime başında bulunan elif harfinin çift yazılması uzun “aa” ünlüsünün varlığına delil olarak gösterilebilir. Divanda geçen kelimelerin daha sonra Türkmen Türkçesinde görülmesi ise bu kelimelerdeki ünlülerin korunduğuna işarettir. Efrasiyap Gemalmaz, Louis Bazın’ın “Philologiae Turcicae Fundamenta-“Le Turkmène” çevirisinden hareketle Türkmencedeki uzun ünlülerin müşterek Türkçeden geldiğini ve uzun ünlülerin Türkçe asıllı kelimelerin ilk hecelerinde bulunduğunu söyler. Türkçe asıllı kelimelerin ilk heceleri dışında

karşılaşılan, uzun ünlülerin ise asli olmayıp, ünlüler arasındaki -y- veya -r konsonlarının düşmesi: başlāp ‘başlayıp’ < *başla-//-y1+p; bildır ‘bildirir’ < *bil-dir-//-ir) ile hece kaynaşması, düşmüş bir sesinin telaffisine bağlı uzama ile (gelmeğe ‘gelmeğe’ < *kāl-//-māk+//+gä) veya iç hecedeki vurgu tahriki ile ortaya çıkmış-oluşmuş ses olduğu görüşünü dile getirir (1987:7).

Türkmen Türkçesindeki uzun ünlüler üzerine çalışma yapan ve sistematliğini “sistemli yapısını” araştıran dilcilerden biri de Mehmet Karadır. Kara’nın Türkmen Türkçesindeki asli uzun ünlülerle ilgili çalışması aynı zamanda asli-birincil uzun ünlülerde aranması gereken özellikleri “kronem”e sahip olma ve anlam farkı taşıma yönlerini de ortaya koymakta ve aktüel kılmaktadır. Türkmen Türkçesinde kelimelerin ilk hecesinde bulunan “asli uzun ünlüler” (gadımı türki uzınlık birinci uzınlıklar) şu konfigurasyonda görülür:

I. kısa ünlülü karşılığı işlik (fiil) ve uzun ünlülü karşılığı aat (isim) olan gadımı türki uzınlık- birinci uzınlıklar (F-İ) [bātır: kahraman, bahadır, yiğit batır-: batır-] [bar-: git-, var-; bār: bütün, hep, var, mevcut, al-: al-āl: cin, şeytan]

II. kısa ünlülü karşılığı aat (isim) ve uzun ünlülü karşılığı aat (isim) olan gadımı türki uzınlık- birinci uzınlıklar (İ-İ): [gaş: kıymetli taş; gāş: kaş] [biz: biz; bīz: biz (âlet)]

III. kısa ünlülü karşılığı işlik (fiil) ve uzun ünlülü karşılığı işlik (fiil) olan gadımı türki uzınlık- birinci uzınlıklar (F-F): [gāl-: kal-; gal-: kalk-] [sāgın-: hayal et-; sağın-: hayvanı kendi için sağ-].

Mana değişikliğine sebep olup anlam farkı yaratan bu kabil kelimeler yazıda gösterilmediğinden bunları tespit etmek için sözlüklere başvurmak gerekir (Kara, 2001: 13). Asli uzun ünlülerin yanı sıra dolaylı uzun ünlülere Türk lehçelerinin hepsinde hususiyle Türkmen Türkçesinde daha çok rastlanır (Nurmuhammedov, 2007: 120, 121). Fonemik bir hadise olarak morfolojik yansımaları görülen dolaylı uzun ünlüler Türkmen Türkçesinin önemli özelliklerindedir ve kelimelerin ikinci ve daha sonraki hecelerinde bulunurlar. Türkmen Türkçesinde sıfat-fiil eki “-yaan, -yään”, zarf fiil eki “-maan, -mään” ve “-kaa, -kää” gibi bir kısım eklerde ünlüler “çekimliler” kendiliğinden uzundur. Türkmen Türkçesinde aslında kısa ünlülü olan bazı ekler ise genellikle kök sonu ve ek başındaki iki ünlünün üst üste gelmesiyle veya ses düşmesi yoluyla dolaylı uzun ünlü oluştururlar. Bu uzamalar sadece teşekküllerinde dudakların rol almadığı düz ünlülerde (a, e, ı, i ağız ünlülerinde) meydana gelir. Dolaylı uzun ünlülü kelimeler sözlüklerde bulunmaz. Dolaylı uzun ünlüleri tespit etmek, bu kabil kelimeleri bulmak için değişik gramerlere ve uzun ünlülerle ilgili kapsamlı araştırmalara başvurmak gerekir (Kara, 2001: 13).

IV) Azeri Türkçesi yazı dili ve ağızlarında uzun ünlüler (ilkın uzanma ve sonraki uzanma) olarak adlandırılır. Uzun ünlüler (saitler) Azerbaycan yazı dilinde olmayan ve fonem keyfiyeti kesbetmeyen ünlülerdir. Bu ünlüler muayyen derecede diyelekt ve şivelerde mevcut olup edebi telaffuz zamanı oluşur ve orfoepik kural ve ilkelere uygun durum taşırlar (Halilov, 2013: 73). Azerbaycan Türkçesi yazı ve konuşma dilinde Oğuz-Kıpçak ve Karluk grubu Türk lehçelerinin fonetik izlerini sürdürür. Bununu sonucu fonetik olarak, Orhun-Yenisey abidelerinde kullanılan sait “ünlü” (a, e, ı, i, o, ö, u, ü) ve Orhun –Yenisey abideleri arasında lehçe farkı olarak görülen ve Eski-Türkçeye ait (asli) bir ses olarak kabul edilen, kapalı é de Azerbaycan Türkçesinde sistemli şekilde korunmuştur. Azerbaycan Türkçesi diyalekt ve şivelerinde “a, e, ə, i, ö, u” olmak üzere altı uzun sait “ünlü” vardır. Azerbaycan edebî dilinde rastlanmayan fakat Şeki diyalektinde [ya:ğı “düşman; sa:rı “sarı”, qa:rı “qarı”] ve Başkeçid şivesinde [qa:rı “qarı”, a:nqrı “uzak, aralı”] biçiminde mana farkı yaratmayan “ilkın uzanma” hâlleri vardır (Halilov, 2013: 74). Divan u Lugati’t Türk’ün bazı kelimelerinde kısa e ünlüsünün bir varyantı olarak görülen kısa a sesinin telaffuzuna rastlanır. Çağdaş Azerbaycan Türkçesinde ise “e” ve “i” sesleri bir fonemin varyantları olarak ele alınır. Fonetik terkinin muhtelif olması kelimelerin mana yönünden farklılaşmasında önemli ve temel rol oynar (Nurmuhammedov, 2007: 120, 124). Ana Türkçede rastlanan asli uzunluklar Azeri Türkçesinde de ilkın uzanmalar “asli uzun ünlüler” saitlerin “ünlülerin” Ana Türkçeden günümüze doğru kronolojik gelişimine ve Doğu Türklüğünden Batı Türklüğüne doğru kullanılışına koşutsal (aralarında benzerlik ve uyum bulunan, aynı zaman içinde gelişen ve aynı özellikleri gösteren) biçimde kısalmıştır. Ancak Azeri Türkçesinin Karabağ, Nuça (Uharıbaş ağızı), Kuba, Kazah diyalekti Gürcistan Dmanisi İran Kaşkay ve Eynallı diyalekti ile Afganistan Afşar diyalekti gibi Azeri ağızlarında ve diyalektlerinde mevcut bazı dil uzunluklarını koruyup saklamışlardır [Dma dāyı = Türkmen dāyı, Dma gāğa “baba, ağabey” = Türkmen kāka “baba”ā, Kaşkay çağır= Türkmen çağır; Kaşkay daban= Türkmen daban; Kaşkay dām= Türkmen dām; Kaşkay kāş= Türkmen kāş; Kaşkay yād= Türkmen yāt] (Tekin 1975: 70).

Türkmen Türkçesindeki kısa ünlülü karşılığı fiil uzun ünlülü karşılığı isim olan asli uzun ünlülü kelimeler, Azerbaycan Türkçesinde eş sesli olarak nitelendirilmekte ve bu kelimelerdeki isimlerin [da:l (isim), dal- (fiil); ya:z (mevsim), yaz- (fiil); yo:l(isim), yol- (fiil)] kök ünlüsü daha uzun telaffuz edilmektedir Kaşkay Türkçesinde manzum metinlerde Ana Türkçede kısa olarak tespit edilen ünlüler bile uzun ünlülü olarak tespit edilmiştir. *Yāt (Türkmence yat- Yakutça sıt-; guşTürkmence guş, Yakutça guş (ördek)* (Semedli, 2012:131).

Azeri Türkçesinde sonraki uzanma (dolaylıuzunluk) muhtelif seslerin düşmesi ile ortaya çıkar. Dil olguları bu tür düşmelerin ve düşmeye bağlı

uzanmaların alınma sözlerde ortaya çıktığını göstermektedir. [sa:t “saat”, maaş “ma:ş”]. “Yaşlı > yaşıl”dan gelen ve “y” ve “ş” tesiri ile Türkiye Türkçesinde incelen “yeşil” kelimesi Azeri Türkçesinde incelmeye olmadan kelimenin yaş kökünü muhafaza etmiştir. Yaşıl kelimesi Azeri Türkçesi Tebriz ağzında yaşıl ‘da düşen, birleşen ünsüzün (samit)bıraktığı iz etkisi ile yâşıl şeklinde uzun ünlülü (saitli) söylenir. Terekeme ağzı gibi bazı Azeri ağızlarda ise uzun ünlü kısaltmakta söz gelimi hece sonuna bir y sesi alan dōşan kelimesi doşan şekline girmektedir. Nadir de olsa Azeri Türkçesinde bazı kelimelerde yuvarlaklaşmanın ikinci safhası olarak iki ünlünün tek hecede kaynaşması ve diftonglaşması dolayısıyla ünlü uzaması görülür. [“köl dibinnen dovşan galbup kaçanda”] dizesinde dovşan kelimesinde “v” sesi düşerek o ünlüsünü uzatmakta ve dovşan kelimesi “do: şan” şekline geçerek uzun ünlü meydana gelmektedir. (Ergin; 1981: 104, 164). Benzer durum tonlu, dış-dudak, sızıcı, ağız yuvarlaklaştırıcı “v” dudak ünsüzünün bulunduğu dovğa (do: ğa), sovgat (so: gat), çovdar gibi kelimelerde de görülür.

Sonuç

Ünlü uzaması ve uzun ünlü konusu birbirinden ayrı ve muayyen hususiyetler taşıyan dil normlarıdır. Değerlendirilmeleri için başvuru alan ilke, kıstas ve kriterler farklıdır. Ünlü uzaması orfoepik tahlil edilebilirken uzun ünlü fonemik tahlil gerektirir. Kelimenin ilk hecesinde bulunma, fonemik karşılık taşıma ve dilde en eski çağlardan itibaren mevcut olma uzun ünlüler (asli-birincil ünlü) için temel kriterler arasındadır. Uzun ünlüler günümüz Oğuz grubu Türk yazı dillerinde görünüş, söyleniş ve yazılışları bakımından denklik ve koşutluk taşımaz. Aynı grubun lehçeleri olmalarına karşın Azerbaycan, Gagauz, Türkmenistan ve Türkiye Türkçelerinin uzun ünlüler açısından farklı ve ayrık özellikler taşıdıkları görülür. Uzun ünlüler Türkmen Türkçesinde düzenli ve sistemli, Gagauz Türkçesinde sınırlı sayıda kelimedede kalmak kaydıyla kurallıdır. Türkiye Türkçesi ve Azeri Türkçesi yazı dillerinde uzun ünlü görülmezken Türkiye Türkçesi ve Azeri Türkçesi ağızlarında çeşitli ses olaylarına bağlı olarak (ünsüzlerin düşmesinden veya eriyip kaybolmasından) oluşmuş ikincil-dolaylı uzun ünlülüler görülür. Ana Türkçede ünlüsü uzun olan ve içerisinde ötümsüz bir ünsüz bulduran Azeri, Gagauz ve Türkiye Türkçelerinin bu ünsüzleri ötümlü (sonore)leriyle değiştirmeleri dolayısıyla eskicil özellikler gösterdikleri söylenebilir. Gagauz Türkçesinde Peçenek, Kuman Uz, Selçuklu ve Osmanlı kültüründen kalıntılar Ana Türkçe Eski Türkçe ve Oğuz Türkçesinden etki ve izler görülür. Türkmen Türkçesinde bazı istisnalar dışında ilk hecedeki birincil “asli” uzun ünlüler sistemli olarak korunurken, Gagauz Türkçesinde kısmen korunur. Aynı şekilde Azerbaycan ve Türkiye Türkçelerinde uzun ünlüler kısalırken Gagauz Türkçesinde ünlüler *ünsüz düşmelerinin ünlü karşılaşmalarının ve ikili veya ikiz ünlülerin*

tekleşmesi sonucu uzar ve dolaylı uzun ünlü olarak ortaya çıkar. Türkçede asli uzunlukların genel olarak kelimelerin birinci hecesinde bulunduğu ve kelimelerin aralarında anlam farkı yaratacak uzunluk-kısalık taşıdığı dikkate alındığında sadece Türkmen Türkçesinin asli uzun ünlülere sahip olduğu diğer lehçelerin ise asli uzun seslerden anlklar taşıyan lehçeler oldukları söylenebilir. Aynı şekilde dolaylı ve ikincil uzunlukların Gagauz Türkçesi yazı dilinde yaygın olarak bulunduğu ve orfografik bir kural olarak yazıda açıktan yazıldığı, diğerlerinde ise ağızlarda ve konuşma dilinde kaldığı söylenir. İkincil uzunlukların ağızlarda ya da yakın dönemde yazı dili olmuş lehçelerde görülmesi ikincil uzunlukların, önce konuşma diline ait bir söyleyiş özelliği olarak ortaya çıktığını ve daha sonra dilin gelişme ve değişme safhalarına göre yazı diline aktarıldığı bunun yanında bu şekilde uzamış ünlünün “asli uzun” olmadığı, ikame işlevi ile bir kelimeye fazladan bir sesin sokulması ile oluşmuş epentetik bir ünlü olabileceği söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Aral, Ezgi (2022). Türkiye Türkçesi Ağızlarında Birincil Uzun Ünlü Bulunan Kelimelerdeki İkincil Uzun Ünlüler, Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi, C.6, S.1, s. 217-238.
- Atmaca, Emine & Güzel, Özlem (2021). Ağız İlişkileri Ve Etkileşimleri Bakımından Antalya/Kumlucalı Türkmen Toplulukları Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri 2019, Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları, s. 163-184.
- Banarlı, N. Sami. (2007). Türkçenin Sırları, İstanbul: Kubbealtı Neşriyat.
- Banguoğlu, Tahsin (1974).Türkçenin Grameri, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Başdaş, Cahit (2007). Türkiye Türkçesinde Asli Uzunluk Belirtileri, Turkish Studies, C. 2/2, s. 89-101.
- Bozkurt, Fuat (1992). Türklerin Dili, İstanbul: Cem yayınevi.
- Böhtlingk, Otto (1848, 1851). Über die Sprache der Jakuten, I, II, St. Petersburg.
- Buran, Ahmet (2006). Çağdaş Türk Yazı Dillerinde ve Türkiye Türkçesi Ağızlarında İkincil Uzun Ünlüler, II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni, Kayseri, 10-12 Nisan 2006.
- Copuşcu Victor (2021). Gagauz Konuşma Dili: Kıpçak Kasabası Örneği, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi.
- Coşkun, Volkan (2001). Standart Türkçedeki Ünlülerin Akustik Özellikleri ve Oluşum Yerleri Bakımından Sınıflandırılmasıyla Görüntüleri, Cilt 49, Sayı 2001, s. 86- 98.
- Çelik, Anıl (2021). Yalova İli Yerli Ağzi İle Kütahya Ve Aydın İli Ağızlarının İlişkileri Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri 2019, Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları, s. 203-220.
- Dilâçar, Agop (1968). Dil, Diller ve Dilcilik. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Dmitriyev, N. K. (1962). Fonetika Gagauzskogo Yazıka, Gagauzskiye Etyudi, k Voprosu o Slovernom Sostave Gagauzskogo Yazıka, -kitapta: Stroy Tyurskih Yazıkov.
- Eker, Süer (2007). Türkçenin Sesbirimleri ve Belirgin Altsesbirimleri, İlmi Araştırmalar, Sayı 24, s. 23-42.
- Ercilasun, A. Bican (1983). Kars İli Ağızları (Ses Bilgisi), Ankara: Gazi Üniversitesi yayınları.
- Erdem, M. Dursun (2008). Anadolu Ağızlarında Görülen Birincil Ünlü Uzunlukları Üzerine, Turkishstudies, Volume 3, s. 502-562.

- Erdin, Ceyda (2020). Mariya Mercanka'nın "Kadem Kaynaa" Adlı Romanının Söz Varlığı Bakımından İncelenmesi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Eren, Emin (1997). Zonguldak-Bartın-Karabük İlleri Ağızları, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Eren, Hasan (1968). Gagauz Türkçesi, Türk ansiklopedisi, C. XVI, İstanbul MEB. Yayınları.
- Ergin, Muharrem (1981). Azeri Türkçesi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayını.
- Ergin, Muharrem (2002). Türk Dil Bilgisi, İstanbul: Bayrak Yayınları.
- Gemalmaz, Efrasiyab (1987).Türkmence Metinler, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Yayınları.
- Gemalmaz, Efrasiyab (1995). Erzurum İli Ağızları C.I, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Gülensoy, Tuncer (1988). Kütahya ve Yöresi Ağızları inceleme, metinler, sözlük, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Halilov, Buludhan (2013). Müasir Azerbaycan Dili, Bakı: Bakı Çap Evi Neşriyatı.
- Jones, Daniel (1950). The Phoneme: Its Nature and Use. Cambridge (England), Heffer, 1950. Pp. xvi + 267. 25 sh.
- Kara, Mehmet (1998). Türkmen Türkçesi ve Türkmen Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kara, Mehmet (2001). Türkmence (Giriş-Gramer-Metin-Sözlük) 2. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaağaç, Günay (2012). Türkçenin Dil Bilgisi. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karaağaç, Günay (2013). Anlam Bilimi ve İletişim, İstanbul: Kesit Yayınları.
- Karakaya, Asuman (2012). Osmanlıca'nın Oğuz Dili Dairesindeki Yeri Ve Öncesi, Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi, Cilt 46, Sayı 46, 129-154.
- Kolev, Ivan Nikolaev (2016) Gagauz Türklerinde Türkçe Dinî Metinler, Ankara Üniversitesi-Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Korkmaz, Zeynep (2005). Batı Anadolu Ağızlarında Asli Ünlü Uzunlukları Hakkında, Türk Dili Üzerine Araştırmalar, C.2, s. 197-203, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Zeynep (1992). Gramer Terimleri Sözlüğü, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Nurmuhammedov, A. (2007). Türkiye Türkçesine Aktaran Yakup Sarıkaya Kaşgarlı Mahmut'un Divanı'nda Asli Uzun Ünlülerin Gösterilişi İlmî Araştırmalar, S.24, s. 117-128.
- Osmonkulov, Askar (1986). Kırgız Tilinin Tıbbî Sistemasi Okutuu : Muga-

limder Jana Filolog-Studentter Üçün, Frunze (Bişkek) 1986.

Ölmez, Mehmet (2003). Türkçenin Ve Türk Dillerinin Yaşı Konusu Toplum ve Bilim, Bahar, S. 96, s. 62-74.

Özkan, Nevzat (1996). Gagavuz Türkçesi Grameri-Giriş, Ses Bilgisi, Cümle, Sözlük, Metin Örnekleri-, Ankara : Türk Dil Kurumu Yayınları.

Özkan, Nevzat (2013). Ağız Alanından Yazı Diline Geçiş: Gagauz Türkçesi Örneği, Turkish Studies, Volume 8, Issue 9, s. 85 – 94.

Pokrovskaya, L.A (1964). Grammatika Gagauzkogo Yazıka, Fonetika, Morfolojiya, Moskva.

Pokrovskaya, L. A (2018). Gagauzcadaki Dialektlerin Kökeni Üzerine (Çev. Bülent Hünerli), Uluslararası Türk Lehçe Araştırmaları Dergisi (TÜRK-LAD), Cilt 2, Sayı 2, 168 – 172.

Semedli, Elza (2012). Asli Uzunlukların Azerbaycan Türkçesindeki Fonetik Ve Semantik İzleri, Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, Kış 2012 Cilt: 5, Sayı. 20, s.127, 132.

Tekin, Talat (1975). Ana Türkçede Asli Uzun Ünlüler, Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Tufar, Maria Stamova (2007). Gagauz Türkçesinin Ses Düzeni, Modern Türklük Araştırmaları Dergisi, C.4, S.3, s.91-104.

Tuna, Osman Nedim (1960). “Köktürk Yazılı Belgelerinde ve Uygurcada Asli Ünlü Uzunlukları”, TDAY-Belleten 1960, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1988, s. 213-282.

Vasilioglu A.İ., Stoletnăya A.İ., İ.D. Bankova, İ.İ. Baboglu, K.K., Baboglu N.İ. (2015). Gagauz Dili Hem Literatura Okumaklar: 5-İnci Klas, Chişinău, Republica Moldova.

Yalçın, Süleyman Kaan (2022). Birincil Uzun Ünlülerden Kaynaklanan Seslik İzlerin Elazığ Ağızındaki Görünümü, Türkiye Türkçesi Ağız Araştırmaları Çalıştayı Bildirileri 2008, Ankara: Türk Dil Kurumu yayınları, s. 773-794.

Yapıcı, Ali İhsan (2013). Aydın ve Yöresi Ağızları (İnceleme-Metin-Sözlük), Muğla: Muğla Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi.

Chapter / Bölüm 4

PIERRE BOURDIEU'NÜN ÇEVİRİ SOSYOLOJİSİ

Zafer SARI

1 Öğr. Gör. Dr. Zafer SARI, Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Yabancı Diller
Yüksekokulu Yabancı Diller Bölümü, ORCID:0000-0003-2318-4941

1. Giriş

Çeviri, mekanik bir aktarım eylemi değil, aksine disiplinlerarası özelliğe sahip yaratıcı ve üretken bir işlemdir. Dolayısıyla çeviri eylemi yalnızca dilbilimsel değil, sosyal ve ekonomik etkilere de sahip olduğundan dilbilimin yanı sıra sosyoloji ve iktisat alanlarındaki çözüm arayışları da çeviri faaliyetinin muhtemel etkilerinin ortaya çıkarılabilmesine yardımcı olmaktadır. Bu anlayış da disiplinlerarası yaklaşıma sahip olan çeviribilim çalışmalarını olası sorunlara çözüm yolları bulmak amacıyla sorunu kendi bağlamında değerlendirerek diğer bilim dallarından gelen çözümleri araştırmaya yönlendirmiştir (Yazıcı, 2005, s. 15-16).

Görgüler (2017, s. 179) ise çeviriyi sadece dillerarası değil, aynı zamanda kültürlerarası iletişimin sağlanması amacıyla yararlanılan bir faaliyet alanı olarak tanımlamaktadır. Görgüler'e göre çeviri etkinliği sayesinde bir özgün metnin ana dilinden bir başka dile aktarılmasıyla beraber kaynak kültürle erek kültür arasında kültürlerarası etkileşimin gerçekleşmesine olanak sağlanmaktadır. Bu çerçevede çeviri metinlerin hem dilsel-metinsel boyutlarıyla hem de metin-içi ve metin-dışı etkenlerin etkileşimi göz önünde bulundurularak bütüncül bir çözümlemesi yapılabileceğini vurgulayan kavramsal yaklaşımlar ön plana çıkmaktadır.

Seymen ve Aslan'a (2019, s. 377-378) göre çokdisiplinli ve çokkültürlü bir yapıya sahip olan çeviri eylemi, sosyal hayatın her alanında kendini göstermektedir. Farklı diller ve kültürler arasındaki iletişimi mümkün kılan çeviri eylemine adliyelerden hastanelere, şirketlerden afet bölgelerine kadar her yerde ihtiyaç duyulmaktadır. Bu nedenle toplumsal ihtiyaçlar doğrultusunda ortaya çıkan çeviri olgusunun yalnızca dilsel ve metinsel değil, kültürel bağlamda da değerlendirilmesi gerektiğinin başlıca sebebi ise çevirinin toplumla iç içe geçmesi ve dolayısıyla da tamamen toplumsal bir edim oluşudur. Çeviribilimin tarihsel geçmişine bakıldığında kuramsal açıdan dilbilimsel bağlamdan metinsel analize, metinsel analizden kültürel etmenlere ve oradan da sosyolojiye geçiş gözlemlenmektedir. Diğer bir ifadeyle, çeviri eylemine karşı bütüncül ve işlevsel çözümlemelerin gerçekleştirilmesiyle birlikte çeviri sosyo-kültürel bir boyut kazanmıştır. Böylece çeviri sosyolojisi alanının temelleri atılmıştır.

1970'li yıllardan itibaren çeviri uygulamalarında çok boyutlu çözümleme biçimlerine duyulan ihtiyaçla birlikte disiplinlerarası bağlamda çeviri ile sosyoloji alanlarının kesişmesiyle ortaya çıkan çeviri sosyolojisi, çeviri edimini toplumsal açıdan ele alarak çevirinin ne yalnızca dilsel bir aktarım süreci ne de "toplumsal örüntü ağlarının bir parçası olarak yalnızca çevirmen tarafından yönlendirilen bireysel bir süreç" olduğunu belirtmektedir (Görgüler, 2017, s. 179). Bu sosyolojik yaklaşım, çeviri eyleminin çok boyutlu mekanizmaları ve çeşitli eyleyicileri içeren bir üretim

süreci olduğunu vurgulamaktadır. Ayrıca Görgüler (2017, s. 179) çeviri sosyolojisi üzerine çalışan Heilbron ve Sapiro'nun “çeviriyi toplumsal bir pratik ve uluslararası düzlemde gerçekleşen kültürel değiş-tokuşların itici gücü olarak ele almak gerektiğine dikkat çekerek, çeviri pratiğine katılan birey ve kurumlardan oluşan tüm eyleyicilerin, çeviri çözümlemelerine dâhil edilmesinin zorunluluğunun” önemine vurgu yaptıklarını dile getirmektedir.

2. Pierre Bourdieu Sosyolojisi

Çeviribilim çalışmaları alanındaki araştırmacılar, çalışmalarında çeviri olgusunu toplumsal bir uygulama olarak tartışabilmek amacıyla sosyoloji disiplininin gelen kuramsal ve yöntemsel yaklaşımlara son birkaç yılda devamlı olarak başvurumaktadırlar. Çalışmalarıyla çeviri sosyolojisi alanının kuramsal çerçevesinin temelini oluşturabilen sosyologlar ise Pierre Bourdieu ve meslektaşı Niklas Luhmann'dır (Wolf, 2007, s. 18).

Hermans (1999, s. 120) Bourdieu ve Luhmann'ın kültür sosyolojisi üzerine çalışmalarının bulunduğu bahsetmektedir. Hermans'a göre Bourdieu kültür sosyolojisini edebiyat üzerine yoğunlaştırırken Luhmann sanat ve estetik kuramına yoğunlaştırmıştır. Her ikisi de düşünce biçimlerini bağıntısal ya da ilişkişel olarak nitelendirmektedirler ve kültürel tarih ve ilgili konularda kapsamlı araştırmalara ilham vermişlerdir. Bourdieu, deneysel dürtüsünü esas engel olarak göstererek kendisini bir dizge kuramcısı olarak tanımlamasa da ‘alan’ ve ‘habitus’ kavramları çeviribilim çalışmalarında ele alınmıştır. Kesinlikle kuramsal olan ve İngilizcenin konuşulduğu dünyada daha az bilinen Luhmann'ın çalışması ise dizgeler kuramının tam içerisinde “yeni paradigma” olarak gördüğü şeyi hesaba katarak modern dizgeler kuramının bir dizi sosyal ve kültürel hususlara tutarlı bir uygulanmasını açıklamaktadır.

Hermans (1999, s. 137) ayrıca Bourdieu ve Luhmann'ın arasında benzerliklerin olduğundan da söz etmektedir. Ona göre sosyolojik uzmanlıklarının çok ötesinde üretken, yenilikçi, tartışmacı ve etkileyicidirler. Öncelikli olarak modern sanayileşmiş toplumun ve kültürü de kapsayan alt bölümlerinin işleyişi ile ilgilenmektedirler. Teorik ve metodolojik konuların son derece farkında olan bağıntısal birer düşünürlerdir. Çeviri hakkında hiç yazmamışlardır fakat son yıllarda (Luhmann'ınkinden daha çok Bourdieu'nün) görüşleri çeviribilim araştırmacıları tarafından çalışılmaya başlanmıştır. Aralarındaki farklılıklar da bir o kadar bellidir. Bourdieu, antropolojik bir mizaca sahip bir sosyologken Luhmann bir dizge kuramcısı edasıyla hareket eden bir bilim insanıdır.

Yirminci yüzyılın son çeyreğinden itibaren Bourdieu'nün yaptığı çalışmalar bir bütün olarak değerlendirildiğinde İkinci Dünya Savaşının ardından gerçekleştirilen en yararlı ve en yaratıcı sosyolojik kuram ve

araştırmalardan sayılmaktadır. Uzunca bir olgunlaşma döneminden sonra Bourdieu'nün etkisi, dünyanın birçok yerinde ve eğitim sosyolojisi ve antropolojiden felsefe, estetik, siyaset bilimi, tarih, dilbilim ve edebiyat gibi disiplinlerde hızla hissedilmeye başlamış; eserleri de “disiplinler arasındaki sınırları aşmaktan hiç çekinmemiştir”. Araştırma konularının (“köylülerin, sanatın, işsizliğin, okulun, hukukun, bilim ve edebiyatın incelemesinden, akrabalık, sınıflar, din, siyaset, spor, dil, yerleşim, entellektüeller ve devlet konusundaki tahlillere”) ve (“titiz etnografik betimlemeden istatistik modellere, buradan da en soyut felsefi ve kuramsal tezlere uzanan”) üslubunun çeşitliliği de “sosyal bilimlerin hâlihazırdaki bölünmelerine ve yerleşik düşünce tarzlarına karşı bir meydan okumadır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 13-14).

Allan'a (2006, s. 172-173) göre Bourdieu sosyolojisi, karşıt görüşlere sahip olan pek çok kuram ve kavramı bir araya getirmeye çalışmaktadır. Mevcut bütün 'ikili karşıtlıkları' (dichotomy) eleştiren Bourdieu, her kuram ve kavramın incelediği olay ve olguya göre onlara getireceği açıklamalarda farklılıklar gözlemlenebileceğini belirtmektedir. Dolayısıyla hiçbir kuram ve kavramın dışlanamayacağını ve aynı zamanda evrensel olarak herkesçe kabul görülemeyeceğini önemle vurgulamaktadır. Salt yapı ya da salt bireyin üstünde duran çalışmaların vurgulamadıkları gerçeklikleri devamlı olarak atladıklarına değinen Bourdieu, ikili yapısını 'inşacı yapısalcılık' (constructivist structuralism) ya da 'yapısalcı inşacılık' (structuralist constructivism) olarak tanımlamaktadır. Bourdieu'ya göre incelenen olgu veya olayın bütün tarihsel arka planı bilinmelidir. Fakat tarihi ve kuramsal altyapının tek başına yeterince açıklayıcı olmadığını vurgulayan Bourdieu, geliştirilen kuramın pratiğe dönüştürülmesi gerektiğini ve dolayısıyla da uygulanmayan kuramın doğrulanamayacağını ifade etmektedir.

Bourdieu yapısalcılıkla “sadece sembolik sistemler olan dilde, mitte vb. değil, sosyal dünyanın içinde, kişinin kendisinden bağımsız, ancak onun pratiklerine yön veren nesnel yapıların olduğu fikrini” kastetmektedir. İnşacılıkla ise “idrak, düşünce ve eylem şemalarıyla 'habitus' olarak tanımladığı şeyin, alanın, grupların ve sosyal sınıfların sosyal bir yaratımın ürünü olduğu fikri” kastedilmektedir (Bourdieu, 2016b akt. Seçkin, 2019, s. 54).

Bourdieu'nün ikili yapısını inşacı yapısalcılık veya yapısalcı inşacılık olarak tanımlaması, sosyolojisinin odak noktaları karşıt kutuplar olan inşacılık ve yapısalcılık arasında bağlantı kurmak olduğunu göstermektedir. Bu nedenle ne mutlak yapı ne de birey ön plana gelmektedir. Bourdieu, sosyal dünyada tercihlerin nesnel kabuller ve bireyin eğilimlerinden etkilendiğini belirtmektedir. Bu görüşü de kişilerin sadece mantığıyla davranışta bulunmadıklarını göstermektedir. Toplumsal dünya ile birey arasında ne bilgiye ne de kurallara dayalı bir ilişki vardır (Seçkin, 2019, s. 54).

Bourdieu, toplumsal yaşamın mekanik açıklamalarının belirlemeciliğini reddederken bilinçli ve kasti niyetleri insanların yaptıkları şeyin uygun bir açıklaması olarak görmenin tuzağına da düşmek istememektedir (Jenkins, 1992, s. 40). Bir başka deyişle, ani reaksiyonlar ya da gündelik yaşamda yapılan tercihler, bütünüyle mekanik kuralların ya da kasıtlı veya kasıtsız kararların ürünü değildir. Aksine çoğunlukla objektif yapıların ve geçmiş tecrübelerin bağıntısal sonucudur (Seçkin, 2019, s. 54-55).

Gouanvic'e (2010, s. 122) göre Bourdieu'nün sosyal teorisi, bir "davranış/ eylem teorisidir" yani çeviriyi de içeren uygulamaları kuramlaştırmaktadır. İlk bakışta bu kavram, çeviribilim çalışmalarını kelimenin tam manasıyla uygulama/ pratik anlamına gelen bir terim olan 'deneyim' üzerine derinlemesine bir düşünme olarak tanımlayan Fransız çevircisi Antoine Berman'ın görüşünü akla getirmektedir. Ancak Berman tarafından tanımlandığı şekliyle uygulama, Bourdieu tarafından tanımlandığından biraz uzaktır. Bir yandan felsefi bir uygulama görüşü (Berman'ın 'deneyimi'), diğer yandan da sosyolojik bir uygulama görüşü mevcuttur. Fakat Bourdieu'nün sosyolojik çerçevesinin gelişiminde felsefi düşüncenin önemi göz önüne alındığında pratiğin deneyimi (ya da tam tersini) kapsadığını düşünmek mümkün olacaktır.

Kabukcık (2013a, s. 58) çeviribilim konusunda Bourdieu'nün görüşünün hayati önem taşıdığını savunmaktadır. Çünkü Bourdieu'ye göre çeviri, "pratik bir toplumsal eylemdir" ve kuramının da pratikten geliştirilmesi zorunludur. Başka bir ifadeyle çeviri kuramları, aynı zamanda pratiğin de kuramlarıdır. Bu nedenle pratiğe uymayan kuramlar, çevirmenleri yeterince gözlemleyemez ve yetiştiremez. Çeviri sosyolojisinde teorilerinden en fazla yararlanan kuramcı olan Bourdieu, bir kuramsal araştırma alanı olarak 'pratiğin kuramını' sosyoloji alanında bir devrim olarak görülebilecek bir çalışma yöntemi aracılığıyla oluşturmuştur.

Bir çeviribilim çalışmaları bakış açısından bakıldığında, Bourdieu'nün kuramsal çerçevesi Michel Foucault'un görüşleri ve özellikle de Even-Zohar'ın Çoğuldizge Kuramına belirgin bir benzerlik göstermektedir. Even-Zohar gibi Bourdieu de dünyanın daha geniş sosyal ve edebi dizge içerisindeki konumlarının statülerini etkilediği birtakım farklı üretim alanlarından oluştuğunu düşünmektedir. Fakat Even-Zohar'ın çoğuldizge kuramı, dil ve edebi üretim alanlarına hareketle geliştirilmiştir. Bu kuram edebi dizgenin konumunu geldikleri veya girmeye çalıştıkları kültürlerin konumuyla ilişkilendirmesine rağmen çoğuldizgeyi çevreleyen ve çoğuldizgede belirli etkiler yaratan toplumu özünde dikkate almamakla suçlanmaktadır. Bu sebepten dolayı da Bourdieu, çoğuldizge kuramını edebi çalışmaları ve ilişkilerini sosyal bağlamlarına gerçek bir önem vermeksizin toplumdan uzak bir şekilde ele aldığı için defalarca eleştirmiştir. Ayrıca esas olarak çoğuldizge kuramının toplumu tamamen çok soyut bir

düzyeyle ele aldığı ve edebi sistemin içten tanımlanmış görünecek kadar sosyal bağlamı göz ardı ettiğini iddia etmiştir (Bourdieu, 1993, s. 33).

Amman (1995, s. 111) bütün sosyologların sosyolojik çalışmaları genel olarak toplumsal hayatın hem belirgin hem de gizli tüm yönlerini ortaya çıkarma ve anlamlandırma faaliyeti olarak tanımladıklarını ifade etmektedir. Ayrıca Amman, Bourdieu'nün de sosyoloji biliminin toplumsal hayatın bilinmeyen özelliklerini meydana çıkarma çabasını “örtülü iktidar ilişkilerinin açığa vurulması” olarak tanımladığını dile getirmektedir. Ona göre genel anlamıyla sosyolojinin iktidara, hamiliğe ve de güce sahip olanlar tarafından tedirgin edici bir bilim dalı olarak görülerek kaçınılmaz bir şekilde eleştirilere maruz kalmasının asıl sebebi de budur.

Bourdieu, sosyoloji biliminin görevinin toplumsal dünyayı ve sosyal yapısını ‘iktidar ilişkilerinden’ işe koyularak bilinmeyen ve bilinen tüm yönleriyle anlamak olduğunu ifade etmektedir. Bunun yanı sıra tarafsız ol(a)mayan her türlü toplumsal eylemin bir sosyal misyon üstlendiğini düşünerek sosyolojinin ‘tarafsız’ bir disiplin olamayacağını vurgulamaktadır. Dolayısıyla Bourdieu, sosyolojinin iktidara hizmet etmesi gerektiğinin düşünülmesiyle veya iktidara hizmet etmeye evrileceği kaygısıyla ne ‘bir amaca hizmet etmesi’ gerektiğini; bir toplumsal misyon üstleneceğinden ötürü ne de ‘tarafsız bir bilim olması’ gerektiğini düşünmektedir (Amman, 1995, s. 111).

Ayrıca Bourdieu bu çerçevede “sosyolojinin otonomisini, kendisini yönetme veya finanse etme durumunda olan kimselerin beklemediği gerçekleri üretme yoluyla da elde edebileceği kanaatindedir”. Öte yandan sosyolojinin tarafsızlığını destekleyen liberal sosyologların mevcut toplumsal ve siyasi düzeni savunduklarını ileri sürmektedir. Sosyolojinin eleştirel yaklaşımına önem veren ve bilimsel çalışmalarını “sosyal dönüşümlere hükmetmek için bir araç” olarak gören sosyologlar ise “sosyal dünyanın mantığı ile bilinçli bir tarzda oynayarak, bu mantıkta kayıtlı olduğu görülmeyen olabirlikleri ortaya çıkarmaktadırlar”. Bourdieu, bu çalışmayı daha anlamlı bulmaktadır (Amman, 1995, s. 112).

3. Bourdieu Sosyolojisinin Temel Kavramları

Sosyoloji, çeviribilim çalışmaları alanındaki bilim insanlarına hem çevirmenler tarafından gerçekleştirilen çeviri ürünleri hem de sosyal bir uygulama/ eylem olarak çeviri edimini incelemeleri için çeşitli kuramsal çerçeveler ve yöntemler sunmaktadır. Bunların arasında Bourdieu'nün ‘habitus’, ‘alan’ ve ‘sermaye’ kavramları etrafında geliştirilen çevirmen merkezli bir yaklaşım en popüler yaklaşımlardan biri olmuştur (Wolf, 2007, s. 13-27). Bourdieu'nün bu kuramı, edebiyatla ilgilenen çeviribilimcilere tarih boyunca edebi çevirilerin seçimi, üretimi ve yayımlanmasının temelini oluşturan sosyokültürel faktörlerin karmaşıklığını açıklamaları

için makul bir kuram sunmuştur. Bourdieu'nün ilkeleri, bu çeviribilimcilerin ilgi odaklarını bir dizgeler dizgesi içerisinde somut olmayan düzenlemelere tabi olan metinlerden edebi bir alanda bir yer elde etmek için yarışan sosyal eyleyenlere kaydirmalarına olanak sağlamıştır (Sayols, 2018, s. 262).

Bourdieu sosyolojisinin en önemli özelliklerinden birisi, kendisine has kuramlar ve kavramlar geliştirmesidir. Bourdieu, tüm bakış açılarını ve düşüncelerini geliştirdiği bu kavramlar aracılığıyla aktarmaktadır. Pek çok sosyoloğun çalışmalarında bu kavramlardan yararlanmaları ve araştırmalarını bu kavramlara dayanarak anlamlandırmaları, Bourdieu sosyolojisinin ne kadar başarılı olduğunun birer göstergesidir (Yüksel, 2019, s. 502). Bourdieu sosyolojisindeki en önemli kavramlar olan habitus, alan, sermaye ve doxa, sosyoloji dâhil olmak üzere diğer birçok sosyal bilimlerde olduğu gibi çeviribilim alanında da çeviri sosyolojisi çerçevesinde toplumsal bir eyleyici olan çevirmenlerin uygulamaları ve aldıkları kararları açıklama noktasında oldukça yararlı ve pratik kavramlardır (Batumlu, 2020, s. 8).

3. 1. Habitus

Bourdieu'nün yaklaşımını geliştirirken kullandığı ana kavram “habitus” (habitus) kavramıdır. Bu terim, Aristocu ve skolastik köklere sahip çok eski bir tabirdir. Fakat Bourdieu bu kavramı farklı ve oldukça kendine has bir şekilde kullanmaktadır. Habitus, herhangi bir eylemde etkili olan kimseleri yani eyleyenleri belirli şekillerde davranışta bulunmaya ve tepki vermeye yönelten bir dizi ‘eğilim ve yatkınlıktır’. Bu eğilimler ve yatkınlıklar, bilinçli olarak koordine edilmeden veya herhangi bir ‘kural’ tarafından yönetilmeden ‘muntazam ve kurallara uygun’ olan eylemler, algılar ve tutumlar üretmektedir (Editörün Önsözü, Bourdieu, 1991, s. 12).

‘Habitus’ kelimesi ‘alışkanlık’ anlamına gelen ‘habit’ kelimesini çağrıştıracaktır fakat Bourdieu zihninde canlandırdığı fikirle alışkanlık olgusunu kastetmediğinden alışkanlık yani ‘habit’ kavramı yerine habitus demeyi tercih etmiştir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 111). Habitus, eyleyicilerin alanın gerektirdiği kararları almalarını ve tepkileri vermelerini sağlayan bir tür strateji geliştirme aracıdır. Dolayısıyla alan habitusu biçimlendirirken habitus da alanı yapılandırmaktadır (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 27-28). Habitus kavramıyla Bourdieu, yapısalcılığın sosyal analizin dışında bıraktığı ‘bir eyleyici kavramını’ yeniden takdim eden analitik bir model sunmaktadır (Editörün Önsözü, Bourdieu, 1993, s. 2).

Habitusu oluşturan eğilimlerin özellikleri telkin edilmiş, yapılandırılmış, kalıcı ve üretken olmanın yanı sıra aktarılabilen olmasıdır. Bu eğilimler, erken çocukluk dönemi deneyimlerinin özellikle önemli olduğu kademeli bir telkin süreciyle elde edilmektedir. Telkin süreciyle elde

edilen bu eğilimler, kaçınılmaz olarak kazanıldıkları sosyal koşulları yansımasıyla yapılandırılmaktadır. Bireylerin toplumsal varoluş koşullarını nitelendiren benzerlikler ve farklılıklar, benzer geçmişlere sahip bireyler arasında nispeten homojen olabilen habitusta yansıtılacaktır. Kalıcı olduklarından vücutta öyle bir şekilde kökleşmişlerdir ki önbilinçli ve dolayısıyla da bilinçli dışavuruma ve değişikliğe önceden istekli olmayan bir şekilde çalışarak bireyin yaşam öyküsüne katlanmaktadır. Kökensele olarak kazanıldıkları alanların dışındaki alanlardaki eylemlerin ve algıların çeşitliliğini oluşturabilmesi bakımından üretkendir ve aktarılabilir. Kalıcı bir şekilde yerleştirilmiş bir dizi eğilim olan habitus, kendisinin de ürünü olduğu varoluş koşulları ile uyuşan eylemler ve algılar, eserler ve değerlendirmeler üretme eğilimindedir (Editörün Önsözü, Bourdieu, 1991, s. 12-13).

Bourdieu (1977, s. 72-73) belirli bir çevre türünü oluşturan yapıların (bir toplumsal sınıf durumunun varoluş özelliğinin maddi koşulları gibi), ‘kalıcı ve aktarılabilir eğilim dizgeleri’ olarak tanımlanan habitusu meydana getirdiğini dile getirmektedir. Ayrıca habitusun özgün bir stratejik niyetin (diğer olası stratejiler arasından yalnızca birisi olarak algılandığını varsayan) ürünü olmadan nesnel bir şekilde stratejiler olarak organize edilmiş hareketler dizisinin kaynağı olduğunu belirtmektedir.

Bourdieu sosyolojisinde klasik yapısalcı yaklaşımın katı belirleyici özelliğinden farklı olarak eylem dış yapılarından mekanik olarak etkilenmez; eylemin yapısını belirleyen habitustur. Habitus, kelimenin tam anlamıyla “ne tam olarak bireyseldir, ne de davranışları tek başına belirler; buna karşın, eyleyicilerin içinde işleyen yapılandırıcı bir mekanizmadır”. Bourdieu, habitus kavramını “eyleyicilerin çok çeşitli durumlarla başa çıkmasını sağlayan bir strateji üretme ilkesi” olarak tanımlamaktadır. “Dış yapıların içselleştirilmesinin ürünü” olan habitus, alanın isteklerine hemen hemen sistemli ve tutarlı bir şekilde tepki göstermektedir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 26-27). Bir başka deyişle, “toplumsal olarak inşa edilmiş, pratikle edinilmiş ve sürekli olarak pratik işlevlere yönlendirilmiş, yapılanmış ve yapılandırıcı yatkınlıklar sistemi” olarak da tanımlanan habitus olgusu, yatkınlıklar sisteminde kayıtlı olan yaratıcı olmasa da üretici bir kapasitedir (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 111).

Bourdieu’ye (1991, s. 53) göre bir çevirmenin bir üretici olarak habitusu, sosyalleşmiş beden tarafından kazanılan kalıcı, aktarılabilir bir eğilim olarak tanımlanabilmektedir. Bu da pratikte uygun ve tarihi konmuş bir deneyim sırasında toplumsal olarak inşa edilen düzenleyici ilkeleri kuşatmaktadır. Bir başka ifadeyle, Simeoni (1998, s. 32) bir çevirmenin habitusunu “kişiselleştirilmiş bir sosyal ve kültürel tarihin ayrıntılı sonucu” olarak tanımlamaktadır. Liu’ya (2012, s. 1169) göre ise sosyolojik bir perspektiften çeviri tarihinin gözden geçirilmesi, çevirmenlerin habitusu-

nun maduniyetin ve marjinalliğin içselleştirilmesini içerdiğini göstermektedir. Liu, çevirmenlerin kendilerini kelimenin koruyucuları ve kültürün bekçisi ve müteahhiti olarak gördüklerini ileri sürmektedir. Çevirmenler seçme, dönüştürme ve tanımlama gücüne sahip olduklarını bilirler. Bu da onlara toplumsal olarak kabul edilen değerlerin ve gerçeklerin anahtarını sunmaktadır.

Çeviribilim kapsamında habitus, çeviri sürecinde toplumsal bir eyleyici olan çevirmenlerin yaptıkları tercihleri ve var olan dilsel biçimlerini etkilemektedir. Habitus, çevirmenlerin tarihsel öyküleri, yaşamsal etki alanları ve toplumsal biyografileri gibi metin-dışı bağlamdan metinsel-dilsel bağlama kadar varlığını hissettirebilmektedir. Bir başka deyişle, çevirmen habitusunu hem metin-dışı hem de metinsel boyutta, yani makro ve de mikro düzeyde gözlemek mümkündür. Bu nedenle çevirmen habitusu önsöz ve görüşmeler gibi sadece çevirmen söylemlerinde değil, çeviri uygulamasında metinsel bağlamda da gün yüzüne çıkartılabilir çünkü toplumsal bir faaliyet olan çeviri ediminde metne yansımaktadır (Batumlu, 2020, s. 11).

3.2. Alan

Bourdieu sosyolojisinde kullanılan en önemli iki kavramdan bir diğeri ise “alan” (field) kavramıdır. Alan ve habitus kavramlarını “bağıntı yumakları” olarak tanımlayan Bourdieu’ye göre “bir alan, bazı iktidar (ya da sermaye) biçimlerine gömülü konumlar arasındaki tarihsel nesnel bağıntılar bütününden ibarettir; habitus ise bireylerin bedenlerine zihinsel ve bedensel algı, beğeni ve eylem şemaları biçiminde ‘konulmuş’ bir tarihsel bağıntılar biçimini alır” (Bourdieu ve Wacquant, 2014, s. 25).

Eyleyiciler, dış olaylardan ve etkilerden uzak, dünyadan kopuk bir şekilde değil, aksine bir takım objektif toplumsal ilişkiler tarafından yönetilen somut toplumsal durumlarda faaliyet göstermektedir. Bu durumları ya da bağlamları açıklamak amacıyla Bourdieu alan kavramını geliştirmiştir. Alan, eyleyicilerin alanda işgal ettiği konumlarındaki bir değişikliğin zorunlu olarak alanın yapısındaki bir değişikliğe yol açtığı dinamik bir kavramdır (Editörün Önsözü, Bourdieu, 1993, s. 6).

Habitus, eylemi toplumsal bir boşluk içerisinde değil ama Bourdieu’nün ‘alan’ olarak adlandırdığı yapılandırılmış sosyal bağlamlarda üretmektedir. Alanlar, farklı sermaye türlerindeki rekabetçi mücadele alanlarıdır. Bourdieu, toplumu ekonomik alan, sanatsal alan, dini alan, hukuk alanı ve siyasi alan gibi birçok alanın karmaşık bir düzeni olarak düşünmektedir. Alan kavramı sosyal durumların, eyleyen kişilerin değerli kaynakları için birbirleriyle rekabet ettikleri yapılandırılmış alanlar olduklarını varsaymaktadır. Alanlar, eyleyiciler tarafından toplumsal durumlara getirilen kaynaklardan bağımsız kısıtlamalar ve fırsatlar sunmak-

tadır. Habitusun itici gücü alanlar tarafından sağlanmaktadır ve alanlar tarafından dayatılan kısıtlamalar ve fırsatlar da habitus eğilimleri aracılığıyla sağlanmış olmaktadır (Swartz, 2002, s. 65-66).

Bourdieu'nün alanı, gerçek veya somut bir alan değildir. İnsanların ve kurumların belirli etkinliklerde buldukları toplumsal bir yeri işaret eden bir metafordur. Alanı sadece ilişkisel olarak yalnızca bir takım olasılıklar ya da bir dizi hareketler, belirli sermaye biçimlerinin ve belirli anlatıların konumu ve özellikle de düzenleyici ve zorlayıcı söylemlerin konumu olarak var olmaktadır (Webb ve diğerleri; 2002, s. 68). Alan kavramı ile Bourdieu, birçok sosyolojik ve 'Marksist' çözümleme biçimlerinin mekanik belirlemeciliğine (determinizmine) yenik düşmeden eyleyicinin eylemini nesnel sosyal ilişkilere dayandırmaktadır (Editörün Önsözü, Bourdieu, 1993, s. 2).

Bourdieu ve Wacquant'a (2014, s. 90) göre alan kavramı çerçevesinde yapılacak olan bir inceleme, zorunlu ve birbirleriyle bağlantılı olan üç temel adımı içermektedir. Birincisi, alanın konumunun incelenmesi 'iktidar alanına' dayandırılarak yapılmalıdır. İkincisi, söz konusu alanda faaliyet gösteren ve birbirleriyle rekabet eden eyleyiciler veya kurumların buldukları konumlar arasındaki bağlantıların nesnel yapısı oluşturulmalıdır. Son olarak da eyleyicilerin habitusu, yani "belirli bir toplumsal ve iktisadi koşul türünün içselleştirilmesi yoluyla edindikleri ve söz konusu alanın içinde tanımlanmış bir yörüngede az ya da çok gerçekleşme fırsatı bulan farklı yatkinlik sistemleri" analiz edilmelidir.

Bir başka deyişle Bourdieu alan olgusunu bir araştırma kavramı olarak kullanırken üç farklı ama birbiriyle bağlantılı faaliyet yürütmektedir. İlk olarak, söz konusu alanın güç alanıyla ilişkisini incelemektedir. İkincisi, alan içerisindeki mevcut konumları ve özellikle de alana özgü sermayeler için rekabet konusu olan konumları ayrıntılarıyla açıklamaktadır. Son olarak da bireylerin eğilimlerinin nasıl oluştuğunu ve içselleştirildiğini; bireylerin ne tür yatkinlikler ve yönelimler oluşturduklarını belirlemek amacıyla alanda bulunan kişilerin habituslarını analiz etmektedir (Webb ve diğerleri; 2002, s. 82).

Çeviribilim alanında toplumsal bir eyleyici olan çevirmenler, simgesel sermayelerine uygun olarak hareket etmektedirler. Bir başka ifadeyle, başka alanlar gibi çeviribilim alanı da eyleyicilerin simgesel sermayelerinin gücüyle orantılı olarak mücadele ve rekabet ettikleri bir alandır. Eyleyiciler yani çevirmenler, alanın kurallarına bağlı kalabilecekleri gibi bu kurallara itaat etmeyerek alanı dönüştürebilirler (Batumlu, 2020, s. 12).

Alan, habitusu kendi yapılarıyla etkilemekte ve belirlemektedir. Benzer şekilde habitus da alanın uygulamalarını etkilemektedir. Dolayısıyla alan ve habitus kavramları arasında karşılıklılık ve birbirini tamamlayı-

cılık ilişkisi vardır. Çeviribilim bağlamında Hermans'a göre bu bağıntı, toplum tarafından aktarılan normların ve çevirilerin meydana getirildiği alanların çevirilerin yapısını belirlediği anlamına gelmektedir. Çevirmen, bu şekilde toplumsal yapı içerisinde sahip olduğu konumu doğrultusunda çeviri davranışlarıyla faaliyet gösteren eyleyicidir (Kaindl, 1999 akt. Kabukçik, 2013b, s. 11).

3.3. Sermaye

Habitus kavramına eşlik eden “alan” ve “sermaye” (capital) kavramları, Bourdieu çerçevesinin kapsamına girmektedir çünkü insan eylemlerinin yalnızca habitustan kaynaklanmadığını göstermektedir. Bourdieu'ye göre habitus, insan davranışının itici bir gücüdür fakat tek etkeni değildir. İnsan faaliyetleri, belirli türlerde ve miktarlarda sermaye, belirli eğilimler ve belirli alanlarla bireysel biyolojik birimlerin karşılaşmasından ortaya çıkmaktadır (Swartz, 2002, s. 66).

Ayrıca Swartz (2002, s. 66) Bourdieu'nün eksiksiz uygulamalar kuramının insan eylemini habitus, sermaye ve alan arasındaki karmaşık bir ilişkinin sonucu olarak kavramsallaştırdığını dile getirmektedir. Bourdieu'e göre ne habitus, ne sermaye, ne de alan tek başına insan davranışını açıklayabilir. Aksine hem çoğu insan davranışının düzenliliğini, hem de bazısının öngörülemezliğini gösteren üçünün karmaşık kesişimidir.

Hekkanen (2009, s. 5) ise Bourdieu'nün her bir alandaki kişiler veya eyleyicilerin alanlarındaki güç ve hâkimiyeti elde etmek amacıyla alanlarının değer verdiği bilinen sermayeyi toplayarak sürekli olarak bir mücadeleye dâhil olduklarını söylemektedir. Bu tür sermaye tipik olarak dört gruba aittir: 'ekonomik' (finansal varlıklar), 'simgesel/ sembolik' (bir grupta tanınma), 'kültürel' (eğitim, kültürel bilgi) veya 'özel' (o belirli alanın mantığı tarafından belirlenen) sermaye olabilir. Böyle bir sermaye çocuklukta veya eğitim yoluyla kazanılabilir veya daha sonraki bir aşamada alanın içinden örneğin eyleyiciyi belirli bir sermayeye sahip olarak kuran farklı kutsama mekanizmalarından faydalanarak elde edilebilir. Bir eyleyicinin sermaye toplamı, habitusu ve eğilimleri nihayetinde eyleyicinin güç yapısındaki yerini tanımlamaktadır. Bizzat habitus da zaten eyleyicinin bir takım kalıcı eğilimleridir.

Bourdieu (1986, s. 242) faaliyet gösterdiği alana bağlı olarak sermaye kavramını üç ana başlık altında incelemektedir. İlki, anında ve doğrudan paraya dönüştürülebilir olan ve mülkiyet hakları şeklinde kurumsallaştırılabilen 'ekonomik/ iktisadi sermayedir' (economic capital). İkincisi, belli şartlarda ekonomik sermayeye dönüştürülebilir olan ve eğitimsel nitelikler şeklinde kurumsallaştırılabilen 'kültürel sermayedir' (cultural capital). Üçüncü ve sonuncusu ise sosyal yükümlülüklerden (bağlantılardan) oluşan, belirli koşullarda ekonomik sermayeye dönüştürülebilir olan ve soy-

luluk unvanı şeklinde kurumsallaştırılabilen ‘sosyal sermayedir’ (social capital).

Bourdieu ve Wacquant’a (2014, s. 108) göre ise ekonomik, kültürel ve toplumsal sermaye olarak üç temel türe ayrılan sermaye kavramına bir diğeri daha eklemek gerekmektedir. Bu da “bu türlerden herhangi birinin, algı kategorileriyle kavrandığında büründüğü biçim” olarak tanımlanan ‘simgesel/ sembolik sermayedir’ (symbolic capital). Bourdieu’ye (2016c) göre “her tür sermaye (ekonomik, kültürel, sosyal) açık veya pratik bir kabul gördüğünde, yani oluştuğu uzamla aynı yapılar uyarınca yapılanmış bir habitus’un itibarını kazandığında simgesel sermaye olarak işlemeye meyleder”. Bu bakımdan aslında simgesel sermaye, dördüncü sermaye türü değil, diğerlerinin dönüştüğü türdür. Örneğin, bir bilim adamının kültürel sermayesi sayesinde kazandığı saygınlık ve tanınırlık, kültürel sermayenin simgesel sermayeye dönüşümü olarak açıklanmaktadır. Bireyin güçlü ekonomik sermayesi sayesinde kazandığı güç de benzer şekilde ekonomik sermayenin dönüşmesidir (akt. Seçkin, 2019, s. 65-66).

4. Bourdieu Sosyolojisinin Çeviri Sosyolojisine Yansımaları

1970’lerden beri ‘çoğuldizge okulu’ (polysystem school) olarak bilinmekte olan çeviri yaklaşımı, çeviri olgusunu genel metinsel göstergebilim çerçevesine yerleştirerek çeviribilim çalışmalarındaki kuramsal yaklaşımların yeniden değerlendirilmesini sağlamıştır. Bu yaklaşımın en önemli başarısı, genel olarak belirli bir kültürel bağlamdaki çevirmenlerin bilinçli bir şekilde yapma eğiliminde oldukları tekrarlanan ve sosyal yönden harekete geçirilmiş tercihler olarak tanımlanan ‘çeviri normları’ kavramına önem vermek olmuştur (Toury, 1995, s. 55).

Çoğuldizge kuramının gelişimi, çeviriyi kuramsal ve tarihsel bir çalışma konusu olarak ele almayı mümkün kılma konusunda rol oynamıştır. Fakat Jean-Marc Gouanvic, hem Even-Zohar’ın ‘Çoğuldizge Kuramında’ hem de Gideon Toury’nin ‘Betimleyici Çeviribilim Çalışmaları’ kuramında eksik olan asıl kuramsal unsurun sembolik ürünlerin meydana gelmesi ve yeniden üretilmesinde kurumların ve uygulamaların rolünün sosyal bir açıklaması olduğunu öne sürmektedir. Diğer bir deyişle, çoğuldizge ve betimleyici çeviribilim çalışmaları kuramları, dizgenin işleyişini ana hatlarıyla ve soyut terimlerle tanımlamakta ancak örneğin bir eserin nasıl saygın görülen bir edebiyat eseri haline dönüştüğünü ya da normların nasıl dikkatli ve özenli bir şekilde işlendiğini ve de yayıldığını açıklamaktadır. Bu nedenle Gouanvic, Toury’nin çalışmalarında toplumsallığın göze çarpan yokluğunu eleştirmekte ve de bunun yanı sıra Fransız sosyolog, antropolog ve felsefeci Pierre Bourdieu’nün kuramının kültürel ürünlerin karmaşıklığını açıklamak için en uygun kuram olarak görüldüğünü belirtmektedir (Gouanvic, 1997, s. 126).

Hermans (1999, s. 131) Andre Lefevre'in ölümünden sonra yayımlanan son makalelerinden birinde Romalı şair Virgil'in *Aeneis* isimli epik destanının on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar yapılan birkaç İngilizce çevirisini ele almaktadır. Bu çevirilerin çoğunun görünüşte muhtemelen okulda biraz Latince öğrenmiş fakat daha sonraki yıllarda bundan pek fazla yararlanmamış olabilen okuyuculara hitap ettiğine dikkat çekmektedir. Latince yüksek kültürü temsil ettiğinden dolayı *Aeneis*'in çevirileri okuyuculara bu temel esere yenilenmiş erişim ya da bazı durumlarda ilk kez erişim sağlamıştır. Çeviriler genellikle özgün metnin yerine geçmeyi değil de özgün metni desteklemeyi ve tamamlamayı amaçlamıştır. Lefevre, aynı zamanda özellikle nüfuzlu orta sınıfların soylularla aynı düzeyde kültürel saygınlık kazanmak için çevirilerden faydalanma konusunda istekli olduklarını düşünmektedir. Diğer bir deyişle, Lefevre çeviriyi kültürel saygınlık kazanma aracı olarak görmektedir.

Lefevre, bu çalışmasında öne sürdüğü görüşünü Bourdieu'nün benzer statülerden zevk alan kişiler arasında kültürel statüyü elde etme ve kalıplaştırma aracı olarak anlaşılan 'kültürel sermaye' (cultural capital) kavramına dayanarak ifade etmektedir. Lefevre'in Bourdieu'den yararlanması, sadece gelişimindeki son aşamayı yansıtmaktan değil, aynı zamanda diğer araştırmacıların da çeviriyi sosyal bağlamında ele almak amacıyla kuram arayışlarında giderek Bourdieu'nün kültür sosyolojisine yönelmelerinden dolayı ilgi çekicidir (Hermans, 1999, s. 131).

Lefevre, Even-Zohar'ın çoğuldizge kuramının ardından biraz farklı yöntemleri olan, sosyal ve ideolojik faktörlere daha fazla ağırlık veren 'alan yazın ve çeviri dizgeleri kavramını' geliştirmiştir. Sosyolojik terimlerdeki çok yakın zamanda yapılmış değişiklikler de Bourdieu'nün 'kültür sosyolojisi' üzerine yazılarından veya Luhmann'ın 'toplumsal dizgeleri' görüşünden feyz almaktadır (Hermans, 1999, s. 102).

Çeviri sosyolojisi ile ilgili son araştırmalar, genellikle başlıca Bourdieu'nün kuramsal çerçevesinin çeviri faaliyetlerine nasıl uygulanabileceği konusuna odaklanmaktadır. Bourdieu, birçok alanda bir araştırma kitlesi oluşturmuştur fakat çevirinin disiplinlerarası uygulamaları ve heterojen olması nedeniyle bir alan olarak algılanması nispeten zordur. Bunun sebebi ise Bourdieu (1993, s. 162)'nün bir alanın siyasetin ve ekonominin yasalarından bağımsız olarak kendi işleyiş yasalarına sahip olan ayrı bir toplumsal evren olduğunu öne sürmesidir (akt. Chung, 2013, s. 34).

Chung (2013, s. 34-35) bir çeviri alanını incelemenin iki yolu olduğundan bahsetmektedir. Wolf'a göre bazı bilim insanları, çeviri çalışmalarını incelerken 'bir çeviri alanının' genellikle dış siyasi ve ekonomik güçlere tabi olduğunu ve bunun da çeviri alanını özerk olmaktan çok bağımlı hale getirdiğini iddia etmektedirler. Bunun yanı sıra çoğu çevir-

menin serbest çalışanlar olarak konumu ve ‘çeviri çalışma alanının’ kurumsallaşmasının eksikliği göz önünde bulundurulduğunda geçici doğası kendini göstermektedir. Heilbron, çeviri sonucu oluşan ilişkilerin (ulusal ve küresel düzeyde) değişmeye devam ettiğini ve dolayısıyla ‘bir çeviri alanının’ kurumsallaşmasının zor olduğunu dile getirmektedir. Fakat diğer taraftan Sela-Sheffy’ye göre kimi bilim insanları da ‘kişisel olmayan mesleki durumla sanatsal benzeri bir kişisel şöhret arasında gidip gelerek’ bir çeviri alanındaki özerk saygınlık kaynağını vurgulayan ‘kendi kendini şekillendirme kuramlarını’ öne sürmektedir. Onlar bir çeviri alanını dinamik olarak yapılandırılmış ve katmanlaştırılmış olarak görmektedirler.

Bourdieu’nün sosyolojisinden ve geliştirdiği kuramlar çerçevesinde ortaya attığı habitus, alan ve sermaye gibi temel kavramlardan son zamanlarda diğer bilim dallarında olduğu gibi çeviri sosyolojisi bağlamında disiplinlerarası ve kültürlerarası özelliğe sahip çok boyutlu bir disiplin olan çeviribilim alanında da giderek artan bir şekilde faydalanılmaktadır (Simeoni, 1998; Gouanvic, 1997, 2005, 2010 ve 2014; Meylaerts, 2005, 2008, 2009 ve 2010; Inghilleri, 2005; Sela-Sheffy, 2005).

Alkhawaja (2019, s. 11), sosyoloji ve çeviribilim çalışmaları alanındaki birçok bilim insanının Bourdieu’nün çalışmalarını çeviribilim alanına uyguladıklarını ve tüm bu çalışmaların çeviri sürecinin özellikle çevirilerin yapıldığı sosyo-kültürel bağlamda süreci çevreleyen ortamda nasıl işlediğinin daha derin bir anlayışını sunduğunu belirtmektedir.

Simeoni (1998) çeviri uygulamalarının özünde toplumsal bir eylem olduğunu fakat bu gerçeğe rağmen yalnızca son yıllarda çeviribilim çalışmalarında dilsel-metinsel incelemelerin yanı sıra çeviri sosyolojisi bağlamında çevirinin sosyolojik boyutunun giderek artan oranda önem kazandığını ifade etmektedir. Ayrıca çeviri eylemi ve çevirmen kavramlarıyla Bourdieu’nün habitus kavramını ilişkilendirerek habitusun çeviri sürecindeki çevirmen kararlarını ve davranışlarını belirleyen ana kavram olduğunun önemine dikkat çekmektedir.

Bunun yanı sıra Bogenç Demirel (2014, s. 405), Simeoni’ye göre bir çevirmenin habitusunun önemli ölçüde bireysel farklılıklarla kişiselleştirilmiş bir toplumsal ve kültürel geçmişin detaylı ve karmaşık sonucu olduğunu kaleme almıştır. Bu bakımdan Simeoni, “kişiselleşmiş toplumsal ve kültürel tarihin bir sonucu olan çevirmenin habitusunu çeviri sürecindeki kararlarını etkileyen/ belirleyen ya da değiştiren/ dönüştüren pivot bir konna” taşımaktadır.

Hermans (1999, s. 134) ise Simeoni’nin aynı zamanda belirli bir ‘çeviri habitusu’ fikrini normlar kavramı ile ilişkilendirerek Bourdieu’nün habitus kavramının çeviribilim çalışmaları için yararını araştırdığını kayda geçirmiştir. Ona göre toplumsal adetler ve normlar gibi habitus da ‘sosyal

düzen sistemlerinin etrafında döndüğü eksenî' oluşturmaktadır. Ayrıca çeviri yapmayı öğrenmek, sosyal bir habitusu özelleştirilmiş bir habitusa dönüştürmek anlamına gelmektedir.

Ayrıca Hermans (1999, s. 134), Simeoni'nin bu hususta çevirmenlerin 'gönüllü kölelik' imajı ve boyun eğen itaatkâr duruşlarına yönelerek bu konuya iki yönden yaklaştığına da değinmiştir. İlki, çevirinin her zaman diğer alanların gereksinimlerini karşıladığı ve dolayısıyla bu alıcılara yönelik (tarım, yemek kitapları, bankalar, edebiyat veya tıp mesleği gibi) özerk olmayan bir eylem olduğudur. Bu bağlamda çevirmenler, alıcısıyla ilgili söylemsel kurallara ve diğer kurallara, dolayısıyla da bu alanların itaatkârlıklarına uyarlar. İkinci olarak, habitus kavramı yalnızca yapılandırılmış olanı değil, aynı zamanda 'alışılabilir' çeviri uygulamasının yapılandırıcı karakterini de vurgulamaktadır. Tıpkı bir norma bağlı kalmanın o normu güçlendirdiği gibi itaatkâr çevirmenler de toplumsal gelenek ve düzenin ekmeğine yağ sürmektedirler.

Çeviribilim çalışmaları için Bourdieu'nün önemini vurgulamaya çalışan ilk bilim insanlarından birisi de Gouanvic'tir (Wolf, 2007, s. 19). Gouanvic (2014, s. 32-33) Bourdieu sosyolojisinden hareketle çevirmen habitusunu iki başlık altında tanımlamaktadır. 'Birincil' (primary) ya da 'asıl' (original) habitus, çevirmenin çevirmenlik mesleğine başlamadan önce sahip olduğu ve içinde büyüdüğü toplumsal sınıfın ve ailesinin özelliklerini barındıran habitustur. 'Özel' (specific) habitus ise çevirmenin yalnızca kendi mesleğini yaptığı süreçte gelişen ve biçimlenen habitustur. Bu nedenle bir çevirmenin özel habitusunu tanımlayan şey, iki kültürlü disiplin uygulamasıdır ve yoğun pratik, çalışmalar, çeviri disipliniyle ilgili sempozyumlar, stajlar, vb. eğitimler aracılığıyla elde edilmektedir. Birliklilik içerisindeki bütün bu faaliyetler de habitusu inşa etmeye yardımcı olmaktadır. Farklı çeviri tarzları arasında çakışma noktaları olsa bile hukukta, bilimde, edebiyatta aynı şekilde çeviri yapılamaz.

Gouanvic (2005, s. 157-158) çeviri eyleminin belirli stratejilerin bilinçli kullanılması yoluyla normlara bağlı kalmakla pek fazla ilgisi olmadığını da dile getirmektedir. Ona göre normlar, belirli bir özgün metni çevirip çevirmeme, özgün metne fazlasıyla sadık kalıp kalmama noktasında özgür olan çevirmenler tarafından yapılan hemen hemen öznel ve gelişigüzel olan seçimleri izah etmemektedir. Eğer bir çevirmen erek metne kaynak dilde ve metinde var olmayan sözlüksel ya da sözdizimsel bir düzen dayatırsa ve çevirmenin ifadesi ve düşüncesi yazarının yerine geçerse bu aslında bilinçli bir stratejik seçim değil, aksine erek edebi alanda elde edilen çevirmenin özel habitusunun bir etkisidir.

Alkhawaja (2019, s. 15), Gouanvic'in (2002; 2005) çalışmalarında eyleyicilerin rolünü (çevirmenler, yayıncılar, dağıtımcılar, tüketiciler, eleş-

tirmeler, vb.) ve kültürel bir ürün olarak çeviri eseri şekillendirmede etkili olan diğer çeşitli faktörleri incelediğinden bahsetmektedir. Gouanvic, çeviri sürecinin çevirmen habitusu tarafından ciddi ölçüde etkilendiğini ve bu habitusun da çevirmenin sosyal gidişatının yeniden inşası yoluyla tanımlanabileceğini sonucuna varmaktadır. Aynı zamanda çeviri stratejilerinin bilinçli seçimler olmadığını, aksine ilgili alanı yapılandıran ve benzer şekilde de alanın kendisi tarafından yapılandırılan çevirmen habitusunun sonucu olduğunu izah etmektedir.

Meylaerts hem diğer alanlarla hem de çevirmenlerin daha geniş yaşam koşulları ve toplumsal gidişatlarıyla ilgili deneyimler yoluyla kazanılan eğilimlerin aktarılabilirliğinin bir çevirmenin habitusunda önemli bir rol oynayabileceğinin önemine dikkat çekmektedir (2009, s. 6; 2010, s. 1). Bir başka deyişle, bireyselleştirilmiş geçmiş muhtemelen bir çevirmenin habitusunun çoğunu oluşturacaktır (Meylaerts, 2008, s. 94). Hekkanen'e (2009, s. 8) göre böyle geniş bir farklılık teorik olarak problemleri görünebilse de aslında hem bireysel çevirmenlerin düzeyine kadar çevirmen biçimleri ve davranışlarındaki hem de çevirmenlerin çeviri üsluplarında zamanla oluşabilen muhtemel değişikliklerdeki büyük farklılıkları açıklayabilme konusunda son derece yararlıdır.

Batumlu (2020, s. 21-22), Meylaerts'in çeviri aracılığıyla bir edebi metnin bulunduğu kültürel alandan bir başka kültürün alanına girmeden önce 'seçim, sınıflandırma ve okuma' gibi bir dizi sosyolojik işlemden geçtiğine vurgu yaptığını belirtmiştir. Bourdieu, erek dil ve kültüre aktarılan ve yeni bir alana transfer edilen çeviri metinlerdeki önsözlerin ve kapakların önemli bir "simgesel sermaye aktarım aracı" olarak işlev gördüğünü belirtmektedir. Önsözler ve kapaklar, çevrilecek metnin kaynak alandan hedef alana aktarılacağı esnada kabul edilmiş şeklini büyük ölçüde etkilemektedir. Bir başka ifadeyle, çeviri eserin kapağında bulunan çevirmenin adının ve kitaptaki çevirmenin önsözünün erek kültürde eserin kabul görme seviyesini ve alandaki simgesel sermayesini belirlemektedir.

Inghilleri (2005, s. 128) Bourdieu'nün toplumun bireylerin bir araya gelmesinden elde edilmediğini; toplumun bireyden önce geldiğini; bireye her zaman bir ortak geçmişe aidiyeti açısından bakıldığını vurguladığından bahsetmektedir. Bu bakımdan çevirmenler, 'rasyonel kararlar' alan bağımsız birer birey değildirler. Aksine toplumsal, kültürel ve kolektif tarihle şekillendirilen sosyal eyleyicilerdir. Bu nedenle çeviri uygulaması da çevirmenin bireysel bir eylemi değil, toplumsal bir eylemdir. Bu noktada Inghilleri'ye (2005, s. 126) göre Bourdieu sosyolojisi, çeviribilim çalışmaları alanında metinsel ve söylemsel pratiklerin üretimine ve yeniden üretimine aktif olarak katılan toplumsal ve kültürel eyleyici olan çevirmenlere ve çeviri sürecini etkileyen diğer tüm eyleyicilere ve etkenlere yönelime büyük katkı sağlamıştır.

Sela-Sheffy (2005, s. 609-610) çevirmenlerin müşteriler ya da okuyucular tarafından dayatılan ‘normların zorbalığına/ tiranlığına’ biat etmediklerinin ve düşük mesleki saygınlığa sahip ‘diğer efendilerin hizmetkârları’ olan popüler imajlarını yıkmak istediklerinin altına çizmektedir. Dolayısıyla çevirmenler, amaçları ve menfaatleri gereğince gerekli kararları alarak faaliyetlerde bulunmakta ve simgesel sermayelerini genişletmek için de bazı stratejiler uygulamaya büyük uğraşlar vermektedirler.

5. Sonuç

Sonuç itibarıyla çeviri eylemi disiplinlerarası bir yapıya sahip olan ve kültürlerarası etkileşimi sağlama noktasında yaşamın her alanında yer alan sosyal bir performans alanıdır. Çokdisiplinli oluşundan ötürü dilbilimden edebiyata, sosyolojiden iktisatta birçok alanda kendini göstermektedir. Bu çalışma kapsamında da temel olarak Fransız sosyolog Pierre Bourdieu’nün çeviri sosyolojine katkıları araştırılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda öncelikle çeviri ve sosyoloji ilişkisi ile Bourdieu’nün sosyolojisi tanımlanmıştır. Ardından ‘habitus’, ‘alan’ ve ‘sermaye’den oluşan Bourdieu sosyolojisinin üç temel kavramı açıklanmıştır. Son olarak da Bourdieu sosyolojisinin çeviri sosyolojisine yansımaları aktarılmıştır.

Sosyoloji, hem çeviri metinleri hem de sosyal bir performans alanı olan çeviri eylemini incelemeleri için çeviribilim araştırmacılarına farklı kuramlar ve yöntemler sunmaktadır. Habitus, alan ve sermaye kavramlarını geliştiren ve çevirmen merkezli bir yaklaşım benimseyen Bourdieu sosyolojisi ise en popüler yaklaşımlardan biridir. Bu kavramlar çeviri sosyolojisi çerçevesinde çevirmenlerin yaptıkları seçimleri ve uygulamalarını açıklama konusunda oldukça faydalı ve pratiktir. Habitus, herhangi bir eylemi gerçekleştirecek olan kişileri, çeviribilim bağlamında ise toplumsal birer eyleyici olan çevirmenleri belirli şekilde tercihler yapmaya ve uygulamaya geçirmeye yönelten eğilimlerdir. Alan, bireylerin ve kurumların bir takım eylemlere dâhil oldukları toplumsal bir yerdir. Sermaye kavramı ise herhangi bir alanda insanların ya da kurumların elde etmeye çalıştığı güç ve hâkimiyettir. Bourdieu sosyolojisinden ve ortaya attığı bu temel kavramlardan çeviri sosyolojisi bağlamında çeviribilim alanında oldukça yararlanılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Alkhawaja, L. A. (2019). Habitus and Intellectual Trajectory in the Translational Process: A Case Study. *Al-Balqa Journal for Research and Studies*, 22(1), 9-24.
- Allan, K. (2006). *Contemporary Social and Sociological Theory: Visualizing Social Worlds*. California: *Pine Forge Press*.
- Amman, M. T. (1995). Sosyal Tabakalaşma ve Günümüz Fransız Sosyolojisinin Yaklaşımları. Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi, İstanbul.
- Batumlu, D. Z. (2020). Türkçede Canterbury Hikâyeleri: Çeviri Sosyolojisi Çerçevesinde Bir Bakış. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Bogenç Demirel, E. (2014). Çevirinin Bourdieu Sosyolojisiyle Yapılanan Yüzü, Çeviri Sosyolojisi. *Cogito: Pierre Bourdieu içinde*, 76, 402-416. İstanbul: *Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık*.
- Bourdieu, P. (1977). Outline of a Theory of Practice. Richard Nice (Çev.). Cambridge: *Cambridge University Press*.
- Bourdieu, P. (1986). The Forms of Capital. Richardson, J. (Ed.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education içinde*, 241-258. Westport, CT: *Greenwood Press*.
- Bourdieu, P. (1991). Language and Symbolic Power. Gino Raymond ve Matthew Adamson (Çev.). Cambridge: *Polity Press*.
- Bourdieu, P. (1993). The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature. Randal Johnson (Ed. ve Çev.). Cambridge: *Polity Press*.
- Bourdieu, P. (1996). The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field. Susan Emanuel (Çev.). London: *Polity Press*.
- Bourdieu, P., & Wacquant, L. (2014). Düşünsel Bir Antropoloji için Cevaplar. Nazlı Ökten (Çev.). 7. Baskı. İstanbul: *İletişim Yayıncılık*.
- Chung, Y. (2013). Translation and Fantasy Literature in Taiwan: Translators as Cultural Brokers and Social Networkers. *Palgrave Macmillan*.
- Görgüler, Z. (2017). Çeviri Sosyolojisi Ekseninde Türkiye’de Lafonten Çevirilerinin Dolaşımını Okumak. *Turkish Studies*, 12(30), 175-187.
- Gouanvic, J. M. (1997). Translation and the Shape of Things to Come: The Emergence of American Science Fiction in Post-War France. *The Translator*, 3(2), 125-152.
- Gouanvic, J. M. (2005). A Bourdieusian Theory of Translation, or the Coincidence of Practical Instances: Field, ‘Habitus’, Capital and ‘Illusio’. *The Translator*, 11(2), 147-166.
- Gouanvic, J. M. (2010). Outline of a Sociology of Translation Informed by the

- Ideas of Pierre Bourdieu. Laura Schultz (Çev.). *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, (2), 119-129.
- Gouanvic, J. M. (2014). Is Habitus as Conceived by Pierre Bourdieu Soluble in Translation Studies?. Vorderobermeier, G. M. (Ed.). *Remapping Habitus in Translation Studies* içinde, 27-42. Amsterdam: *Rodopi*.
- Hekkanen, R. (2009). Fields, Networks and Finnish Prose: A Comparison of Bourdieusian Field Theory and Actor-Network Theory in Translation Sociology. *Selected Papers of the CETRA Research Seminar in Translation Studies 2008* içinde, 1-22.
- Hermans, T. (1999). Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained. *St. Jerome Publishing*.
- Inghilleri, M. (2005). The Sociology of Bourdieu and the Construction of the 'Object' in Translation and Interpreting Studies. *The Translator*, 11(2), 125-145.
- Jenkins, R. (1992). Pierre Bourdieu: Key Sociologists. Londra ve New York: *Routledge*.
- Kabukçık, S. (2013a). Çevirinin Toplumsal Boyutunun Çeviri Kuramı ve Çevirmen Pratiğine Yön Verici Etkisi: Çeviriye Toplumsal Bakış ve Çeviri Sosyolojisi. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya.
- Kabukçık, S. (2013b). Çeviri Sosyolojisi ve Çeviri Alanında Sosyolojik Yaklaşımların Çeviribilimde Paradigma Değişimine Etkisi. *Akademik Bakış Dergisi*, 37.
- Liu, J. (2012). Habitus of Translators as Socialized Individuals: Bourdieu's Account. *Theory and Practice in Language Studies*, 2(6), 1168-1173.
- Meylaerts, R. (2008). Translators and (their) Norms: Towards a Sociological Construction of the Individual. Pym, A., Shlesinger, M. & Simeoni, D. (Eds.). *Beyond Descriptive Translation Studies: Investigations in Homage to Gideon Toury* içinde, 75, 91-102. Amsterdam ve Philadelphia: *John Benjamins Publishing Company*.
- Meylaerts, R. (2009). Habitus and Self-Image of Non-professional Literary Translators in Minority Cultures. Profession, Identity and Status: Translators and Interpreters as an Occupational Group, Research Workshop of the Israel Science Foundation bildiriler kitabı içinde, 6. Tel Aviv: Tel Aviv Üniversitesi & Ramat Gan: Bar Ilan Üniversitesi.
- Meylaerts, R. (2010). Habitus and Self-Image of Native Literary Author-Translators in Diglossic Societies. *Translation and Interpreting Studies. The Journal of the American Translation and Interpreting Studies Association*, 5(1), 1-19. Amsterdam ve Philadelphia: *John Benjamins Publishing Company*.
- Sayols, J. (2018). Transculturation and Bourdieu's Habitus Theory: Towards an Integrative Approach for Examining the Translational Activity of Literary Translators through History. *Target. International Journal of Translation Studies*, 30(2), 260-287.

- Seçkin, S. (2019). Türkiye’de Kurumsal Çeviri Alanında Kısıtlar/Güç İlişkileri, Çeviri Sosyolojisi Odağında Üretilen Çözümler. Yayınlanmamış Doktora Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.
- Sela-Sheffy, R. (2008). The Translators’ Personae: Marketing Translatorial Images as Pursuit of Capital. *Meta: Journal Des Traducteurs/Meta: Translators’ Journal*, 53(3), 609-622.
- Seymen, G. D., & Aslan, A. S. (2019). Türkiye’de Çevirinin Toplumsal Görünürlüğü ve Gelişiminde Çeviri Derneklerinin Rolü. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, (15), 377-390.
- Simeoni, D. (1998). The Pivotal Status of the Translator’s Habitus. *Target. International Journal of Translation Studies*, 10(1), 1-39.
- Swartz, D. L. (2002). The Sociology of Habit: The Perspective of Pierre Bourdieu. *OTJR: Occupation, Participation and Health*, 22(ek), 61-69.
- Toury, G. (1995). Descriptive Translation Studies and Beyond. (Vol. 4). Amsterdam ve Philadelphia: *John Benjamins Publishing Company*.
- Webb, J., Schirato, T., & Danaher, G. (2002). Understanding Bourdieu. Avustralya: *Allen&Unwin*.
- Wolf, M. (2007). Introduction: The Emergence of a Sociology of Translation. Wolf, M., & Fukari, A. (Eds.). Constructing a Sociology of Translation içinde, 74, 1-36. Amsterdam ve Philadelphia: *John Benjamins Publishing Company*.
- Yazıcı, M. (2005). Çeviribilimin Temel Kavram ve Kuramları. İstanbul: *Multilingual Yabancı Dil Yayınları*.
- Yüksel, M. (2019). Pierre Bourdieu ve Spor Sosyolojisine Katkıları. *Journal of History Culture and Art Research*, 8(3), 495-515.

Chapter / Bölüm 5

MİTLERİN YENİDEN ANLATIMINDA POST MODERN
YAZIM STRATEJİLERİ: MARGARET ATWOOD'UN THE
PENELOPIAD'I, JEANETTE WINTERSON'IN WEIGHT'İ
VE ALİ SMİTH'İN GIRL MEETS BOY'U¹

Leyla ADIGÜZEL², Kuğu TEKİN³

1 Bu çalışma ikinci yazarın danışmanlığını yaptığı birinci yazarın “Mitlerin Çağdaş Temsilleri: Margaret Atwood’ un *Penelope*’sinde Homeros’un Odysseia Destanı, Jeanette Winterson’ın *Atlas’ın Yükü*’ nde Atlas ve Herakles Efsanesi ve Ali Smith’in *Girl Meets Boy*’ unda Ovid’in Dönüşümler Anlatı Şiiri” adlı doktora tezinden üretilmiştir.

2 Dr. Öğr. Ü., Yüzüncü Yıl Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, leylaadgzl@yyu.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3102-2053>

3 Doç. Dr., Atılım Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Kültürü Bölümü, kugu.tekin@atilim.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-0123-8523>

Giriş

Mitlerin fantastik ve gizemli dünyası sanatçıların büyük ölçüde ilham kaynağı olmuş ve kendilerinden sonraki metinlerin kurgusundaki girift ve şifreli yapıya önemli katkılar sağlamıştır. Bu bağlamda, çok katmanlı derin anlamsal yapıya sahip olan mitler, yeni eserlerin sanatsal derinliğini ve gizemini oluşturmada da çok işlevli bir role sahip olmuştur. Bu bağlamda, İskoç yayınevi Canongate'in, 2038 yılına kadar yüz mitin yeniden yazdırılması amacıyla 2005 yılında mit projesi başlatması, büyük ilham hazinesi mitlere süregelen ilginin, özellikle post modern yazında daha da arttığıнын bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Bu amaçla, farklı milletlerden birçok saygın yazara çeşitli kültürlerin destanlarını yeniden yazdıran yayınevi, aralarında Karen Armstrong, Chinua Achebe, Salley Vickers ve A. S. Byatt'ın da olduğu on altı çağdaş yazarla yola çıkar. Söz konusu projede Homeros'un *Odesa* destanındaki Odysseus'un sadık karısı Penelope'nin hikayesini yeniden kaleme alan Margaret Atwood, Atlas ve Herakles mitini revize eden Jeanette Winterson ve Latin şair Ovidius'un *Metamorfoses*'daki kız-erkek Iphis'in hikayesini işleyen Ali Smith de yer alır. Çağdaş yazarların ellerinde farklı bakış açılarından şekillenen antik mitler, mit geleneğinin gizemli ve fantastik dünyasının yazarların kendi yaşam hikayelerinden kesitlerle harmanlandığı birer hibrit esere dönüşür. Klasik destanları tamamen yapı-bozuma uğrattıkları çağdaş versiyonlarında Atwood, Winterson ve Smith otobiyografiden fanteziye bilimkurgudan belgesele kadar geniş bir edebi tür yelpazesini bir arada kullanmayı başarır. Bu kapsamda, üç yazarın da parodi, pastiş, burlesk, karnaval, metalepsis ve mise en abyme gibi post modern yazında çokça kullanılan çeşitli edebi teknik ve stratejilere başvurdukları ve mitlerin yeni versiyonlarında geleneksel arketip kavramını değişime uğrattıkları görülür. Ayrıca yazarların erkek egemen söylemin yerini kadın söylemine bıraktığı polifonik eserlerinde, Bakhtin'in çok seslilik kavramını benimsedikleri de dikkat çeker. Bu çalışma, Canongate Yayın Evi Mit Projesi kapsamında yayımlanan Atwood'un *The Penelopiad* (2005), Winterson'ın *Weight* (2005) ve Smith'in *Girl Meets Boy* (2007) adlı eserlerinde mit geleneğinin nasıl yapı bozuma uğratarak birer modern mite dönüştürüldüğüne dikkat çekmeyi amaçlamaktadır.

Kanadalı yazar, şair, eleştirmen, akademisyen ve sosyal aktivist Margaret Eleanor Atwood, eserlerinde genellikle içinde buldukları iktidar sistemlerine karşı çıkan kimlik arayışındaki güçlü kadın karakterlere yer verir. Ayrıca ironi, sembolizm ve bilinçli anlatıcıları ön plana çıkaran Atwood, bilimkurgudan polisiye-kurguya kadar çeşitli edebî türleri kullanır. Yazar, şiirsel dille yazılmış yeni bir nesir anlayışı benimser. Genellikle şiirleri temsil ettiği düşünülen özel mit ve kişisel anlatım ile romanları temsil ettiği düşünülen toplumsal anlatım, Atwood'un üslubunda sürekli

olarak iç içe geçer. Yazarın *The Penelopiad* adlı romanı da bu anlayışı yansıtan örneklerden biri olarak kabul edilebilir. Hem düzyazısında hem de şiirinde canlı ve esprili bir üsluba sahip olan yazar, acı ve adaletsizliğe bakışında genellikle isteksiz görünür. Farklı edebi türleri kullanmadaki çok yönlülüğünün yanı sıra entelektüel derinliği, ilginç olay örgüsü ve kitaplarındaki karakterleri ile de dikkat çeken bir yazardır. Atwood'un bu çalışma kapsamında yer alan *The Penelopiad*'ı yazarın yukarıda sıralanan özelliklerinin eserine yansımalarının kanıtı mahiyetindedir.

Kısa öykü, kurgu, çocuk edebiyatı ve deneme dahil olmak üzere birçok farklı türde eser kaleme alan İngiliz yazar Jeanette Winterson ise, toplumsal cinsiyet kutuplaşmasına, cinsel kimliğe ve insanlığın teknoloji ile olan ilişkisine dikkat çeker. Laura Doan, Winterson'un kurgusu üzerine yaptığı çalışmada şöyle der: "Winterson için kurgu, cinsiyet, kimlik ve cinselliği sorgulama, altüst etme ve kurcalama alanıdır; kurgusu, okurları, ataerkil ve heteroseksüel otoritenin dışlayıcı ve bütünleştirici alanından 'normal' ve 'doğalın' kurtuluşunu hayal etmeye ciddi bir davettir" (1994:154). Bu çerçevede, çalışmalarını geleneksel toplumsal cinsiyet anlayışına meydan okuyan bir zihniyet üzerine inşa eden Winterson, farklı bakış açıları için oluşturduğu platformla bireysel söylemlere ve deneyimlere erişim sağlar. Eserlerinde ilgi çekici karakterleri post modern benlik bilinciyle birleştirerek geleneksel olmayan bir gerçeklik anlayışını benimser. Gerçekliğin göreceli yapısını kullandığı farklı tekniklerle bir arada inceleyen yazar, otobiyografi, epik, fantezi ve kurmacadan oluşan geniş bir tür yelpazesini tarih, alegori, sembolizm, tasavvuf gibi çeşitli açılardan değerlendirerek harmanlanlar. Özellikle 1980'lerde kaleme aldığı eserleri ile geleneksel kadın yazınından oldukça farklı bir tarza sahip olduğunu gösterme çabası içinde olduğu dikkatlerden kaçmaz. Bu bağlamda, Winterson'un kadın yazınının yaşadıkları deneyim ve dünya ile ilgili olduğu, erkek yazının ise daha geniş ve cesur bir söylemi kapsadığı şeklindeki yerleşik fikri yıkmaya çalıştığı görülür. Dolayısıyla, dar görüşlü temalardan uzaklaştığı ve eserlerini çok daha geniş perspektifler üzerine kurguladığı gözlemlenir. Yazarın geçmiş, şimdi ve gelecek arasında gidip gelen kurgulardan oluşan yapıtları, zaman ve gerçeklik algısına odaklanır. Din, yalnızlık, kimlik ve cinsellik gibi ana temaları tarih, teknoloji ve bilim okumalarıyla harmanlayıp çok katmanlı ve çok sesli eserler üretir. Böylelikle, yaratıcı ve çok yönlü çalışmalarlarıyla edebiyata önemli katkılarda bulunan Winterson, kadın yazınına da yeni bir soluk getirir.

Çağdaş edebiyatın yaratıcı kadın kalemlerinden biri de İskoç yazar Ali Smith'tir. Roman, oyun, deneme ve kısa öykü gibi farklı türlerde eser sahibi Smith, hikâyeyi ön planda tutar. Başta toplumsal cinsiyet ve cinsel ayrımcılık olmak üzere, zaman ve mit benzeri baskıcı politikaları tematik olarak önceleyen yazar, göçmen krizi ya da insan hakları gibi insanlığın

karşı karşıya olduğu kültürel ve evrensel sorunlara da son derece ustaca bir yaklaşım sergiler. Eserlerindeki üslup deneyimciliği, fütürist ve post modern bakış açısı yazarı çağdaşları arasında öne çıkarır. Özdeşünümsel ve kinayeli anlatım, düalite ve dili kullanmadaki üstün başarısı da yazarın yapıtlarına yansıyan ortak özelliklerindedir. Bu çalışma çerçevesinde incelenen *Girl Meets Boy* eserinin başlığındaki muğlaklık ve çift anlam, yazarın diğer birçok eserinde de öne çıkan bir durumdur. Smith'in romanlarının bir diğer ortak yönü de içerdikleri mizahtır. Eserlerinin en karanlık ve kasvetli anlarında bile ustalık ve kurnazlıkla kurulmuş kelime oyunları vasıtasıyla mizah yaratmayı başarır.

Bu bilgiler ışığında Canongate mit projesi kapsamında eski mitleri 21. yüzyılda bambaşka bakış açıları ve yorumlamaları ile gündeme getiren farklı milliyetlerden üç kadın yazarın söz konusu süreçte kullandıkları edebi teknik ve stratejileri oldukça dikkat çekicidir. Çalışmada okuyucuyu kışkırtan hilebazlıklar ve kelime oyunları ile geçmişe atıfta bulunan yazarların kuralları çiğneyerek ve antik mitleri epik geleneklere meydan okuyan farklı bakış açılarıyla yorumlayarak, birer hileci sanatçı olarak okuyucunun karşısına çıktığı vurgulanmaktadır. Bu bağlamda eski metinleri monolojik yapılarından ve soylu anlatılarından kurtaran yazarların, 'yüksek' metinleri günümüz yaşam koşulları ve düşünce tarzına uygun olarak 'sıradan' ve çağdaş metinlere dönüştürdükleri gösterilmektedir. Çalışmada ayrıca, farklı duruşların, fikirlerin ve çeşitli yaşam tarzlarının bir arada var olduğu ve gerçeklik kavramının sorgulandığı çağdaş dünyada geçerliliğini yitirmiş bazı mit geleneklerinin yazarlar tarafından nasıl birer birer yapı bozuma uğratıldığı da ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda, kadim mitlerin yazarlar tarafından çağdaş okura vermek istedikleri mesajlar doğrultusunda nasıl yeniden işlendiği, şekillendirildiği ve modernize edildiği söz konusu eserlerden alınan çarpıcı referanslarla açıklanmaktadır.

Margaret Atwood: *The Penelopiad*

Homeros'un Odesa destanını oldukça deneysel ve farklı bir yorumlama ile hibrit bir esere dönüştüren Atwood, başta post modern yazının vazgeçilmez dönüştürücü edebi araçlarından parodi olmak üzere karnaval, mitleştirme, mitten arındırma ve metalepsis gibi çeşitli edebi teknik ve enstrümanlardan yararlanır. Antik destanı konu, dil, mekân, zaman ve tür düzeyinde yapı bozuma uğratarak, mit dünyası ile okuyucunun yirmi birinci 21. yüzyıl dünyası arasında gidip gelen çağdaş bir mite evirmeyi başarır. Çok katmanlı eserinde ısrarla mitik figürlere yer veren yazar, lisans eğitimi sırasında kazandığı uzmanlığını ortaya koyarak, "mitler, bildik edebi gerçeklerin arkasındaki yapısal ilkeleri açıklar" (Frye,1957:215) görüşünü benimser. Dahası 'Mitler ve Ben' başlıklı yazısında "Güçlü mitler asla ölmez. [...]Yeni dillerde konuşurlar, başka anlamlara bürünürler"

(Atwood, 2020:35) diye belirten yazar, roman türünün esnek iskelet yapısı ve parodinin geniş hareket olanakları sayesinde mit geleneğinin doğaüstü dünyasını da koruyarak ‘yüksek’ metni ‘sıradan’ ve dolayısıyla ‘modern’ olana dönüştürür. Destan geleneğindeki her şeyi bilen bakış açısının anlatımını yapı bozuma uğratarak işe başlayan Atwood, hikâye anlatımını büyük ölçüde Penelope’ye ve on iki hizmetçinin koro halindeki müdahalelerine bırakır. Böylece destan dünyasındaki erkek egemen anlatı, daha işin en başında romanına *The Penelopiad* adını verdiğinde alt üst olur.

Bilindiği üzere, Odesa Destanı, Odysseus’un kahramanlıklarını ve sadakat sembolü karısı Penelope’nin yirmi yıl boyunca sabırla kocasının yolunu bekleyişini konu edinir. Destanda, Sparta kralı İkarus’un kızı ve güzeller güzeli Truvalı Helen’in kuzeni Penelope, İthaka prensi Odysseus’un bilge, sabırlı ve erdemli karısı olarak tasvir edilir. Odysseus Truva Savaşı’na gidince Penelope oğlu Telemakhos ile İthaka krallığında kalır. Sadık eş, Odysseus’un gelişini beklerken, krallığı tek başına idare etmek, inatçı oğlu ve yaşlı kayınpederi Laertes’e bakmak ve onunla evlenmek için ısrar eden taliplerini idare etmek zorundadır. Buna karşılık, Atwood öncelikli olarak, ironi ve mizahın hâkim olduğu eserini tematik olarak yapı bozuma uğratarak, destandaki Odysseus’un Truva Savaşı sırasındaki kahramanlığı ve dönüş yolundaki maceralarından ziyade, Penelope’nin kocasının dönüşünü beklediği yaklaşık yirmi yıllık süreçte yaşadıklarına odaklanır. Dolayısıyla, Atwood okuyucunun klasik mitten aşına olduğu “tanrıların ölümlülere tecavüz ettiği, kaderlerin insanların hayatlarını döndürdüğü ve Sibyl’lerin geleceği tahmin ettiği (Staels,103: 2009) dünyayı aktarırken, bir yandan da geleneksel miti mitten arındırır ve post modern bir kurgu ile çağdaş bir mite dönüştürür. Bunu da öncelikli olarak Genette’in parodi anlayışını benimseyen bir yaklaşımla gerçekleştirir. Genette, *Palimpsests: Literature in the Second Degree* (1997)’de parodi terimini, bir ana metin ile gönderge metni arasındaki konu düzeyinde bir ilişkiye atıfta bulunmak veya asil ve ciddi bir konuyu bayağı, sıradan ve çağdaş bir konuya mümkün olduğunca yakın uyarlamak için kullanır. Bu kapsamda, yazar, ‘yüksek’ ve ‘düşük’ edebi türler arasındaki hiyerarşik boşluğu kırar ve destanı daha yüksek olanın kısıtlamalarından ve biçimsel geleneklerinden kurtarır; dolayısıyla onu sıradan insan deneyimine yaklaştırır. Böylelikle, Atwood erkek egemen söylemin yerini kadın söylemine bıraktığı ve mit geleneğinin monolojik yapısından tamamen arındırdığı çağdaş versiyonunda, birinci ağızdan hikayesini anlatması için Penelope’ye söz hakkı verir. Yazarın Penelope’ye ‘-iad’ son ekini eklediği başlık seçimindeki metaforik yaklaşımı, bu durumun baştan bir manifestosu olarak da kabul edilebilir. Bu bağlamda, Penelope ve hizmetçiler arasındaki dönüşümlü anlatım nedeniyle epik dünyasından farklı olarak yazarın sesinin arka planda kaldığı çok katmanlı bir anlatı anlayışı benimsenir. Hikâye anla-

tıcılarının okuyucuyla birebir diyalogları sonucunda yaratılan çokseslilik *The Penelopiad*'ı Homerik Odesa Destanından ayırt eden en başlıca özellikleri arasında sayılabilir.

Geçmişle şimdi ve Hadesle dünya arasında gidip gelen bir hikâye üzerine kurulan eserde, Penelope, “Artık hikâye anlatma sırası bende. Bunu kendime borçluyum” (Atwood, 2005:13) diyerek söze başlar. Böylelikle, “dışardan bir aracının anlatısını ve sessizliğini kontrol etmesine izin vermek” (Yadav, 2018:231) yerine, epikteki hikâyenin arka yüzünü birinci ağızdan anlatma fırsatı yakalamış olur. Retrospektif anlatıcının destan gibi asil bir metni sıradan ve çağdaş olana dönüştürmede yazara sağladığı kolaylık göz önüne alındığında, yazarın anlatıcı olarak Penelope ve on iki hizmetçiyi seçmesinin arkasındaki motivasyon kolaylıkla anlaşılabilir. Atwood bu konudaki görüşünü şöyle dile getirmektedir: “Bütün yazarlar ölümden ders alır [...] Çünkü ölümler geçmişi kontrol eder, hikayeleri de kontrol eder” (2002:160). Penelope ise romanda “İstersek kendimizi yeniden doğurabilir ve hayatta bir kez daha deneyebiliriz; ama önce Unutkanlık Sularından içmeliyiz ki geçmiş yaşamlarımız hafızalarımızdan silinsin” (Atwood, 2005:186) der. Ancak o bu sudan hiç içmediği için hafızası nettir ve her şeyi hatırlamaktadır. Dahası, “Ölmesine rağmen sesi, vahşi nüktesi ve yakıcı mizahıyla dikkat çekecek kadar canlıdır” (Howell, 2006:11). Yazar eserde “Beni örnek almayın” (Atwood, 2005: 12) mesajını verdiğinde, ideal eş ve kadın sembolünün ataerkil temsilini yıkıp Penelope’yi kültürel bir ikon olarak sorunlu hale getirmiş olur. Böylece erdem olarak kabul edilen birçok vasfını, parodik bir bakış açısından teker teker sorgulamaya başlar. Penelope hikâyesini epik dünyanın yüksek anlatı tarzına uymayan kinayeli ifadelerle anlatmaya başlar: “Ördek benim yeni takma adımdır” (10) söyleminde olduğu gibi. Böylece Penelope’nin klasik mitteki yüceltilmiş tasviri ve imgesi, soylu metnin sıradanlaştırılması ile okurun belleğinden silinmeye başlar. Genç kızken avluda toplanan talip yarışmacıları anlattığı bölümdeki “Biliyorum peşinde oldukları ben değilim, Ördek de değil. Sadece benimle birlikte gelen şey- [...] Hiçbir erkek benim aşkım için kendini öldüremez” (28) şeklindeki son derece ironik ifadeleri geleneksel Penelope’den oldukça farklı bir Penelope portresi çizmesine neden olur. Klasik mitle çelişen bir yaklaşımla Atwood, okura zaafı ve eksiklikleriyle, etrafını saran sınırlardan ve destanın hâkim yapısından sıyrılmış etten kemikten hibrit bir Penelope sunar. Destandaki bazı özelliklerini korurken, aynı zamanda soylu ve erişilmez epik dünyadan uzaklaştırılmış, tüm kusurları ve duyguları ile, aktif ve değişken özelliklere sahip sıradan bir kadın olarak tasvir edilir. Kısacası Atwood, çok katmanlı parodik çalışmasında, sadık, güvenilir ve erdemli kadın figürünün yanına, kuzeni Helen’e karşı nefretini göstermekten çekinmeyen, hatta taliplerden biriyle cinsel ilişkiye girdiği söylentisini bile yalanlayamayan, son

derece sıradan bir kadın karakteri ekler. Yazar, esprili ve zeki olmasına rağmen, Helen'den her zaman daha aşağı olan Penelope'nin tasviriyle, iki kuzen arasındaki kıskançlığa destandakinden farklı yeni bir boyut getirir. Oğlu Telemakhos ile diyalogu sırasında kuzeni Helen hakkındaki, "Helen septik orospu, tüm talihsizliklerimin kaynağı" (131) ifadeleri Helen'e olan nefret ve kıskançlığını yansıtan en dikkat çekici söylemleri arasındadır.

Yukarıda anlatıcı seçimine dair verilen argümanlara ek olarak, Penelope'nin roman boyunca zaman zaman okura seslenerek farklı bilinçlerin araya girmesine olanak sağladığı da eklenebilir. Ayrıca eserde sunulan seslerin çokluğunun, yazarın heteroglot bir roman oluşturmak için yaptığı çok yönlü yorumların bir sonucu olarak ortaya çıktığını söylemek de mümkündür. Bakhtin, heteroglot romanın "çağının heteroglossiası içinde yazarın farklılaşmış sosyoideolojik konumunu ifade eden yapısal bir üslup sistemi" (1992:300) olduğunu savunur. *The Penelopiad*'ta hikâye, hikâyenin yazarı tarafından değil, Bakhtin'in heteroglot roman argümanına paralel olarak, okurla sürekli etkileşim ve iletişim halinde olan farklı anlatıcılar tarafından anlatılır. Söz konusu durum, özellikle Penelope'nin bulunduğu Hades ile yeryüzünü karşılaştırdığı aşağıdaki ifadelerinde öne çıkar; "Sizin dünyanızda, uyuşturucu kullanmadığınız sürece, insanların eskiden yaptığı gibi tanrılardan ziyaretler almazsınız" (Atwood, 2005:24). Örnekte romana entegre edilmiş bir okur diyalogu olduğu oldukça açıktır. Yirmi birinci yüzyıl okurunun dünyası ile epiğin fantastik dünyasının aynı düzlemde verildiği eserde Penelope okuyucuya şöyle seslenir: "Yamaları öğrendim, [...] ve bikinileri ve aerobik egzersizlerini ve vücut piercinglerini ve liposuction'ı" (187). Penelope'nin okurun modern dünyasını kendi dünyasıyla kinayeli bir şekilde karşılaştırması da bu anlamda dikkat çekicidir; "Dünyanın benim zamanımdaki kadar tehlikeli olduğunu görebiliyorum" (188). Dahası, hizmetçiler bin yıl önce karşılaştıkları adaletsizlik nedeniyle yirmi birinci 21. yüzyıl okurundan tavsiye istediklerinde, aslında modern dünyadaki yargı sisteminin ve toplumsal yaşamın farkındadırlar. Böylelikle Atwood mit dünyasında bastırılmış kadın duygularının sesi olur ve parodiden aldığı güçle mit dünyasında açığa çıkarılmayan ve çözülemeyen meseleyi çağdaş okurun yorumuna sunar. 21. yüzyıl teknolojisinin ve yaşam tarzının farkında olan Penelope ve hizmetçiler, yukarıda da belirtildiği gibi zaman zaman kendi dönemleri ile çağdaş yaşam arasında karşılaştırmalar yaparak çıkarımlarda bulunurlar. Dolayısıyla Atwood'un romanındaki karakterleri birbirleriyle ve okurla sürekli iletişim halinde oldukları için modern yaşamdaki gelişmelerden de haberdardırlar. Böylelikle zamansal ve mekânsal sınırlar ortadan kalktıkça karakterler kendi sınırlarını aşan bir bilişsel düzeye ulaşırlar. Eserden alınan referanslar, epik dünyasında bireysel ifade ve değerlendirmenin olmadığı görüşüyle de paralellik gösterir. Bakhtin'in işaret ettiği gibi, "Mutlak geç-

mişin epik dünyası doğası gereği kişisel deneyime erişilemez ve bireysel, kişisel bir bakış açısına ya da değerlendirmeye izin vermez” (1992:14-16). Ancak Atwood, Homeros’un Odesa Destanı’nın modern versiyonunda anlatıcıları Penelope ve on iki hizmetçi aracılığıyla yukarıda bahsedilen destan geleneğini yapı bozuma uğratar. Böylece *The Penelopiad* eserinde birbiriyle çatışan farklı düzlemler ya da anlatı katmanlarından oluşan bir çerçeveye sahip kurgusu ve anlatıcıların birbirleriyle ve okurla etkileşimi sonucunda bireysel deneyim ve değerlendirmelere ulaşılır. Kocasından bahsederken Penelope şöyle der: “Birçok kişi onun anlattıklarının doğru olduğuna inanıyordu [...] ben bile zaman zaman ona inanıyordum. Onun hilekâr ve yalancı olduğunu biliyordum, sadece hilelerini ve yalanlarını benim üzerimde deneyeceğini düşünmemiştim” (Atwood, 2005:2). Yukarıdaki ifadelerden de anlaşılacağı üzere destandaki pasif konumunun aksine Penelope artık kendisi ve Odysseus da dahil olmak üzere pek çok kişi ve durum hakkında kişisel değerlendirmeler yapabilmektedir.

Romanı diğer türlerin parodisi olarak gören Bakhtin’e göre parodi gülme, karnaval ve eleştiri üzerine kuruludur. Hutcheon ve Genette’in aksine, travesti ve parodi terimlerini birbirinin yerine kullanan Rus kuramcı Bakhtin, çok sesli söylemin özellikle Menippean Hiciv ve bu türün ait olduğu Karnavalesk Gelenekten türediğini savunur. Ayrıca destanlarda aranan biçimsel bütünlük yerine bu türlerde farklı üslup ve seslerin duyulmasının amaçlandığını belirtir. Dahası, bu türlerin okuru güldürürken düşünmeye sevk eden ciddi mesajlar da içerdiğini belirtir. Bakhtin’in çokseslilik ve diyalojizmle yakından ilişkilendirdiği karnavalesk söylemde, insanlar arasındaki mesafenin kaybolduğu tam bir eşitlik vardır. Dolayısıyla her şeyin özgürce eleştirilebildiği karnavalesk gelenek genellikle iki taraflı yönüyle dikkat çeker; zira gülmenin her zaman çift anlamlı olduğu düşünülür. Böylece epik dünyada dokunulmaz olan ciddi konular romanda eleştirilebilir ve yorumlanabilir. (Bakhtin, 1992) Çok katmanlı eserinde anlatıyı Penelope ve on iki hizmetçisine devreden Atwood, destanlarda erkek egemen söylemi tersyüz etmekle kalmaz, toplumsal cinsiyeti, erkek kahramanların yüceltilmesini, geleneksel mit inançlarını, toplumsal ve hukuksal düzenle alakalı kalıplaşmış gelenekleri de altüst eder. Nesneleştirilmiş ve susturulmuş kadın, köleleştirilmiş hizmetçi ve kahramanlıklarıyla övülen erkek karakterlerden oluşan destandaki hiyerarşik düzeni tamamen sarsar. Destanda cevapsız kalan bazı soruları modern eserinde alaycı bir dille yorumlar ve açıklığa kavuşturur. Yazarın özellikle *Bir Antropoloji Dersi* ve *Hizmetçiler Tarafından Videoya Çekilen Odysseus’un Duruşması* başlıklı bölümlerde destan ile post modern kurgu arasında gidip geldiği dikkat çeker. Klasik mitte on iki hizmetçinin sadakatsizlikleri nedeniyle vahşice asıldıkları bölümde Penelope’nin hizmetçileri okuyucuya “sayımızın [...] eğitilmiş aklı önerdiği şey nedir?” diye seslenir (Atwo-

od, 2005:163) ve “İronik bir şekilde kendilerine, [...] ilkel bitki örtüsü törenleri ve ölen ve yeniden dirilen tanrı ya da kral miti açısından mitsel bir paradigma dayatırlar” (Staels, 2009:104). Kendilerini ay bakireleri, ay tanrıçası Artemis ya da on iki Amazon bakiresi ile özdeşleştiren hizmetçiler konuşmalarını şöyle sürdürürler: “Bizler ritüel kurbanlar olabilir miydik, sadık rahibeler olarak üzerimize düşeni yapıyor, önce taliplerle çılgın bereket ayınlarına dalıyor, sonra da öldürülen erkek kurbanların kanında yıkanarak kendimizi arındırıyor olabilir miydik? Ne yığınlar var, Tanrıça için ne büyük bir onur (Atwood, 2005:164). Bu çerçevede söz konusu bölüm, hizmetçilere binlerce yıl sonra Odysseus’a yasal yollardan dava açma hakkının tanındığı, romanın en can alıcı kısımlarından biri olarak kabul edilebilir. Böylece, destan dünyasında Odysseus ile hiyerarşik ve yasal haklar açısından hiçbir zaman yan yana gelemeyecek olan hizmetçiler, Atwood’un parodisinde ondan hesap sorar konuma getirilerek tam bir eşitlik sağlanır. Odysseus ironik bir şekilde, klasik destanın orijinaline özünde meydan okuyan ‘Odysseia Kitabı’ temel alınarak yargılanır. Penelope savunma avukatına “Ben orada değildim, Sayın Yargıç. Tüm bunlar benim zamanımdan yaklaşık üç ya da dört bin yıl önce gerçekleşti” (180) dediğinde, okuyucuyu binlerce yıl öncesinin şimdi çözülmeye çalışılan tuhaf bir davası üzerine düşünmeye sevk eder. Ancak bu davada asıl ironik olan, yirmi birinci yüzyılda mahkemede tartışılan suçun hizmetçilerin talipler tarafından tecavüze uğrayıp asılması değil, Odysseus’un izni olmadan cinsel ilişkiye girmiş olmalarıdır:

Penelope: Onlar için çok üzuldüm! Ama çoğu hizmetçi er ya da geç tecavüze uğrar; saray yaşamının içler acısı ama ortak bir özelliği. Odysseus’ a göre onların aleyhine olan şey tecavüze uğramış olmaları değildir. İzinsiz tecavüze uğramış olmalarıydı.

Yargıç (kıkırdar): Affedersiniz Madam, ama tecavüz bu değil midir? İzin almadan? (178-182)

Bu kapsamda Penelope’nin söyledikleri, Bakhtin’in karnavalesk kavramıyla paralellik gösteren bir anlayışla, okuyucuyu gülümsetirken bir yandan da ciddi mesajlar üzerinde düşünmeye sevk eder. Dahası Penelope “karnavalesk bir alanda kendi hilekâr versiyonunu sunar ve hikâye anlatıcısı, düzenbaz oyuncu ve kural bozucu gibi çeşitli roller arasında gidip gelen bir şekilde tanımlar ve yeniden inşa eder” (Atayurt Fenge, 2013:50). Benzer bir durum, hizmetçiler kendilerini akranları Telemakhos ile kıyasladıklarında da ortaya çıkar. “Onun annesi bir prens doğurdu. Bizim çeşitli annelerimiz sadece yumurtladılar, kuzuladılar, [...] kuluçkadan çıkardılar” (Atwood, 2005:67). Destanın yüce ve soylu anlatım biçimi ve yapısından sıyrılan hizmetçiler, yazarın sunduğu parodi ve karnavalesk gelenek aracılığıyla hem zor ve baskıcı hayatlarına sitem eder hem de geçmiş hesaplarını bugünün dünyası perspektifinde değerlendirirler.

Kanadalı akademisyen Linda Hutcheon, çağdaş parodiyi “eleştirel farklılıkla tekrar” (1985:7) olarak değerlendirmektedir: “Parodide bir alay kavramının dahil edilmesini gerektirecek hiçbir şey yoktur, (32) şeklinde tanımlar. Post modern parodinin öncekilerden farkını açıklayan Hutcheon, öncelikle post modern parodinin komediden ziyade ironiye dayandığına vurguda bulunur. Benzerlikten ziyade farklılığa dikkat çekilmesi gerektiğine inandığını belirten Hutcheon, bunun da ironi yoluyla sağlanabileceğini iddia eder. Atwood’un *The Penelopiad*’ı, Hutcheon’ın parodinin ille de alay içermesi gerektiği ve yeni metinle parodisi yapılan metin arasındaki eleştirel mesafenin ironi yoluyla kurulabileceği iddiasını doğrulayan çok sayıda konfigürasyon içerir. Penelope’nin evliliğini anlatırken “kocamı seçmek bana düşmezdi” (Atwood, 2005:30) şeklindeki kinayeli itirafı, yalnızca kendi dönemindeki evliliklerde kadınların söz sahibi olmadığını belirtmekle kalmaz, aynı zamanda kutsal evlilik kurumunu da pek çok yönden sorgular. Evliliği “onaylanmış tecavüz” (44) olarak betimleyerek, kutsal Odysseus-Penelope evliliği imgesini de okurun belleğinden siler ve şöyle devam eder: “Evlilikler çocuk sahibi olmaktı [...] Çocuklar bir şeyleri aktarmanın aracıydı. [...] Çocuklar aracılığıyla ittifaklar kurulurdu; çocuklar aracılığıyla yanlışların intikamı alınırdu. Çocuk sahibi olmak, dünyaya bir güç salmak demektir” (24). Böylelikle, evlilik kurumuyla sıkça ilişkilendirilen sevgi, saygı, sadakat gibi birçok kavramı mercek altına alırken evliliğin nedenini *çocuk sahibi olmak* olarak açıklar. Odesa Destanını erkek kahramanlığının ve kadın sadakatinin yüceltildiği ataerkil anlayışından uzaklaştırarak bambaşka bir perspektiften sunarak okura yepyeni düşünce ufukları da açar. Yazar parodinin gücünü kullanarak destanın dogmatik gerçekliklerine ironik bir yaklaşımla müdahale ederken, tarihsel gerçeklerin daha doğrusu ‘gerçeklik kavramının’ sorgulanabileceğini kanıtlar. Roman, klasik mitin aksine, üzerinde uzlaşmış tek ve evrensel bir hakikatin olmadığı mesajını farklı bakış açılarını kullanarak aktarır. İroni ile tırnak işareti kullanımı arasında bir analogi kuran Hutcheon, aslında bunu bir şey söylerken söylenenin tırnak işareti içine almak olarak değerlendirir. Böylece post modernizmin en önemli özelliklerinden biri olarak kabul edilen ‘düalite’ ve dolayısıyla parodinin doğasındaki ironi olduğuna dikkat çeker. Bu durum, post modernizmin temel kaygılarından biri olan hayatımızdaki egemen değerlerin doğallaştırılmasına da bağlanabilir. Post modern parodinin sadece geçmişi sorgulamakla kalmadığını, aynı zamanda onun kendi görüş ve kaygılarımız doğrultusunda yeniden değerlendirilmesi ve kullanılması gerektiğini savunduğunu söylemek mümkündür. “Post modernizm ile birlikte eserlerde eksen kayması yaratan farklılıklardan birisi de zamansal bir düzensizliktir ve bu zamansal düzensizliğin post modern eserlerde olay örgüsünü, zaman-mekan uyumunu, temayı ve bu gibi bir çok düzen algılarını da parçalayabildiği de bilinir” (Aykaç, 2018: 97). Bu yöndeki teknik kullanımlar

da parodinin araçları haline dönüşebilir. Sonuç olarak, post modern parodinin geleneksel sanat eserlerine dair bazı varsayımları sorgulamamıza neden olduğu oldukça açıktır. Atwood'un hibrit eseri *The Penelopiad* yukarıdaki bilgiler çerçevesinde incelendiğinde, eserde Odesa destanının kabul görmüş tarihsel gerçekliklerinin derinlemesine sorgulandığı ve yeniden değerlendirildiği görülmektedir. Romanda neredeyse her cümleyi tırnak içine alarak yorumlayan Atwood, okuyucunun kafasını allak bullak ederek mitin geleneksel gerçeklerine son derece skeptik yaklaşımlarına neden olur. Böylece Hutcheon'ın deyimiyle parodi, tıpkı Atwood'un *The Penelopiad*'ta yaptığı gibi, kabul edilmiş tüm inanç, olgu ve ideolojileri 'detoksifiye' eder. Bu bağlamda post modern parodinin, çağdaş sanatçıların geçmişle yeni ya da ironik bir bağlam üzerinden hesaplaşmasında önemli bir rol oynadığı da açıktır. Bu çerçevede, Atwood Odesa'yı yeniden yazma sürecinde miti tamamen göz ardı etmez. Aksine, mitte tarihsel gerçekler olarak kabul edilen düşünce ve gelenekleri açığa çıkararak, okura bazı mesajlar vermek suretiyle miti farklı yorumlara ve bakış açlarına maruz bırakır. Yazar Howells'ın da belirttiği gibi "antik mit ile çağdaş gerçeklik arasındaki bağlantıyı kıvılcımlar" (2006:10). Dolayısıyla post modern yazında zaman ve mekân kavramları, destanın aksine yazarın elini kolunu bağlayan sınırların ötesine geçer. Atwood, antik mite geri döner ve geçmişle bağını koparmadan mitin tarihini romanda yeni bir anlatıyla birleştirerek tarihi üst kurmaca yoluyla yeniden kaleme alır. Özetle yazar, tıpkı hibrit karakterleri Penelope, Odysseus ve hizmetçiler gibi 'hibrit' bir metin yaratmış olur.

Jeanette Winterson: *Weight*

Yazarların çeşitli kültürlere ait mitleri yeniden yazmakla görevlendirildiği Canongate mit projesi kapsamında Winterson, Atlas ve Herakles mitini anlattığı *Weight* adlı eseri ile yer alır. Winterson'ın ilk romanı *Oranges Are Not the Only Fruit* (1985)'ten beri tekrar eden dil motifi 'hikâyeyi yeniden anlatmak istiyorum,' *Weight*'de de kullanılır. Sürdürdüğü gelenek üzerinden hikâyeye anlatıcılığı ile hayatın kendisi arasındaki hassas ilişkiyi vurgulamayı amaçlayan yazar kurmaca, tarih, jeoloji, otobiyografi ve fantezi harmanlaması ile yeni versiyonunda dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Yaklaşık olarak MÖ 6. yüzyılın sonlarına tarihlenen Atlas ve Herakles efsaneleri, günümüze ulaşan epik anlatılar arasındadır. Herakles bu antik mitin Yunan versiyonunun odak noktasıdır ve destanda sıklıkla Hesperides Bahçesi'ni ziyaret ederken ya da karısını ve çocuklarını öldürmesinin cezası olarak kendisine verilen önemli görevleri yerine getirirken görülür (Powell, 2002). Olympos tanrılarına karşı isyanı nedeniyle "ibretlik cezası" (Graves,1985:26) ile bilinen Titan Atlas ise, eylem azlığı nedeniyle edebi uyarlamalara ya da kuramsal çalışmalara çok da konu olmaz. Dünyayı omuzlarında dengede tutmak için dizlerini bükmüş ve kollarını

kaldırmış olarak tasvir edilir. Ancak Winterson, asi Titan Atlas'ı eserinin merkezine yerleştirerek anlatının çoğunu da ona bırakır. Böylece klasik mitin pasif karakterini son derece aktif bir hikâye anlatıcısına dönüştürmüş olur. Atwood gibi Bakhtin'in çoksesli roman anlayışını benimseyen Winterson, çok katmanlı romanını öncelikle ontolojikleştirdiği Atlas ve Herakles'in anlatılarına dayandırır. Böylece antik miti yeniden kaleme aldığı eserinde hem yazarı ve metindeki karakterleri hem de okuru kısıtlayan her şeyi bilen anlatıcıdan arınmış bir hikâye üzerine kurar. Yukarıda bahsi geçen üçlünün hareket alanını genişleten özgürlükçü bir düzlemde yazar, karakterlerin özdüşünümselliğiyle sınırsızca hareket ederken, okur da çok sesli metni farklı konumlardan yorumlama şansına sahip olur. Çoksesli roman, David Lodge tarafından “çeşitli çatışan ideolojik konumlara ses verilen ve otoriter bir yazar sesi tarafından yerleştirilmeden ve yargılanmadan hem bireysel konuşan özneler arasında hem de içinde oyuna sokulan bir roman” (1964:86) olarak tanımlanır. Bu çerçevede Winterson'ın, Lodge'un yukarıdaki tanımına paralel olarak, öncelikle antik mitin edilgen kahramanlarına söz hakkı verip okuru da aynı metne dahil ederek destanın monolojik geleneğini yapı bozuma uğrattığı görülür. Bu sayede her türlü meselenin farklı perspektiflerden tartışmaya açılabilirdiği, bireysel değerlendirmelerin de yer aldığı çok sesli ve çok katmanlı bir eser yaratmış olur. Yukarıdaki argümanlar ışığında Atlas, tüm gerçekliği, varoluşu, duygu ve düşünceleriyle kendini ifade etmekte özgürdür. Bu bağlamda Winterson yeni versiyonunda Olympos'a karşı isyanı nedeniyle cezalandırılan Titan Atlas ile Zeus'un oğlu yarı tanrı Herakles arasındaki karşılaşmayı bambaşka bir gözden sunarak yeniden anlatır. Dünyayı sonsuza dek omuzlarında taşımaya mahkûm edilen Atlas, Kral Eurystheus tarafından verilen son görevini yerine getirmek için Hesperides bahçesinden üç altın elma toplamasına yardım etmesini isteyen Herakles'le karşılaşır. Yazar bu karşılaşmayı, başta parodi olmak üzere çeşitli edebi araç ve teknikleri kullandığı eserinde çoklu anlatım düzeylerinde yeniden kaleme alır.

Rus kuramcı Bakhtin, parodinin “alçalan bir ikizin yaratılması; aynı dünyanın ‘tersyüz edilmesi’ olduğunu”(1984:127) ileri sürer. Parodide gülmenin rolünü yadsınamakla birlikte, daha çok parodinin mevcut otoriteleri sarsan gücüyle ilgilenir. Bu çerçevede, Winterson klasik mitin parodik dönüşümü aracılığıyla ‘hipo metni’ özellikle tematik olarak yapı bozuma uğratar ve anlatmak istediği kendi hikâyesine uygun hale getirir. Antik mitin yapı sökülmesine klasik metni üçüncü şahıs anlatı kısıtlamalarından kurtararak başlayan yazar, romanını jeoloji dili ile harmanlayarak dört anlatıdan oluşan çoğul anlatı düzeyleri üzerine inşa eder; “Winterson'ın alter ago'su, Atlas, Herakles ve her şeyi bilen üçüncü şahıs anlatıcı” (Staels, 2009:111). Yazar belgesel tadında bir üslupla anlattığı evrenin oluşumunu insanoğlunun gerçeklik algısına ustalıkla bağlayan bir giriş yapar. “Tortul

kaya tabakaları bir kitabın sayfaları gibidir, her birinin üzerinde çağdaş yaşamın bir kaydı yazılıdır. Ne yazık ki bu kayıtlar tamamlanmış olmaktan çok uzaktır [...]” (Winterson, 2005: ix) ifadesi yazarın eserinin pek çok yerinde edebiyat, mistisizm, bilim ve teknoloji dillerini ustalıklarla birleştirildiği örneklerden sadece biridir. Buna paralel olarak, anlatmak istediği hikâyenin, bilinmeyen soyağacına dayanan kendi hikâyesi olduğunu açık yüreklilikle okuyucuya bildirir: “Biyolojik ebeveynlerim hakkında hiçbir şey bilmiyorum. Kayıp bir DNA kıtasında yaşıyorlar. [...]Tahmin, spekülasyon ve mitolojiden ibaret. Onlara dair sahip olduğum tek kanıt kendimim “ (140). Hikayesini, kendisini özdeşleştirdiği Atlas aracılığıyla anlatan yazar bambaşka temalara yelken açar ve antik miti farklı zaman ve mekân boyutlarında yeniden işler. Kendi otobiyografisi ve Rus uzay gemisindeki bir kapsülün içinde uzaya fırlatılan köpek Laika’nın kaderini Atlas ve Herakles mitiyle harmanlayarak adeta modern bir mit yaratır. Margaret Reynolds ile yaptığı bir söyleşide otobiyografi ve bunun eserlerine nasıl yansıdığına dair düşüncelerini şöyle dile getirir; “Bütün yazılar kısmen otobiyografidir, çünkü kendi deneyimlerinizden yararlanırsınız, [...] kölece bir belgesel tarzında değil, bu deneyimi başka bir şeye dönüştüren bir şekilde [...] buna ‘üst kurmaca’ denir. Kadınlar bunu yaptığında buna ‘otobiyografi’ denir” (Reynolds, 2012:24). Atlas aracılığıyla kendi varoluş serüvenini, Fransız filozof Jean-Paul Sartre’ın “Her şeyden önce insan vardır, ortaya çıkar, sahnede belirir ve ancak bundan sonra kendini tanımlar. Ancak ondan sonra bir şey olur ve ne olacağını kendisi yaratmış olur” (1993:35) açıklaması ile paralel oldukça varoluşçu bir bakış açısıyla anlatır. Yazar, insanoğlunun dünyaya atıldıktan sonra kendini gerçekleştirme serüvenini metaforik bir şekilde Atlas’ın yüküne bağlar. Özgürlüğün insanoğluna verdiği ıstırap duygusunu, “Neden diye bir şey yok. Sadece tanrıların iradesi ve insanın kaderi vardır” (Winterson, 2005:50) diye düşünen Atlas üzerinden anlatır. Atlas, kadim mite tematik ve geleneksel olarak meydan okuyan ironik bir öz farkındalıkla Zeus’un kendisi hakkındaki hükmünü açıklar: “Atlas, Atlas, Atlas. Bu benim adımda var, bilmem gerekirdi. Benim adım Atlas- ‘uzun süre acı çeken’ anlamına geliyor” (22). Tanrıların buyruklarını dolaylı olarak sorgulasa da Atlas bunları kaderi olarak kabul eder; “Sırtımı eğdim ve sağ bacağımı destekledim, sol bacağımla diz çöktüm. Başımı eğdim ve ellerimi avuç içlerim yukarı bakacak şekilde, neredeyse teslim olur gibi tuttum. Sanırım bu teslimiyetti. Kim kaderinden kaçabilecek kadar güçlüdür ki?” (22). Dahası, kendini sahip olduklarıyla yetinmeyi bilmemekle suçlamaya başlar. Tanrılarla neden savaştı? Bu doğrultuda, kendi hikâyesini anlatan Winterson, şöyle bir itirafta bulunur; “Doğduğumda annem beni bir yabancıya vermiş. [...] Bu onun kararıydı, benim kaderimdi. Daha sonra beni evlat edinen annem de beni reddetti. [...] Beni taşıyacak kimsem olmadığı için kendimi taşımayı öğrendim. Kız arkadaşım bende bir Atlas kompleksi olduğunu söylüyor”

(97). Yazarın alter ago'su burada devreye girer. Eserinin farklı bölümlerinde anlatıya müdahale eden yazar, özellikle kendi hikâyesini anlattığı *Kendimin Sınırlarına Yaslanmak* bölümünde anlatıyı tamamen üstlenerek bu özel bölümü kendisine ayırır. Zorlu çocukluğunu anlattığı aynı bölümde okuyucuyla adeta bir diyaloga girer. Biyolojik ailesini bilmemenin ve ardından onu evlat edinen aile tarafından reddedilmenin ezici yükünün hayatının geri kalanı üzerindeki etkisine dikkat çeker. Atlas'ın yüküyle kendi yükünü özdeşleştiren Winterson, öz annesinin onu başkasına vermesini kendi kaderi ve annesinin kararı olarak görür. Öte yandan Atlas da romanda birkaç kez benzer ifadeler kullanarak seçim yapma hakkı olmadığını öne sürer. Hayatının tanrıların kararları ve gerisinin de kereden ibaret olduğunu belirtir. 'Arzu' ile 'sınır,' 'seçim' ile 'kader' arasında sıkışmış Atlas, hikâyeyi yeniden anlatmak istemektedir. Winterson ise, çocukken yatakhane geçirdiği günlerden bahsederken birçok kez reddedildiği için nasıl reddetmeyi öğrendiğini itiraf eder. Ardından Atlas ve Herakles mitini seçmesinin nedenini kendi hikâyesine benzerliği olarak açıklar. Bu doğrultuda, *Arzular* başlıklı bölümde, Atlas'ın çatışmalarını kendi çatışmalarıyla özdeşleştirerek analiz etmeye başlar. Parodinin içerdiği ironi gücünü ustalıklı birleştiren Winterson, antik miti mitten arındırarak tıpkı Atwood'un *The Penelopiad*'ta yaptığı gibi modern bir mit kurgular. Klasik miti bir otobiyografiye dönüştüren Winterson, kendisini evlat edinen ailenin geçmiş savaşın yıkıcı etkisi altında olduğu süreçte, Atlas merakının söz konusu koşullarda geçen çocukluğunun etkisiyle ortaya çıktığını dile getirir. Winterson, korku ve endişe içinde, "Revolver gecelerinde, yatağa süzülür ve ışıklı küremi açardım. Ülke ülke gezerdim, bazıları gerçek, bazıları hayali, gittiğim her yerde Atlas'ı yeniden yarattım"(138) derken yine de ebeveynsiz olmayı bir şans olarak kabul eder. 'Hikâyeyi yeniden anlatmak zorundaydım' (139) diye itiraf etse de ebeveynlerin kurgusuna inanmanın bireylerin kendi hikâyelerini yazmalarını ve anlatmalarını engellediğini düşünür.

Bu anlamda dikkat çekici bir karşılaşma da Atlas'ın Herakles'e altın elmaları getirmek için gittiği Hesperides bahçesinde Hera ile olan buluşmasıdır. Tanrıça Hera'nın Toprak Ana ve Atlas'ın onun kutsal ağacından topladığı üç altın elma hakkında söyledikleri, Titan kahramanın öz farkındalığına ayna tutması açısından önemlidir. Atlas, insanoğlunun seçim yapma özgürlüğü olmadığını ve kimsenin kaderinden kaçamayacağını düşünürken Hera, Atlas'ın elindeki üç altın elmayı işaret ederek onun bu düşüncesine karşı son derece metaforik bir açıklama yapar. Geçmişini, bugününü ve geleceğini temsil eden elmaların her birinin, varlığının, yükünün ve arzularının anlamının farkına varmasını sağladığını belirtir. Atlas önce Herakles'in, ardından Hera'nın söylemleriyle 'neden' sorusu karşısında yaşadığı epifani sonucunda tam bir öz farkındalıkla yaşadıklarına

sorgulayıcı bir pencereden bakmaya başlar. Kısacası Winterson, Titan Atlas'ın temsil ettiği, bedensel olarak güçlü fakat kendini gerçekleştirme anlamında son derece zayıf olan kahraman imgesini de altüst eder. Titan Atlas'ı fazlasıyla insanlaştırarak bedensel gücünden ziyade ruhsal zayıflığına dikkat çeker. Bu bağlamda, yapısökümcü analizin gelişimine katkısıyla bilinen Jacques Derrida'nın argümanları akılda tutulmalıdır. Öz-farkındalığa karşı yeni bir terminoloji geliştiren Derrida, 'oto-duygulanım' karşılığını kullanır ve şöyle der "Oto-duygulanım deneyimin evrensel bir yapısıdır. Tüm canlılar oto-duygu yeteneğine sahiptir. Ve yalnızca sembolize etme, yani oto-etkileme yeteneğine sahip bir varlık, kendisinin genel olarak öteki tarafından etkilenmesine izin verebilir" (1974:165). Buna göre, Atlas ve Herakles'in sahip olduğu öz farkındalık, düşünme ve kendini gerçekleştirme arzusu, bu iki kahramanın yaşamları ve eylemleri üzerinde sorgulayıcı tavır takınmalarına neden olur. Ancak Rus uzay gemisi Sputnik'te bir kapsül içinde uzaya gönderilen ve ölüme terk edilen Laika adlı köpekle son karşılaşması, Atlas'ın hayatının anlamını tam olarak kavramasına, kendini gerçekleştirmesine ve yükünden kurtulmasına neden olur. Sonuç olarak, seçimin varlığına inanmayan ve her şeyi kadere bağlayan Atlas, sonunda her bireyin kendi seçimlerinin sonucunu yaşadığını algılar. Buna göre, romandaki karakterlerin kasıtlı karşılaşmaları ışığında, Winterson'ın miti varoluşçu bakış açısıyla yeniden anlattığı, destanın mutlak ve erişilmez geleneksel anlatısını parodinin özündeki ironi aracılığıyla yapı bozuma uğrattığı görülür. Atlas ve Herakles miti artık sadece iki kahramanın karşılaşmasını anlatan tek taraflı bir anlatı değildir. Binlerce yıl önceki mit dünyasının gelenekleri, çağdaş dünyanın modern düşüncesi ve yaşamıyla iç içe geçmiştir. Böylelikle farklı bakış açılarından anlatılan hibrit eserde Winterson "mutlak doğruların post modern reddini gösterir" (Antakyalıoğlu, 2009:3) Dolayısıyla bütün bileşenlerin dahil olduğu bir hikâyeye vardır; kahramanlardan okura kadar metnin içindeki herkes farklı çıkarımlarda bulunabilir. Antik mit ile çağdaş dünya düzeninin el ele gittiği öykünün titizlikle kurgulanmış anlatımında yazar, ustaca kullanılmış kelime oyunları ile okuru güldürürken aynı zamanda düşündürmeyi de başarır.

Yazarın ikinci kahramanı Herakles ise romanın üçüncü bölümünde Atlas'tan yardım istemeye geldiğinde okuyucu ile buluşturulur. Yunan mitinin en önde gelen kahramanlarından Herakles, sonraki çağlarda da popülerliğini sürdürür ve farklı şekillerde yorumlanır. Bu nedenle Herakles'le ilgili mitlerden hangisinin gerçek olduğunu tespit etmek oldukça zordur. Bu kapsamda Roma edebiyatı üzerine çalışmalarıyla bilinen Galinsky yarı tanrı kahramanı şöyle tanımlar: "kökenleri halk masallarına dayanır, [...] başlangıçta birçok ülkenin halk edebiyatında tekrarlanan güçlü çocuk tipinden daha fazlası değilmiş gibi görünür" (1972:2). Bölümün

başında üçüncü şahıs anlatıcı, “İşte geliyor, aslan postu giymiş ve zeytin sopasını sallayan Dünya Kahramanı” (Winterson, 2005: 29) diyerek güçlü kahramanın prestijini bir anda yerle bir eder. Winterson, romanında klasik mitteki kahraman geleneğinin yüce niteliklerini de sıradanlaştırır. Ancak bunu daha çok mit dünyasının en güçlü kahramanlarından biri olarak bilinen Herakles üzerinden yapması dikkat çekicidir. Herakles’in gücü ve başarıyla yerine getirdiği tanrı buyrukları, mit geleneğinin yüce anlatısına meydan okurcasına küçümsenir. Winterson’ın metninde Herakles, arzuları ve bedensel gücüyle hareket eden şehvet düşkün, akılsız komik bir karaktere dönüştürülür. Kişilik özellikleri ve atıldığı maceraları nedeniyle Yunan satirinde sıklıkla parodisi yapılan Herakles, Winterson’ın bu eserinde de nasibini alır. Sutton “bir satir oyununun merkezinde bir kahraman durduğunda, o genellikle Herakles’tir” (1980:168) der. Bu çerçevede Winterson, parodi ve karnavalı kullanarak Herakles’in imajını ve dolayısıyla antik mit geleneklerini Hera’nın “Hiç kimse senden daha zayıf değildi” (Winterson, 2005:41) dediği örnekte aşağılar. Böylece yazar, sıradan ve fazlasıyla insani bir karakteri resmederken, onun tüm zayıflıklarını ve gölge yönlerini vurguladığı Herakles üzerinden yüce anlatı ve üslubu mittten arındırır. Yazar, bireylerin güçlerini bedensel kuvvetten mi yoksa akıldan mı aldıkları gibi kafa karıştırıcı bir soruya dikkat çeker. Dahası, romanında Herakles ve Zeus aracılığıyla temsil edilen hegemonik gücün ironik zayıflığını ortaya koymaya çalışır. Üçüncü şahıs anlatıcı, Atlas’la karşılaşması sırasında Herakles’ten son derece aşağılayıcı bir dil ve kaba bir ifadeyle şöyle bahseder: “Herakles bir piç ve bir palavracıydı” (34). Yukarıdaki eserden referans Winterson’ın mitleştirme tekniğini kullanarak hem yarı tanrı Herakles’i tipik insan özelliklerine hem de antik miti çağdaş okurun yaşam tarzına nasıl yaklaştırdığının en iyi örneklerindedir.

Winterson, diyalojik çalışmasında çeşitli bakış açıları ve değerlendirmeler için uygun platformlar hazırlar. Amy J. Elias’ın “post modernizm geçmişe takıntılıdır” ve çağdaş dünyada “deneyselcilik ve üst kurmaca estetiği, piyasa kapitalizmi, post kolonyal [...] hepsi bu takıntıya katkıda bulunur” (2020:535) diye açıklar. Bu görüşe göre, söz konusu kaygılar “hem çarpıtılmış bir tarihsel merceğe hem de yeni, deneysel bir roman formu yaratabilir” (536). Winterson’ın modern miti, bu görüşün şekillendirdiği, gücünü geçmişten alan hibrit ve deneysel roman türünün en iyi örneklerinden biri olarak kabul edilebilir. Eserini, kendisinin de iddia ettiği gibi antik mitte basit Herakles Atlas karşılaşmasından uzaklaştıran yazar, roman türünün ve parodinin esnekliği ve ona eşlik eden çeşitli edebi teknik ve enstrümanlar aracılığıyla esaslı mesajlar verir. Bu kapsamda hem Herakles’in renkli kişiliği hem de Atlas ve Hera ile karşılaşması Winterson’ın elini güçlendirir. Foucault’un “Bildığımız dünya [...] karmakarışık bir olay bolluğudur”(1991:155) şeklindeki argümanı ile paralellik gösteren

bakış açısı ile Winterson, romanında bilinçli bir şekilde yan yana getirdiği kahramanların hikayeleri aracılığıyla miti tek boyutluluğundan çıkarır ve hikayeleri çok daha karmaşık hale getirerek antik mitin çok yönlü bir yorumunu sunar. Böylece yazar, Atlas ve Herakles'in kendileriyle yüzleşmelerini ve insanoğlunun varoluş nedeni üzerine düşünmelerini sağlar. Kıskançlığı ve kını ile bilinen tanrıça Hera, bilgeliği ve sağduyusu ile Atlas ve Herakles'e akıl hocalığı yapan önemli bir karakter olarak karşımıza çıkar. Feminist yazar, bu eserde kadın aklına olan inancını bir kez daha ortaya koyar. Çünkü bu iki çok güçlü görünen kahramanın gizli zaaflarını fark eden ve anlamaları için ayna tutan bilge yaşlı adam arketipi değil, bir kadın karakterdir. Mitin orijinalinde kocası Zeus'un ihanetini hazmedemeyen Hera, Herakles daha bebekken beşiğine bir yılan göndererek onu öldürmek ister. Ardından onu çığına çevirir ve altı çocuğunu öldürmesine neden olur. Bunlara rağmen yeni versiyonda Herakles'i kendi sonunu getireceği konusunda defalarca uyarın Hera'dır. Sonunda Hera'nın kehaneti, büyümlü araçlarla sadakatini güvence altına almaya çalışırken farkında olmadan kocasının ölümüne neden olan kıskanç bir eş tarafından gerçekleşir.

Atlas-Herakles karşılaşmasına gelince, yarı tanrı Herakles kişilik olarak zayıf ve rasyonel düşünceden uzak olarak tasvir edilse de ironik bir şekilde tanrıların buyruklarını ilk sorgulayan ve bu konuda Atlas'ın kafasına ilk kurt düşüren kişidir. İlk kez 'sınırlar ve arzular,' 'seçim ve kader' arasında kalan Atlas, Herakles'in "Bunu neden yapıyoruz dostum? [...] Sen Kozmosu ayakta tutuyorsun ve ben on iki yılımı yılanlarla boğuşarak ve meyve çalarak geçiriyorum"(Winterson,2005:49) söylemi ile yükünü sorgulamaya başlar. Atlas Hesperides'in bahçesinde Zeus'la karşılaştığında Herakles'in bir süreliğine dünyayı kendisi için taşıdığını itiraf eder. Bu anlamda Zeus'un Atlas'ın söyledikleri karşısındaki tedirginliği de vurgulanması gereken temel noktalardan biridir. Zira Winterson'un sıklıkla başvurduğu mitleştirme tekniği burada da devreye girer. Yazar, orijinal mitin hikâyesinden farklı olarak Zeus'u tanrı kimliğinin yanı sıra hegemonyanın temsilcisi olarak da betimler. Böylece yazar, Hutcheon'ın argümanına paralel olarak, hemen her cümlesine bir 'tırnak işareti' koyarak farklı değerlendirmelere açık başka düşünceleri ima ettiğini gösterir. Çalışmanın bu bölümünün başından beri iddia edildiği gibi, yazar antik miti yeniden anlatmak istediği hikayeler için bir araç olarak kullanır.

Winterson'ın antik mitin parodisini yaparken kullandığı bir diğer teknik de ilk kez Genette tarafından "diegetik evrene extradiegetik anlatıcı ya da anlatıcı tarafından yapılan herhangi bir müdahale ya da bunun tersi [...], komik (şaka tonunda sunulduğunda) ya da fantastik bir tuhaflık etkisi yaratır" şeklinde tanımladığı (1980:234-35) metalepsis'tir. Winterson yeni metnini Atlas ve Herakles efsanesi üzerine kursa da uzay ve dün-

yanın oluşumuyla ilgili bilgiler, iki Rus uzay gemisiyle alakalı bilimsel ve teknolojik gelişmeler ve otobiyografisini anlatırken eklediği tarihsel olaylar, yazarın metalepsis tekniğini kullandığını teyit eden eklemelerdir. Bu çerçevede Staels'ın belirttiği gibi “Öykü dünyaları modern bilim ve teknoloji dünyasını (logos), antik mitin hayali dünyasını (mitos) ve yazarın biyografik varoluş alanını içerir” (2009:111). Bu farklı öykü dünyaları arasında olaylardan ve anlatılardan yansımalar vardır. Öykünün modern bilim ve teknoloji dünyasında yazar, öncelikle destanın geleneksel diline meydan okuyan bir dil ve bilimsel bir anlatımla tüm evrenin varlığına dikkat çeker. Bu bağlamda yazar “bilimsel metinleri kendi -edebi- söylemine mal ederek disiplinler düzeni bilerek ihlal eder” (Estor,2004: 32). Şüpheli ve analitik bir bakış açısıyla şöyle bir iddiada bulunur; “Tüm hikayeler burada, çamurla dolu ve fosil deposu. [...] Radyoaktif kaya saatleri, hatta bağırsakta bükülen DNA bile zamanı ancak bir hikâye gibi anlatabilir” (Winterson, 2005:6). Metalepsis tekniğiyle bilim ve teknolojinin el ele gittiği öykünün farklı anlatı düzeylerinde özellikle *Hav* başlıklı bölümde yazar, Atlas'ı uzay boşluğundaki galaksinin bir parçası olarak betimler. Zamansal ve mekânsal sınırlar ortadan kalkmıştır. Titan kahramanı bu kara delikte ne kadar zamandır bulunduğunu bilmemektedir. Yazar, Titan kahramanının destansı dünyası ile köpek Laika'nın uzaydaki dünyasını birleştirir. Farklı dünyaların ve zamanların karakterlerinin bu heyecan verici buluşması büyük bir yetenek ve ustalığın sonucudur ve son derece metaforiktir. *Sınırlar* başlıklı bölümde yazar bir adım daha ileri giderek okuru daha yakın bir tarihe, Rusların 2001 yılında uzaya gönderdiği ikinci uzay gemisi ‘Mir’e taşır. Aynı bölümde Atlas'ı yükünden kurtaran yazar, bilimsel bir söylemle yerçekiminden bahseder. Bulduğu konum itibariyle Atlas'ı kısıtlayan bir yerçekimi olmadığından, hiçbir sınır onun arzusuna ulaşmasını engellemeyecektir. Üçüncü şahıs şöyle der: “Şimdi sınır yok gibi görünüyor. Evrenin bir merkezi yok. Her sınır aşılabılır” (132). Bu bağlamda Winterson, dünyanın oluşumu ve uzay bilimiyle ilgili anlatılarında jeolojinin bilimsel jargonunu kullanarak “bilim ve edebiyat arasındaki sınırları silmeye” (Estor, 2004: 29) çalışır. Eserinin belgesel formatında yazdığı bölümleriyle klasik miti kuş bakışıyla yorumlayarak günümüze uyarlar.

Antik mitin fantastik dünyasına gelince, yazarın antik mitteki Atlas ve Herakles'in karşılaşmasının temel anlatısına kısmen sadık kaldığı ve yeni anlatılar ekleyerek geleneksel destan dünyasının gerçeklerini yerle bir ettiği görülür. Örneğin mitolojik kahraman Herakles, Winterson'ın eserinde insan doğasına daha çok yaklaştırılıp parodisi yapılırsa da bazı özellikleri antik mitle örtüşmektedir. Herakles, mitte Zeus'un Alcmene ile yaşadığı tek gecelik yasak ilişkisinin meyvesidir. Kocasının sadakatsizliğine dayanamayan üvey anne Hera, Herakles daha bebekken beşiğine yılan-

lar göndererek onu öldürmek ister. Doğaüstü güçlere sahip olan Herakles yılanları öldürür. Hayatı boyunca Herakles'le uğraşan Hera, sonunda onu çığına çevirerek karısını ve çocuklarını öldürmesine neden olur. Bunun üzerine kendisine verilen on iki görevle arınmak için Kral Eurystheus' un hizmetine girer. Benzer şekilde mitte Herakles'in kardeşi Prometheus ateşi çaldığında tanrı Zeus tarafından Kafkas Dağı'nda zincire vurulur. Ya da Atlas'ın Olympos'a saldırdığı için Zeus tarafından dünyayı omuzlarında taşıyarak cezalandırılma hikâyesi Winterson'ın metninde de aynı şekilde geçer. Bu bakımdan diğer pek çok eserinde olduğu gibi *Weight*'te de fanteziyi ön plana çıkararak Winterson için bu tür, “basit bir amatör eğlencesi [...] değildir; inancın kaynağı ve çoğu zaman hayatta kalmanın ekmeğidir” (Burns, 2019:286). Dolayısıyla, yazar mitin bu öykülerini eserinde değiştirmeden kullansa da fantezi yoluyla eklediği öykülerle miti bambaşka bir boyuta taşır.

Son olarak, yazarın biyografik varoluş alanı ile ilgili olarak Winterson'ın hayat hikâyesini ve düşüncelerini eserinin neredeyse tamamına yerleştirmekle birlikte, yukarıda da belirtildiği gibi *Kendimin Sınırlarına Yaslanmak* başlıklı özel bölümü kendisine ayırdığını söylemek mümkündür. Winterson, kendi hikâyesini kadim Atlas ve Herakles miti üzerinden anlatacağını romanının hemen başında açıkça belirtmektedir. Dolayısıyla eserinin pek çok yerinde olduğu gibi bu bölümde de okurla diyaloga giren yazar, okurla kalp kalbe bir konuşma gerçekleştirir. Freudyen olmadığını açıkça belirtmekle birlikte yazar, çocukluğundan gelen bir yük ile hayatına yön vermeye çalıştığını da açıkça itiraf eder. Esere hâkim yaşam öyküsü bu bölümde otobiyografik bir anlatıya dönüşür. Atlas'ın hikâyesinin parodisi, yazarın kişisel yaşantısının tüm detaylarını hiçbir çekince duymadan anlatmasını sağlar. Bu çerçevede, Winterson'ın eserinde öykünün iç içe geçmiş üç dünyası hakkında kısaca zamansal, mekânsal ve tematik olarak gerçek çağdaş yaşama paralel bir anlatım nedeniyle kurmaca ve otobiyografi kullansa da mitin büyümlü ve gizemli dünyasını yansıtmak için fanteziye de kullandığı söylenebilir.

Eserdeki üslup anlayışı ve kullanılan dile gelince, yazarın karnaval tekniği ile epik gelenekteki görkemli ve soylu dili de yapı bozuma uğrattığı görülür. Alçak ile yüksek arasındaki tüm bariyerleri yıkarak Bakhtin'in karnaval anlatısını benimseyen Winterson, destan kahramanları ile okur arasındaki erişilmez mesafeyi ortadan kaldırır. Başta Atlas ve Herakles olmak üzere, eserinde adı geçen tüm tanrı ve tanrıçaları okurun kendisiyle özdeşleştirebileceği bir düzeye indirgeyerek çok insani kılan yazar, adeta söz konusu mitik kahramanların sıradan ölümlüleri olduğunu ispatlama çabası içindedir. Dolayısıyla yüce epik dünyanın bir üyesi olmanın getirdiği herhangi bir kaygıya maruz kalmadıkları için yanılma, duygu ve düşüncelerini özgürce ifade etme şansına sahiptirler. Böylece

duygu ve davranışlarındaki sıradanlaşma ve çağdaş yaklaşımları doğal olarak dil ve üsluplarına da yansır. Destan geleneğindeki ihtişamlı dil ve abartılı anlatım, romanın gündelik hayatında yerini sığ ve kimi zaman bayağı bir dile bırakır. Titan Atlas ve yarı tanrı Herakles'in söylemleri çoğu zaman o kadar sıradanlaşır ki, destanın yüce dili ve anlatımı iki arkadaşın gündelik konuşmasına dönüşür. Hikâyenin tamamında geçerli olan bu durumun sayısız örneğinden Herakles'in “Bir içki iç Atlas, seni yaşlı küre. Hepimizin taşıyacak yükleri var. [...] Benim cezam bir otuz birici için çalışmak” (Winterson, 2005:29) ifadeleri verilebilir. Eserde burlesk aracılığı ile tüm hiyerarşik sıralamalardan, sınırlardan ve yasaklardan arınmış yeni bir dünya kurulduğu görülür. “Her şeyin karışık, melez, ritüel olarak bozulmuş ve kirletilmiş olduğu, altüst olmuş, heteroglot taşkınlığın, durmaksızın taşmanın ve aşırılığın dünyası” (Bowers, 2004:67) olarak tanımlanan karnavalesk aracılığı ile yazar hem romandaki karakterler ve kendisi hem de romanın diyalojik avantajı aracılığıyla okur için özgür platformlar kurar. Winterson'ın Atlas ve Herakles mitine dayanan metninde, bu üç paydaşın özgür hareket alanı ve anlatının esnekliği, epik gelenekteki hemen her şeyin değişmesine neden olur. Winterson, hakikat kavramının her bireyin yaşam yolculuğu boyunca yazdığı ve oynadığı bir hikâye olduğunu kanıtlama çabası içerisindedir. Sonuç olarak, son derece entelektüel ve skeptik bir yaklaşımla, yazar kimliğinin yanına bilim insanı kimliğini de ekleyerek hayatı bir deneye benzetir.

Ali Smith: *Girl Meets Boy*

Ali Smith'in Ovidius'un *Metamorphoses*'in dokuzuncu kitabındaki Iphis mitini yeniden kaleme aldığı *Girl Meets Boy*, Canongate mit serisi projesi kapsamında 2007'de yayımlanan bir diğer eserdir. Yazarın eserlerine yansıyan ortak özelliklerden kendini yansıtan ve imalı anlatım, düallite ve dil kullanımındaki ustalık, *Girl Meets Boy*'un başlığındaki belirsizlik ve çift anlamlılıkla söz konusu özelliklerin baştan bir manifestosu olarak kabul edilebilir. İskoç yazarın romanlarını epigrafla başlatma geleneği, bu eserde de kullandığı E. M. Forster, Joseph Roth, Katy Acker ve Judith Butler'ın mit, farklılaşma ve toplumsal cinsiyet kavramları üzerine epigrafları ile devam eder. Smith'in romanlarının bir diğer ortak yönü olan içerdikleri mizah da eserin en karanlık anlarında bile ustalıklı kurulmuş kelime oyunları ile okuyucuyu gülümsetmeyi başardığı anlarda ortaya çıkar. Oldukça deneysel bir üslupla revize ettiği Iphis miti, günümüz toplumunun karşı karşıya olduğu başta toplumsal cinsiyet olmak üzere ekolojik ve sosyolojik sorunlar ve kapitalizm gibi pek çok konu ile beraber ele alınır.

Orta çağın sonuna kadar Avrupa sanatı ve edebiyatı üzerinde önemli bir etkiye sahip olan imparator Augustus döneminde yaşamış olan Romalı şair Publius Ovidius Naso'nun en önemli eseri, MS 2-8 yılları arasında yazdığı, dünyanın oluşumunu ve yaratılışını anlattığı on beş ki-

taptan oluşan *Metamorphoses*'dir. Roma ve Yunan efsanelerini anlattığı epik şiirleri, batı kültüründe orijinallerinden daha fazla kabul görmüştür. Ovidius'un *Metamorphoses*'ini klasik efsanelerin sonraki yazarlara aktarılmasında temel metin olarak gören Geoffrey Miles "*Metamorphoses*'in yüzyıllar boyunca Avrupa'nın en popüler kitaplarından biri" olduğunu" (1999:9) iddia eder. Ovidius *Metamorphoses*'da Yunan şair Nicander'in kayıp eserlerinden biri olan *Heteroeumena*'yı yeniden anlatır. Eserdeki her hikâye bir karakterin ya da öznenin başkalaşımı hakkındadır. Latin şair, *Metamorphoses*'in dokuzuncu kitabında Iphis ve Ianthe adlı iki genç kızın aşk hikâyesini ele alır. Girit'te geçen hikâyede Iphis bir kız olarak doğar ve babası bir kız çocuğunun büyümesini göze alamadığı için çocuğu öldürmeye yemin etmiştir. Ancak bebek doğmadan hemen önce anne Telethusa rüyasında Mısır tanrıçası İsis'i görür ve tanrıça ona kız da olsa doğurmasını (Ovid, 2004:374) öğütler. Kızının hayatından endişe eden anne, Tanrıça İsis'in tavsiyesi üzerine Iphis 'i bir erkek gibi yetiştirir. Çocuğunun bir kız olduğundan habersiz olan baba, ona ironik bir şekilde, bir Yunan üniseks ismi olan Iphis adını verir. Ayrıca Iphis'in çift cinsiyetli görüntüsü annesinin yalanını sürdürmesine de yardımcı olur. Ne var ki Iphis Ianthe adında bir hemcinsine âşık olup onunla nişanlanınca işler karışır. Ianthe, sevgilisinin bir erkek olduğunu düşündüğü için birbirlerine karşı 'normal' bir aşk beslediklerini sandığında Iphis'in endişesi daha da artar. Iphis aynı cinsiyet arasındaki aşkın "kimsenin duymadığı bir aşk, yeni bir tutku türü, korkunç bir arzu" (375) olduğu gerçeğini fark eder. Düğün günü yaklaştıkça, anne ve kız giderek umutsuzluğa kapılırlar, çünkü iki kız arasındaki evliliğin hiçbir şekilde kabul edilmeyeceğinin farkındadırlar. Anne çaresizce Tanrıça İsis'e dönerek yardım ister ve düğünden önce Iphis'i erkeğe dönüştürmesi için ona dua eder. Sonunda annenin duası kabul olur ve sorun doğaüstü güçlerle cinsiyet değişikliği sayesinde çözülmüş olur.

Smith'in *Girl Meets Boy*'nun Genette'in "herhangi bir hiciv niyeti olmaksızın bir üslubun taklidi" (1997:25) olarak tanımladığı pastiş bağlamında analizi eserin açıkça Ovidius'un *Metamorphoses*'unun bir pastışı olduğunu gösterir. Genette, daha kapsamlı bir açıklama ile pastiş, "hipotekstten hipermetne geçişin hem kitlesel (bütün bir B eserinin bütün bir A eserinden türetilmesi) hem de az çok resmi olarak belirtildiği" (9) bir metinsel teknik olarak tanımlar. Bu tanım çerçevesinde, yukarıda A-hipermetninin Ovidius' un *Metamorphoses* 'ı olduğu düşünüldüğünde yazar romanında antik mitin orijinal olay örgüsünü, mekânını ve karakterlerini olduğu gibi eserine taşımaz. Bunun yerine, Ovidius tarafından anlatılan antik mitin temasına dayanarak yeni bir olay örgüsü, mekân ve mitik karakterlerin çağdaş yansımaları ile antik mitten yepyeni bir eser, dolayısıyla bir hipermetin yaratır. Yazar, Ovidius 'un Iphis ve Ianthe' sinin modern

temsilleri olarak, İskoçya’da yazarın küçük kasabası Inverness’te yaşayan Robin ve Anthea’yı yaratır. Pastiş tekniğiyle yüzünü geçmişe dönen yazar, eserinde aynı konunun eski ve yeni yorumlarını bir araya getirmeyi başarır. Hutcheon, pastiş gibi metinlerarası uygulamaların “liberal hümanist varsayımların diğer post modern sorgulamalarıyla uyumlu bir şekilde köken ya da özgünlük fikrinin yeniden ele alınmasını”(1985:11) sağladığına işaret eder. Smith’in, antik mitin kendi dönemi ve koşulları paralelinde değerlendirdiği toplumsal cinsiyet ve queer temalarını, pastiş tekniğinin romanla harmanlanmasının sağladığı esneklikle yeniden yorumlaması, Hutcheon’ın savını doğrular niteliktedir. Sonuç olarak, Ovidius’ un yazdığı antik mitin kaynağının başka bir anlatı olduğu ve her yeni anlatının bir öncekiyle ilişkili olarak dönemiyle uyumlu bir yoruma sahip olduğu düşünüldüğünde, pastişin özgünlük kavramına şüpheli post modern yaklaşımın en önemli pratiklerinden biri olduğu açıktır. Smith’in *Girl Meets Boy*’da Ovidius’a öykünerek yaptığı da bir bakıma budur.

Yazar, eşcinsel bir çiftin baskıcı toplum normlarına rağmen ilişkilerini korumak için verdikleri mücadeleyi anlattığı yeni bir öykü kurgular. Bu kapsamda yazarın, boşanmış bir çiftin çocukları olduğunu anladığımız Imogen ve Anthea adlı iki kız kardeşin büyükanne ve büyükbabaları tarafından büyütülme hikâyesinin konu edinildiği eserinin ilk bölümünden itibaren toplumsal cinsiyet akışkanlığına işaret etmeye başladığı görülür. Yazarın, Judith Butler’ın *Gender Trouble* adlı eserinde cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımı reddederek “belki de ‘cinsiyet’ denen bu yapı, toplumsal cinsiyet kadar kültürel olarak inşa edilmiştir; hatta belki de her zaman zaten toplumsal cinsiyetti ve bunun sonucunda cinsiyet ve toplumsal cinsiyet arasındaki ayrımın hiçbir ayrım olmadığı ortaya çıktı” (1999:9) şeklindeki argümanını benimser bir yaklaşım içinde olduğu anlaşılır. Son derece zekice kullandığı kelime oyunları ile dikkat çeken Smith, eserinde oldukça ince benzetmelere de yer verir. Bir söz cambazının kurnazlığı ve bilgeliğiyle kelimelerle oynayan Smith, anlatmak istediği asıl konunun etrafında dolanır. Anthea’nın anlatımında olduğu gibi daha en baştan cinsiyet akışkanlığına işaret ederek eserine büyükannenin ağzından “Sana kız olduğum zamanı anlatayım” (Smith, 2007:3) şeklindeki ifadesiyle başlar. Birçok diğer kuramcı gibi pastişini genel olarak taklit temeline dayandıran Ingeborg Hoesterey de bu sürecin sonuçlarını sanatçının başarısına ve yeteneğine bağlar ve “Bunun ötesinde ne olduğu hem geleneksel hem de post modern pastişin sanatsal başarısını belirler” (2001:12) der. Söz konusu değerlendirme kapsamında Smith’in Ovidyen mitinin yeniden anlatımında kullandığı dil ve anlatım açısından dikkate değer bir pastiş örneği ürettiği görülmektedir. Bir kimlik karmaşası yaratmak isteyen yazar, özellikle ilk bölümde kullandığı metaforik ifadelerle cinsiyet akışkanlığının altını çizer. Bu bağlamda, Anthea’nın

büyükbabasının anlattığı masallara müdahale ederek ilginç değerlendirmelerde bulunduğu bölümler dikkate değerdir. Anthea'nın erkek ve kadın atıflarında bilinçli olarak kullandığı sıfat ve zamirlerin akışkanlığı da son derece anlamlıdır: “Ben bir o bir biz bir kız bir kız bir oğlan bir oğlandık” ((Smith, 2007:9). Ya da Robin ile duygusal ilişkisini tanımladığında Anthea cinsiyet akışkanlığını ifade ederken “Hepimiz öyleydik [...], her iki cinsiyet, yepyeni bir cinsiyet, hiç cinsiyet yok” (10) der. Anthea'nın, Profesör Erin Calhoun Davis'in “toplumsal cinsiyetin çok daha akışkan ve biyolojik zorunluluklara çok daha az bağlı olduğu” (2009:98) yönündeki açıklamasını doğrulayan bir yaklaşım içinde olduğu da açıktır. Buna bir başka örnek olarak Anthea'nın büyükbabası hakkında söyledikleri verilebilir; “kız olmadığım halde kız olduğumu söylediği için” (Smith, 2007:6) ya da genç bir kız hakkında hikâye anlatan büyükbabanın “Cilla Black, o zaman, erkek mi kız mı? İkisi de değil gibi görünüyor (4) şeklindeki ifadesi de söz konusu durumu doğrular referanslar arasındadır. Bu bağlamda, Ianthe'nin modern versiyonu olarak kurgulanan Anthea, romanın başından itibaren aile içinde inatçı ve ‘farklı’ olarak resmedilir. Büyükbaba, küçük torunlarına İngiliz kadın hakları savunucusu Lilian Lenton'un gerçek hikâyesini aktarırken, Kızgın Lily lakaplı güzel kız, yirmi birinci yaş gününde “bir şeyleri değiştirmeye karar verir ve kendine doğum günü hediyesi olarak doğruca dışarı çıkıp bir pencere kırar” (10) der. Yazar büyükbabanın Lily ile torunu Anthea arasında kurduğu analogi yoluyla eserin başında genç kızın gelecekteki ‘farklılığına’ dikkat çekmektedir. Üstelik Anthea, her cumartesi aile bireylerinin yediği tostun her damakta farklı bir tat bırakabileceğini söylerken, aslında sonradan ortaya çıkacak olan kendi sıra dışı yaşam tarzının ve cinsel tercihinin ipuçlarını vermektedir. Genç kızın “Ya hepimiz farklı tatlar alıyorsak? Ya her bir tost parçasının tadı tamamen farklıysa?”(5) düşüncesi söz konusu durumun yansıması olarak görülebilir. Smith, yukarıdaki ifadeleriyle Ovidius'un metamorfoz temasına bir giriş yaparak insanların hayattan farklı zevkler alabileceğini belirtmekte ve kurulu ataerkil düzenin heteroseksüel cinsellik anlayışına karşı bir başkaldırının ilk sinyallerini vermektedir. Dahası, yazar ironik bir yaklaşımla, farklılaşmalara tahammülü olmayan geleneksel zihniyetin egemen düzenin çöküşünden rahatsız olabileceğini de ima eder. Smith'in romanının ilk bölümden itibaren Latin şairin hikayesine dikkat çeken benzerliği eserin ilerleyen bölümlerinde daha da belirginleşir ve yazarın zaman zaman Ovidius ile doğrudan bir diyalog içinde olduğu görülür. Antik destandan esinlenen yeni bir olay örgüsü, mekân ve karakter üzerine kurulu eserde geçmişe olan benzerlik ve ona öykünme açıkça ortadadır. Richard Dyer'a göre pastiş, “pastiş yaptığı şeye (algısına) biçimsel olarak yakındır ama onunla özdeş değildir; çok benzer ama ondan ayırt edilemez değildir” (2007:55). Bu çerçevede, Smith okuyucuya Ovidius'un *Metamorfoses*'ini hatırlatan yeni bir eser yaratır. Ancak Dyer'ın pastiş tanımını

doğrularcasına yeni versiyon antik selefiyle tam olarak aynı değildir. Bu yeni metin, yazarı tarafından çok hassas bir şekilde çizilmiş bir sınırla hipotekstten ayrılır. Smith, ustalıklı gerçekleştirdiği tema ve karakter geçişleri sayesinde antik mitteki meseleyi günümüzle uyumlu, bambaşka bir bakış açısıyla yeniden ele alır.

Romanın ilk bölümünde yazar, asıl konusuna giriş niteliğinde, iki kız kardeşin doğasından ve hayata karşı farklı tutumlarından bahseder. Imogen evi terk eden anneden sonra ailenin büyük kızı olarak annelik rolünü üstlenmek zorunda kalır. Geleneksel ve ‘normal’ bir hayat süren ‘iyi kız’ Imogen, kız kardeşi ile bir su şişeleme şirketinin lansman bölümünde çalışmaktadır. Erkek egemen toplumda cinsiyet ayrımcılığına maruz kaldığını çeşitli kereler dile getiren genç kız, bu durumu toplumun normalleri çerçevesinde değerlendirmektedir. Cinsiyet ayrımcılığı genç kızın sosyal, iş ve aile yaşamında sıkça karşılaştığı bir durumdur. “Geleneksel toplumsal kalıplar çerçevesinde aile içindeki kadın erkek ilişkisi ve kadının evdeki görünmez işi, kadını ekonomik, sosyal ve kültürel yönden güçlü olan erkeklere bağımlı olarak karakterize etmektedir” (Ünsal Ocak, 2023: 326). Bu kapsamda hayatta kalmanın ancak erkek egemen toplumun normallerine boyun eğmekle mümkün olduğunu düşünen Imogen, iş hayatında iyi bir çalışan, aile ve özel hayatında ise uyumlu bir kişilik rolü sergiler. Öte yandan ablasından çok farklı bir mizaca sahip olan küçük kardeş Anthea ise eserin en başından itibaren asi, farklı, özgür ruhlu bir genç kız olarak tasvir edilir. Cinsiyet akışkanlığına ve ayrımcılığına işaret eden söylemleriyle daha romanın başında dikkatleri üzerine çekmeyi başarır. Şirketin rutin toplantılarından birinde camdan dışarıya bakan Anthea’nın bir sokak gösterisinde Robin adlı provokatör lider hemcinsine âşık olmasıyla hikâye tamamen Ovidyen bir hal alır. Yazarın Robin’in fiziksel görünümü, ismi ve grafiti imzasıyla queerliğe yaptığı gönderme ve ardından Anthea ile yaşadığı aşk hikâyesi eserin dönüm noktasını oluşturur. Yazarın pastiş sürecinde okur üzerinde yaratmak istediği etkiye göre paratext’in üslubunu ya da içeriğini şekillendirdiği göz önünde bulundurulduğunda, Smith’in asıl amacının toplumun queerliğe ve homofobiye bakışına dikkat çekmek olduğu açıktır. Bu bağlamda Lois Tyson queer teoriyi şu şekilde tanımlar: Yapısökümün akışkan, parçalı, dinamik bir olası -kendilikler kolektiviteleri olarak insan öznelliğine (kendilik) dair içgörülerini üzerine inşa edilen queer teori, bireysel cinselliği akışkan, dinamik bir olası cinsellikler kolektiviteleri olarak tanımlar. (2006:335) Smith’in *Girl Meets Boy*’u bu açıdan incelendiğinde, yazarın queerliğin içerdiği cinsiyet akışkanlığına ve cinsiyet ayrımcılığına vurgu yapmayı amaçladığı görülür. Yaygın kabul gören görüşe göre post modern pastiş hem yazarın hem de okurun mevcut durumu yeni bakış açılarıyla yeniden değerlendirmesine ve yorumlamasına olanak tanır. Eklektik bir bakış açısıyla sunulan bu yeni eserlerin üreticileri, her

kültür ve döneme ait kanonik eserleri, kültürel değerlerinden soyutlayarak özgün sanat nesnelere olarak kullanmakta ve yeniden yorumlamaktadır. Bu yaklaşım doğrultusunda Smith'in romanında tam da bunu amaçladığı ve yaptığı söylenebilir; yani Ovidius'un mitinde işlenen zamansız temayı -cinsiyet ayrımcılığını- yeniden hatırlatmak.

Latin şairle diyalog halinde olduğu gözlemlenen yazarın, Robin'in IPHISOL grafiti imzasıyla *Metamorfoses*'daki Iphis'e doğrudan bir gönderme yaptığı görülür. Dahası, Robin ve Iphis isimleri arasında bariz bir analogi de dikkatten kaçmaz. Ovidius mitinin etkisinde kalan yazar, Iphis'in her iki cinsiyet için de kullanılabilir modern versiyonu olarak Robin ismini tercih eder. Çünkü Robin, Iphis gibi hem erkek hem de kadın için kullanılabilen, cinsiyet akışkanlığını vurgulayan bir isim olarak öne çıkar. IPHISOL grafiti imzası ve Robin ismine ek olarak, yazar Robin' in görünüşü ve karakter özellikleri açısından da Iphis' e açık bir gönderme yapmaktadır. Yukarıda belirtildiği gibi, antik mitte Iphis, erkeğe benzeyen özellikleri ve görünümü sayesinde gerçek cinsiyetini düğün gününe kadar on üç yıl boyunca hem babasından hem de müstakbel eşinden ve çevresinden gizlemeyi başarmıştır. Iphis'in yeni versiyonu Robin de benzer özellikler gösterir. Yani hem erkek hem de kadın cinsiyetinin ayırt edici özelliklerinden bazılarını taşımaktadır. Görünüş ve mizaç olarak aynı anda hem bir erkeği hem de bir kızı andıran Robin, Anthea tarafından oldukça ironik ve metaforik betimlemelerle anlatılır. Bu anlamda Anthea'nın Robin'i tanımlamak için kullandığı ifadeler oldukça kafa karıştırıcıdır. Robin'i bazen bir kadın, bazen de bir erkek gibi betimler. Yazarın eserin ilk bölümünde kullanmaya başladığı bu karmaşık anlatım tarzı Robin'i tasvir ederken zirveye ulaşır. Anthea, Robin'i ilk gördüğünde hissettiklerini "Hayatımda gördüğüm en güzel erkekti. Ama gerçekten bir kıza benziyordu" (Smith, 2007:45) şeklinde ifade eder. Erkek ve kadın cinsiyetlerine ayrı ayrı atfedilen özellikler Robin için geçerli değildir. *Biz* başlıklı bölümde Anthea'nın betimlemelerine göre Robin hem erkek hem de kadın özelliklerini aynı anda taşımaktadır. Anthea partneri Robin'i tasvir ederken: "Bir kızın havasına sahipti. Bir erkek gibi kızarırdı. Bir kızın sertliğine sahipti. Bir erkeğin kibarlığına sahipti" (84) der. Ancak bir kadının erkek cinsiyetine atfedilmiş özellikleri taşıması, başka bir deyişle cinsiyet akışkanlığı antik mitte kabul edilemeyecek bir çelişki olarak değerlendirilir. Dolayısıyla hayatta kalabilmek için erkek gibi yetiştirilen Iphis'in yukarıdaki özelliklere sahip olması bir avantajdır. Erkeğe benzeyen görüntüsü büyük sırrını saklamasına yardımcı olur. Ancak iş evliliğe gelince her şey tersine döner çünkü bu ne eş adayı ne de ataerkil toplum tarafından onaylanabilecek bir durumdur. Dolayısıyla tek çözüm Ovidius'un önerdiği gibi 'metamorföz'dür. Doğüstü bir çözümle dönüşüm geçiren Iphis mutlu sona ulaşır. Böylece hem eşiyse cinsel bir doyum sağlanır hem de doğa ve toplum yasa-

larına aykırı olan ‘tuhaf’ durum ortadan kalkar. Ancak antik mitte Iphis’in eril özellikleri ona dolaylı yoldan hizmet etse de Smith’in Robin’ ini zor durumda bırakır. Ergenlik döneminde dış görünüşü ve tavırları nedeniyle okuldaki öğretmenleri ve çevresi tarafından ötekileştirilmiştir. Yaşadığı sıkıntılara rağmen Smith, Robin’i Ovidius’un masalında Iphis’in yaşadığı cinsiyet dönüşümüne maruz bırakmaz. Bu bağlamda, yazarın Ovidius’un ele aldığı antik mitte herhangi bir kategorizasyonu ya da tanımı olmayan queerliği yasallaştırma ve övme çabası içinde olduğu gözlemlenir. Tam da bu noktada Dyer’in pastişin farklılaşmayla da elde edilebileceğine dair argümanı devreye girebilir. Dyer, “yazının bir yönündeki tutarsız ya da uygunsuz bir şeyin, yazının geri kalanının üslubunu, yani pastişlenen üslubu daha net görmemizi sağladığını”(2007:58) ileri sürer. Ovidyen mit ve Smith’in yeni versiyonu cinsiyet akışkanlığı meselesini ele alış stratejileri açısından incelendiğinde, ilkinin meseleyi doğa yasalarının bir gereği olarak gördüğü ve dönemin heteroseksüelliği dışında belirlenmiş bir cinsiyet tanımının varlığından söz etmediği görülür. Dolayısıyla doğa ve toplum normları çerçevesinde Iphis ve Ianthe arasında kategorize edilmemiş ve tanımlanmamış gizli bir aşk ilişkisinin mutlu bir evlilikle sonuçlanması ancak Iphis’in fantastik cinsiyet dönüşümü ile mümkündür. Aksi takdirde, aynı cinsiyetler arasındaki evlilik ne partneri Ianthe ile tam bir cinsel tatmine olanak tanır ne de doğa yasaları ve toplumsal normlar açısından kabul edilebilir. Heteroseksist bakış açısından cinsel ilişki iki karşı cinsin eşleşmesi olarak temsil edilir. Böyle bir ilişkide erkek aktif rolü üstlenirken, pasif ve itaatkâr rol kadına aittir. Ovidyen versiyonda Iphis, kendisini erkek zanneden sevgilisini tatmin edemeyeceğinden endişelidir. Ianthe yaşadığı dönem itibarıyla heteroseksüellik dışında herhangi bir yakınlaşmanın varlığından habersizdir. Bu durumda tek çözüm Iphis’in heteroseksüel bir evliliğin gerektirdiği şekilde cinsiyet değiştirmesidir. Ancak Smith’in yeni versiyonu mesajını Dyer’in görüşüne paralel bir stratejiyle, geçmiş ve günümüz arasında kurulan uyumsuzluk üzerinden verir. Şöyle ki, antik mitte tanımlanmayan queerlik kavramı, Smith’in versiyonunda adlandırılan ve sınıflandırılan yeni bir tanım olarak ele alınır. Böylece antik mitteki fiziksel metamorfoz yerine, mevcut duruma uyum sağlayarak gerçekleşen bir metamorfoz ve muhaliflerine karşı bir isyan söz konusudur. Smith, ironik bir dille kaleme aldığı *Girl Meets Boy* adlı çalışmasında, antik mitteki Ianthe’ye karşılık gelen Anthea’nın durumunu çok farklı bir bakış açısıyla, aynı cinsiyetten iki bireyin birlikteliğini ve sonrasında evliliğini meşrulaştırma çabası içinde sunar. Butler “toplumsal cinsiyet ifadelerinin ardında bir toplumsal cinsiyet kimliği yoktur; bu kimlik, sonuçları olduğu söylenen ifadeler tarafından edimsel olarak oluşturulur” (1999:33) der. Queer teorisini, toplumsal cinsiyetle ilgili tüm faaliyet, kimlik ve eşitsizlikleri kapsayacak şekilde çok geniş bir çerçevede inceler. Benzer bir şekilde, Butler gibi cinsel akışkanlığı benimseyen Smith de

romanında bunu doğrulayan bir yaklaşımla başkahramanlar Anthea ve Robin'in lezbiyen ilişkisini onaylar. İki kadın arasındaki bu aynı cinsiyetten ilişkide ne Robin partnerini tatmin etmek için cinsiyetini değiştirme kaygısı taşır ne de Anthea'nın böyle bir beklentisi söz konusudur. Aksine, her iki taraf da deneyimlerinden gurur ve mutlulukla bahsederler. Nitekim Anthea Robin'e olan aşkını anlatırken sonsuz mutluluktan ve kendini keşfetmekten söz eder. Aynı bölümde Anthea, Robin'le yaşadığı ilişki sayesinde hayata çok daha özgüvenli, omuzları ve başı dik baktığını ifade eder. Gerçek özünü bulduğunu belirten Anthea şöyle der: “Her zaman olmam gereken şekli almıştım, başımı dik tutmamı sağlayan şekli” (Smith, 2007:81). Çiftin karşılıklı söylemlerinden de anlaşılacağı üzere, Robin ve Anthea sınıflandırılmış bir cinsiyet kavramını görmezden geldikleri için ilişkilerinin toplumsal baskının hedefi olmasını anlamlandıramazlar. Sonuç olarak Ovidyen mitte, gerçeklik algısı açısından iki kız arasındaki aşk, dönemin toplum normları ve gelenekleriyle tamamen çatışma halindedir. Antik mitte toplumsal normlar ve gelenekler sorgulanmaz, aksine kabul edilmesi gereken değişmez normlar olarak sunulur. Ancak Smith, eserinde söz konusu norm ve gelenekleri sorgulayıcı bir bakış açısıyla sunar. İçinde yaşadığı çağın zihniyet çeşitliliği doğrultusunda bu normların meşruiyetine ve doğruluğuna meydan okur.

Smith'in pastiş geleneği çerçevesinde yeniden ele aldığı Ovidyen versiyonunda özellikle güldürü unsuruna odaklandığı söylenemese de eserin karnavalesk kuramı çerçevesinde değerlendirilebileceğini belirtmek mümkündür. Bakhtin, “Karnaval ruhu, dünyaya yeni bir bakış açısı getirme, var olan her şeyin görelî doğasını fark etme ve tamamen yeni bir düzene girme şansı sunar” (1994:34) der. *Girl Meets Boy*'da Smith'in yaklaşımı Bakhtin'in karnavalesk anlatısına paralellik göstermektedir. Antik mitteki yerleşik kültürel ideolojik yapıların değişmez gerçeklikleri, karnavalın yarattığı kargaşa ile zayıflatılır. Ataerkil toplumsal yapıda hâkim olan homofobik anlayış sorgulanır. Cinsiyet ve cinsel tercihlerin ve en genel anlamda cinsel kimliğin ayrıcalıkları ve hak mahrumiyetleri sorgulanır. Bu bağlamda Imogen'in anlatıcı olduğu ‘Sen’ başlıklı ikinci bölümde yazar, Imogen'in kız kardeşinin eşcinsel ilişkisini öğrendikten sonra verdiği tepkilere yer verir. Imogen'in kız kardeşinin ‘doğal olmayan’ aşk ilişkisine bakışı başlangıçta antik mitlerdeki geleneksel tutumu anımsatır. Dahası, Ovidius'un mitinde Iphis'in eşcinselliği içselleştirmekte yaşadığı zorluk ve mücadele Imogen'e de yansır. Toplumun egemen normları ve gelenekleri doğrultusunda dar bir dünya görüşüne sahip olan genç kadın, kız kardeşinin ‘doğal olmayan’ aşk ilişkisinin ortaya çıkması karşısında tam bir iç çatışma yaşamaktadır. Yazar, genç kadının şaşkınlığını ve kız kardeşinin eşcinsel ilişkisini kabullenmekte zorlanmasını ironik ve mizahi bir bakış açısıyla resmeder. Bölümün başında Imogen

büyük bir şaşkınlık ve hayal kırıklığıyla “Aman Tanrım, kız kardeşim bir GAY” (Smith,2007:49) der. İlginç bir benzetme yaparak konuyu daha da ileri götürür ve “kız kardeşim bir kitap olsaydı okullarda yasaklanırdı” (61) diye devam eder. Imogen’in ifadesi ve romanda sunulan iki kız kardeşin zıt karakter özellikleri aracılığıyla yazar, homofobiyi ustaca hesaplanmış bir kurguyla anlatmayı başarır. Bu kapsamda Imogen, kız kardeşi ile Robin arasındaki eşcinsel ilişkiyi doğal olmayan ve kötücül bir ilişki olarak tasvir eder. Öncelikle annesini “babalarından ayrıldığı için” (49) suçlar. Ancak ona göre asıl suçlu Robin’dır. Çünkü “Anthea’yı onlardan birine dönüştürmüştür”(55). Eşcinselliği sadece toplumdaki algısı üzerinden bir kavram olarak değerlendiren, bireysel bir deneyimi olmayan, geleneksel kadın rolünün temsilcisi Imogen, bunun kız kardeşindeki tezahürünü tanımlamakta zorlanır. ‘O kelime’ ya da ‘onlardan biri’ gibi ifadeler kullanarak kendisine oldukça yabancı gelen bu kavramla arasına koyduğu mesafeyi gösterir. Imogen, kız kardeşinin lezbiyenliği karşısında şoka uğradığında, nedenler, soru işaretleri, kaygılar ve çelişkili duygular arasında hokkabazlık yaparken neredeyse tamamen parantez içinde düşünür. Kız kardeşinin şimdiye kadarki cinsel kimliğiyle tamamen zıt bir durumla karşı karşıyadır. Dolayısıyla Anthea’ya ilişkin izlenimini bu yeni kimlikle güncellemekte zorlanır. Kardeşinin daha önceki birkaç ‘normal’ aşk ilişkisini hatırlayan Imogen, kendinden şüphe etmeye başlar; ‘normal’ insanlar gibi giyineceğini ve ‘normal’ insanların arasına karışacağını belirtir. ‘Normal’ kelimesini vurgulamak için parantez içinde birçok kez tekrarlayan Imogen, aslında toplumda hâkim olan homofobiyi temsil etmektedir. Bu bağlamda aşağıdaki iddiası oldukça dikkat çekicidir: “Aydın (normal) erken bir yaz gününde (normal) bir insanmışım gibi ön kapıdan çıkıyorum [...] (normal) insanların her zaman yaptığı türden (normal) bir şey”(49). Sonuç olarak, Imogen’in romanın başından itibaren ataerkil toplum normlarına uygun tutum ve düşünceleri, yazar tarafından hem antik mitteki hem de çağdaş versiyonundaki cinsiyet akışkanlığına bakışın bir temsili olarak kullanıldığını göstermektedir.

Romanın sonundaki *Onlar* başlıklı bölümde Imogen’in iş hayatındaki deneyimleri, genç kadının ufkunu genişletmesine ve dolayısıyla kız kardeşinin doğal olmadığını düşündüğü durumunu farklı açılardan değerlendirmesine yol açar. Küçük bir İskoç kasabasından iş için Londra’ya yaptığı tren yolculuğu sırasında ve şehre vardığında yaptığı gözlem ve keşifler, Imogen’in dönüşümünün ipuçlarını vermesi açısından önemlidir. Patronu Keith tarafından maruz kaldığı muamele ve bir zamanlar sadakatle bağlı olduğu şirkete olan inancını ve güvenini kaybetmesi, genç kadının dönüşümünün temel motivasyonu olarak görülebilir. Şirketin ahlak dışı yöntemleriyle ilgili gerçeği örtbas etmesi istendiğinde Imogen bir aydınlanma yaşar; Böylece hayata bakışı değişir ve baskıcı ataerkil söyleme iti-

raz etme dürtüsüyle gücünün farkına varır ve kendinden emin bir şekilde şöyle der: “O zaman yasa değişmeli, [...] bu yanlış bir yasa. Ve bu konuda yapabileceğim çok şey var” (125). Imogen farklı şekillerde de olsa kız kardeşi Anthea ve sevgilisi Robin ile aynı sonuca varır. Genç kadın içinde yaşadığı düzende değiştirilmesi gereken yasalara işaret eder ve kendinden emin bir şekilde yanlışları düzeltmek için haykırmaya başlar: “Yapabileceğim şey [...] elimden geldiğince yüksek sesle, yapabildiğim her yerde, bunun böyle olmaması gerektiğini söylemek, ta ki bunun olmaması için gereken sayıda insan duyana kadar” (125). Robin ve Anthea’nın yakın zamana kadar hiç onaylamadığı aktivist eylemlerini benimser. Eşcinsel çift gibi kasabanın duvarlarına sloganlar yazmasa da artık sorunları dile getirmeye niyetli olduğu açıktır. Metaforik *Şimdi Hep Birlikte* başlıklı son bölümde yazar, eserin başında farklı düşünce ve söylemlere sahip olan bu üç kadını tam bir uyum içinde, bilinçli bir şekilde ütöpik sayılabilecek bir eşcinsel evlilik töreninde bir araya getirir. Okurla kurduğu diyalog ve karakterlerine verdiği öz yansıtımlı anlatı hakkı ile yazar, her bireyin kendi cinsel tercihlerinde özgürleşmesini ve bu doğrultuda yaşama gücünü ve hatta zorunluluğunu vurgular. Sonuç olarak, antik mitteki mutlu sona, Iphis’in cinsiyetinin doğa ve toplum normlarını onaylayacak şekilde başkalaşmasıyla ulaşılrken, Smith’in eserinde ise bu metamorfoz iki kız kardeşin zihinsel değişimleri ve hayali de olsa toplum tarafından onaylanmış aynı cinsten evlilik aracılığıyla gerçekleşir. Anthea kendini Robin’le lezbiyen bir aşk ilişkisinin içinde bulur ve hayattan tam anlamıyla zevk alır. Imogen ise iş ve sosyal hayatın baskısı sonucu yaşadığı aydınlanma ve başlangıçta anormal olarak gördüğü kız kardeşinin ilişkisine karşı değişen tutumuyla bir metamorfoz geçirir. İlk öyküdeki değişim zorunlu ve dışsalken, ikinci öyküde tamamen bireysel ve özgür iradeyle gerçekleşir. Ancak sonuç olarak her iki öykü de mutlu sonla bitse de ikincisi yazar tarafından bilinçli bir şekilde ütöpik olarak yansıtılmıştır. Çünkü romanın yazıldığı dönemde aynı cinsiyetten evlilik İrlanda da hala yasal değildir. Antik mitte ele alınan zamansız ve evrensel temayı yirmi birinci yüzyılda yeniden gündeme getiren yazar, bu süreçte geçmişi ters yüz etmeyi ya da düzeltmeyi amaçlamaz. Bunun yerine, aynı temanın geçmiş ve çağdaş yorumları arasında olumlu bir bağ kurarak, geçmişe dönüştteki zamansız konu ve deneyimlere vurgu yapar. Homofobi ve queerlik kavramlarının farklı çağlarda deneyimlenmesi ve algılanması konusunda Ovidius ile dayanışma içinde olduğu görülen Smith, geçmişe eleştirel bir yaklaşım sergilemez. Aksine, geçmişte ele alınan meseleyi güncel boyutuyla karşılaştırarak yeniden değerlendirir. Kadın karakterleri ile çağdaş toplum arasında kurduğu etkileşim üzerinden yerleşik toplumsal rol ve normlardan kurtulmanın yollarını arar. Ancak tıpkı bu çalışmadaki diğer iki eserde olduğu gibi yazarın romandaki karakterlere aktardığı anlatım, mit geleceğindeki üçüncü kişinin hâkim her şeyi bilen anlatımından farklı olarak

çarpıcı bir etki yaratır. Tamamen özdüşünümsel bir anlatımın hâkim olduğu eser, antik mitten farklı olarak benzer tema, farklı bireysel tutum ve deneyimlerden yola çıkılarak anlatılır. Bu da antik mitteki baskın ve alışlagelmiş anlatım tarzını alt üst eder. Temelde antik mitin tematik bir öykünmesine dayanan çalışmasında yazar, zamansız ve evrensel bir meseleyi yeni bir bakış açısıyla değerlendirmesini sunar. Dolayısıyla çağdaş eserinde özdüşünümsel bir anlatı kullanmak, yazara mit geleneğinde tek taraflı bir bakış açısıyla anlatılan temayı manipüle etme ve yeniden değerlendirme şansı verir.

Sonuç

Sonuç olarak, seçilen üç romanın karşılaştırmalı analizleri, her üç yazarın da antik mitlerin yirmi birinci 21. yüzyıl okuruna hitap edecek şekilde parodi, pastiş ve diğer çeşitli edebi araçlarla dönüştürülmesi ve uyarlanması sürecinde geleneksel arketip anlayışını yapı bozuma uğrattığını ortaya koymuştur. Bu doğrultuda çalışma, yazarların mit geleneğindeki erkek egemen söylemi ve monolojik yapıyı, çoklu anlatım biçimleri ve Bakhtin'in çok seslilik kavramıyla alt üst ettiğini göstermektedir. Kanonik metinleri monolojik yapılarından ve soylu anlatılarından kurtaran yazarların, yüksek metinleri post modern yorumlarla çağdaş yaşam tarzı ve koşullarına uygun olarak sıradan ve post modern metinlere dönüştürdükleri de görülmektedir. Çalışmada ayrıca, farklı duruşların, fikirlerin ve çeşitli yaşam tarzlarının bir arada var olduğu ve gerçeklik kavramının sorgulandığı post modern dünyada, geçerliliğini yitirmiş bazı mit geleneklerinin yazarlar tarafından birer birer yapı bozuma uğratıldığı ortaya konulmaktadır. Bu bağlamda, kanonik metinlerin yazarlar tarafından çağdaş okura vermek istedikleri mesajlar doğrultusunda yeniden işlendiği, şekillendirildiği ve modernize edildiği gösterilmektedir.

Bu kapsamda, Atwood'un, kanonik Odesa mitini, Penelope ve on iki hizmetçinin mitin fantastik dünyasıyla bağlarını koparmadan kendi hikâyelerini birinci ağızdan anlatma fırsatı buldukları, ironi ve polifoni gibi parodinin bazı esnek özelliklerini yapıcı olduğu kadar yıkıcı yönleriyle de kullandığı 'çağdaş bir mit' e dönüştürdüğü görülür. Bu çerçevede yazar destandaki erkek egemen söylemi tersine çevirmekle kalmaz, aynı zamanda toplumsal cinsiyet anlayışı, klasik mitik inançlar ve toplumsal ve yasal düzenle ilişkilendirilen basmakalıp gelenekleri de sorgular. Homeros'un Odesa Destanı'nın, konu düzeyindeki dönüşümünün yanı sıra, yazım tarzı ve dil açısından da yapı bozuma uğratıldığı açıktır. *The Penelopiad*'ta farklı edebi türleri bir arada kullanan Atwood, destanın üslubuna müdahale ederek klasik destan anlatımına meydan okur. Bu bağlamda öncelikli olarak klasik kadın ve kahraman arketipleri olmak üzere, çeşitli arketipleri de post modern bir yoruma maruz bıraktığı görülür. Bunu da Bakhtin'in

karnaval geleneği ve romandaki heteroglossia argümanı ile Hutcheon'ın post modern parodinin birer unsuru olarak gördüğü gülme ve ironi üzerinden gerçekleştirildiği gözlemlenir.

Winterson, Atlas ve Herakles mitini yeniden anlattığı romanında post modern edebiyatın zaman ve mekân anlayışına paralel bir yaklaşım sergiler. Daha önce de belirtildiği gibi yazar eserini üç farklı dünya üzerine kurmaktadır. Bu üç farklı dünya, üç ayrı mekânı temsil eder. Yazar bir yandan mitin fantastik dünyasında dolaşırken, bir yandan da bilim ve teknolojinin gücüyle uzaydan seslenir. Çocukluk hikâyesini anlattığı yer savaş sonrası İngiltere'dir. Winterson'ın bu üç farklı mekânı, farklı dönemlerin harmanlandığı, titizlikle kurgulanmış hibrit bir otobiyografik hikâyeye ev sahipliği yapar. Yazar, farklı mekânlara yerleştirdiği eserini benzer şekilde farklı zaman kombinasyonlarında anlatır. Atlas ve Herakles'i bazen mitolojik zamanlarında kurgularken bazen de bu iki kahramanı var oldukları zamanın binlerce yıl ötesine taşır. Söz konusu metaleptik anlatıda zaman ve mekânlar iç içe geçmiş olsa da asla birbirinin yerini tutmaz. Sonuç olarak usta yazar Winterson, yazarlık becerisi, zaman, mekân ve hikâyeyi estetik bir şekilde bütünleştirmesiyle dikkat çeker. Bu bağlamda tematik olarak yapı söküme uğrattığı antik miti tür, üslup, dil ve karakter açısından günümüze yaklaştıran, geniş anlatım teknik ve biçimlerinden güç alır. Yaşam ve deney arasında bilgece ve ironik bir analogi kuran yazar, mite baştan sona deneysel bir yaklaşım sergiler; parodi, mitleştirme ve mitten arındırma gibi pek çok teknik ve araçla dönüştürür. Mutlak gerçeği körü körüne kabul etme anlayışını sarsmak için hikâyeyi yeniden anlatmak istediğini dile getirerek, klasik miti birçok anlamda son derece post modern bir esere dönüştürür. Winterson, mitin büyüdü dünyasını otobiyografi, kurmaca ve fantezi gibi farklı türlerle harmanlayarak epik dünyanın neredeyse tüm geleneksel yönlerini de altüst eder.

Çalışmada incelenen üçüncü roman Smith'in *Girl Meets Boy*'u, diğer iki romanla bazı benzerlikler taşısa da antik mitin yeniden anlatımında farklı bir yaklaşım sergilediği görülür. Smith, Latin şair Ovid'in *Metamorphoses*'ini yeniden işlediği eserinde, Atwood ve Winterson'ın aksine pastiş kullanmayı tercih eder. Dolayısıyla Smith'in, klasik miti yapı bozma uğratma ya da yüksek bir metni alçak bir metne dönüştürme niyetinden uzak olduğu anlaşılmaktadır. Yazarın Ovidius'un *Metamorphoses*'inde işlediği evrensel ve dolayısıyla zamansız temayı yirmi birinci yüzyılda yeniden gündeme getirerek hem klasik epiğin temasını meşrulaştırmayı hem de yazarını yüceltmeyi amaçlar. Pastiche'nin özünde taklide dayandığı düşünüldüğünde, Smith'in makro düzeyde kadim mitin temasından, mikro düzeyde ise dilinden etkilendiği görülür. Mitteki cinsiyet akışkanlığı temasını, cinsiyet ayrımcılığı, insan hakları ve kapitalist dünya düzenindeki adaletsizlikler gibi çeşitli güncel konularla birlikte yeni bir gözle yeniden

yorumlar. Eserinin bazı bölümlerinde öykü içinde öykü tekniğiyle Latin şair ile doğrudan bir diyalog içinde olduğu gözlemlenen yazar, klasik mitteki cinsiyet akışkanlığı meselesini çağdaş bir yazım anlayışıyla yeniden tartışır. Zekice işlenmiş tema ve karakter geçişleri aracılığıyla antik mitteki meseleyi günümüzle uyumlu, bambaşka bir perspektiften hatırlatır. Ovidyen hikâyede doğa yasaları çerçevesinde ele alınan cinsel kimlik teması, Iphis'in mucizevi cinsel metamorfozuyla mutlu ve güvenli bir şekilde doğa ve toplum normlarını onaylayacak bir noktaya ulaşırken, Smith'in eserinde queerlik ve cinsiyet akışkanlığı, hoşgörü ile karşılanması gereken tanımlı kavramlar olarak yeniden işlenir ve metamorfoz, doğa ve toplum kurallarından bağımsız olarak kız kardeşlerin zihinsel metamorfozu üzerinden gerçekleşir. Homofobik bakış açısını irdeleyen yazarın, antik mitlerdeki metamorfoz kavramını çağdaş yaşama uyarlayarak, her bireyin kendi cinsel tercihlerinde özgürleşmesine ve seçtiği yönde yaşamının gücüne ve hatta gerekliliğine vurgu yaptığı görülür.

KAYNAKÇA

- Antakyalıoğlu, Zekiye. (2009). Winterson's Re-working of Autobiography as Postmodern: Telling the Temporary as Permanent in *Oranges and Weights*, Winterson Narrating Time and Space Eds. Margaret J-M Sonmez & Mine Ozyurt Kılıç, *Cambridge Scholars Publishing*, pp: 2-16
- Atayurt Fenge, Zeynep Z. (2013). Spinning a Thread of her own: Penelope Re-envisioned as a Trickster Figure in Margaret Atwood's *The Penelopiad*, *Literra*, XXIII):41-52.
- Atwood, Margaret. (2005) *The Penelopiad*, Edinburg: Canongate.
- . (2020). "The Myths Series and Me". Publishers Weekly, Web. Nov.28.
- . (2002). *Negotiating with the Dead. A Writer on Writing*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aykaç, Ömer Aytaç. (2018). Gerçekliğin Yaratığı mı, Yaratığın Yarattığı Gerçeklik mi? John Fowles'in Yaratık'ında Postmodernite ve Gerçeklik Arayışı. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, The Journal of Social Sciences Institute Yıl/Year: 2018 – Kış / Winter Sayı/Issue:42Sayfa/Page:89-104ISSN:1302-6879. http://www.yyusbedergisi.com/dergiyrinti/gercekligin-yaratigi-mi-yaratigin-yarattigi-gerceklik-mi-john-fowles-in-yaratikinda-postmodernite-ve-gerceklik-arayisi_652
- Bakhtin, M. Mikhail. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*, C. Emerson trans. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . (1992). *The Dialogic Imagination: Four Essays* by M. M. Bakhtin ed. Michael Holquist, trans. Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.
- . (1994). *Folk Humour and Carnival Laughter. The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, and Voloshinov*. Ed. Pam Morris. London: E. Arnold.
- Bowers, Maggie Ann. (2004). *Magic(al) Realism: The new Critical Idio*, London: Routledge.
- Burns, L. Christy. (2019). Jeanette Winterson's Recovery of the Postmodern Word, *Contemporary Literature* 27(1996): 278–306. JSTOR. 13 Nov.
- Butler, Judith. (1999) *Gender Trouble*, New York: Routledge.
- Davis, Erin Calhoun. (2009) "Situating "Fluidity": (Trans) Gender Identification and the Regulation of Gender Diversity", 15:98.
- Derrida, Jacques. (1974). *Of Grammatology*, Trans. Gayatri Chakravorty Spivak, John Hopkins University Press.
- Doan, Laura. (1994). *Jeanette Winterson's Sexing the Postmodern, The Lesbian Postmodern*, New York: Columbia University Press.
- Dyer, Richard. (2007). *Pastiche*, London and New York: Routledge.

- Elias, Amy J. (2020) "The Postmodern Turn on: the Enlightenment." *Contemporary Literature* 37(1996): 553–558. JSTOR. 12 May 2020.
- Estor, Annemarie. (1991). *Jeanette Winterson's Enchanted Science*, Veenendaal: Universal, 2004.
- Foucault, M. (1991). *Discipline and Punish*, London: Penguin.
- Frye, Northrop. (1957). *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton University Press.
- Galinsky, G. Karl. (1972). *The Herakles Theme: The Adaptations of the Hero in Literature from Homer to the Twentieth Century*, Oxford: Blackwell.
- Genette, Gérard. (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Lincoln: University of Nebraska Press.
- . (1997). *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, tr. J. E. Lewin. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1980). *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Trans. Jane E. Levin. Ithaca: Cornell University Press.
- Graves, Robert. (1955). *The Greek Myths: The Complete and Definitive Edition*, London: Penguin Books.
- Howells, Coral Ann. (2006) *The Cambridge Companion to Margaret Atwood*. Cambridge: Cambridge UP.
- Hoesterey, Ingeborg. (2001). *Pastiche. Cultural Memory in Art, Film, Literature*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Hutcheon, Linda. (1985). *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London and New York: Methuen.
- Lodge, David. (1964). "Conrad's "Victory" and "The Tempest": An Amplification." *The Modern Language Review*.
- Miles, Geoffrey. (1999). "The Myth-Kitty". *Classical Mythology in English Literature*, ed. Geoffrey Miles. London: Routledge.
- Ovid. *Heroides*. (2004). *Metamorphoses*, Trans. David Raeburn. Int. Denis Feeney. London: Penguin.
- Powell, Barry B. (2002). *A Short Introduction to Classical Myth*, New Jersey: Pearson Education.
- Reynolds, Margaret, Jonathan Noakes. (2012) *Jeanette Winterson*, Random House e books.
- Sartre, Jean. P. (2001). *Basic Writings*, Trans. Stephen Priest. London: Routledge.
- . (1993). *Essays in Existentialism*, Trans. Wade Baskin & Jean Wahl. London: Citadel Press.
- Smith, Ali. (2007). *Girl Meets Boy*, Edinburgh: Canongate.
- Staels, Hilde. (2009). *The Penelopiad and Weight: Contemporary Parodic and*

Burlesque Transformations of Classical Myths, *College Literature* 36. 4
100-

Sutton, Dana F. (1980). *The Greek Satyr Play*, Meisenheim am Glan: Verlag Anton Hain.

Tyson, Lois. (2005). *Critical Theory Today*, 2nd Ed. New York, Routledge, 2006.

Ünsal Ocak, E. (2023). A Gender Discourse Analysis on Dede Korkut Hikâyeleri and Its English Translation. *SÖYLEM*, 8 (Çeviribilim Özel Sayısı).

Winterson, Jeanette. (2005) *Weight*, Edinburgh: Canongate.

Yadav Kiran. (2018). Multiple Narratives, Much Positionality: An Analysis of Margaret Atwood's Mythopoeia in *The Penelopiad*, *Literary Endeavour*. IX. 229-233. IX. 229-233.

Chapter / Bölüm 6

HAMDULLAH HAMDÎ'NİN
KIYÂFETNÂME'SİNİN YENİ BİR NÜSHASI
ÜZERİNE

Bahanur ÖZKAN BAHAR¹

¹ Dr. Öğretim Üyesi Bahanur ÖZKAN BAHAR, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Orcid: 0000-0002-1574-2694, e-posta: bahanurozkan@gmail.com

Tenkitletli metin çalışmalarının nüshalar arasında karşılaştırma yapmak, seçim yapmak, metni tamir etmek, metni yeniden yapılandırarak orijinal nüshaya yaklaşmak gibi pek çok faydası bulunmaktadır. Eserin birden fazla nüshasının bulunması halinde akademik çalışmalar genellikle mukayeseli şekilde yürütölmektedir. Yazma eserlerde tenkitletli metnin hazırlanabilmesi için ilk yapılacak olan metnin ne kadar nüshasının olduğunun tespitidir (elik, 1996: 284). Ancak yazmaların kayıtlarının olmaması ya da yanlış kaydedilmesi eserin nüshalarına ulaşmayı zorlaştırmaktadır. Teknolojik gelişmeler sayesinde kütüphanelerin dijitalleşmesi yazma eserlere ulaşımı da kolaylaştırmıştır. Bu şekilde zaman zaman bir eser ilk defa ilim âlemine tanıtılabilmekte ya da mevcut nüshaları üzerinde çalışma yapılmış eserin bilinmeyen bir nüshasına ulaşılabilmektedir.

Bu çalışmada, pek çok kütüphanede nüshaları bulunan ve tenkitletli neşi yapılmış olan Hamdullah Hamdî'nin Kıyâfetnâme'sinin Michigan Üniversitesi kütüphanesinde bulunan nüshası tanıtılmaya çalışılacaktır.

Kıyâfe(t) sözcüğü sözlüklerde kılık; dış görünüş; heyet-i suret (Şemseddîn Sâmi, 1989: 1122) gibi anlamlara gelirken; kıyâfet ilmi ise insanın cemalinden ve fiziki özelliklerinden, kişisel özellikleri, ruh dünyası ile alakalı hükümler çıkarma olarak tanımlanmıştır (Devellioğlu, 2015: 595). Bizde kıyâfet, Araplarda firâset, batıda fizyonomi sözcüğü ile karşılanan ilim doğuda ve batıda son derece büyük bir ilgi görmüştür. Özellikle doğuda, kıyâfet ilminden sarayda görevlendirilecek kişilerin seçiminde, köle, cariye veya eş seçimine kadar akla gelebilecek pek çok alanda, çoğu ihtiyaç için yararlanılmıştır (Maden, 2017: 16).

Bu ilim Klasik Türk Edebiyatında adına kıyâfetnâme denilen ve insanların fiziksel özelliklerine göre karakter tayini yapan eserler olarak karşılık bulmuştur. Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâme'sinin kırkıncı babı Türk edebiyatında yazılan ilk kıyâfetnâme örneği olarak kabul edilmektedir (Ceyhan, 1997: 881). Firdevsî Rûmî'nin Firâsetnâme, İlyas ibni İşâ-yı Saruhânî'ye ait Kıyâfetnâme, Abdölmecîd ibni Şeyh Nasûh'un manzum Kıyâfetnâme, Mustafa ibni Evrenos'un Kıyâfetnâme, Bâli-zâde'nin çağdaşı Nesîmî'nin Kıyâfetü'l-Firâse, Niğdeli Visâli'nin Vesiletü'l-İrfân, Lokman bin Hüseyin'in Kıyâfetü'l-İnsâniyye fi Şemâili'l- Osmaniyye, Ömer Fânî Efendi'nin Kıyâfetnâme, Mustafa Hâmî Paşa'nın Fenn-i Kıyâfet, Yusuf Halis Efendi'nin Kıyâfetnâme, Hüseyin şakir'in Firâsetü'l-Hikemiyye fi Kıyâfeti'l-İnsâniyye adlı eserleri; Gevrekzade

Hafız Hasan'ın Firâset tercümesi, Dımışki'nin Kıyâfetnâme tercümesi bu türün örnekleri olarak kaynaklarda geçmektedir (Çavuşoğlu, 2004: 42-43; Sarıçiçek 2014: 47-50; Yerdelen, 1988: 55-60). Bununla birlikte İbrahim Hakki'nın Marifetnâme adlı eserinin içindeki bir bölüm olan Kıyâfetnâme'si ve Hamdullah Hamdî'nin Kıyâfetnâme'si bu türün en tanınmış eserleridir.

Hamdullah Hamdî ve Kıyâfetnâme

XV. yüzyıl hamse sahibi şairlerden olan Hamdullah Hamdî'nin asıl adı Mehmed (1449-1503) olmakla birlikte Akşemseddin'in küçük oğlu olması hasebiyle Akşemseddinzâde olarak da anılır. Hamdullah Hamdî her ne kadar hamsesi ile şöhret olsa da aynı zamanda divan sahibi bir şairdir. Hamsesi Yûsûf u Züleyhâ, Leylâ vü Mecnûn, Tuhfetü'l-Uşşâk, Kıyâfetname, Ahmediyye adlı mesnevilerden oluşur (Özyıldırım, 1999: 26-35). Çalışmanın konusu ise bu mesnevilerden birisi olan Kıyâfetnâme'dir. Mesnevi bu türde yazılmış ilk müstakil eser olarak kabul edilmektedir.

Ortalama olarak yüz elli beyitten oluşan mesnevinin telif tarihi bilinmemektedir. Kıyâfetnâme “feilâtün, mefâilün, feilün” vezniyle yazılmıştır. Mesnevinin tertip özelliklerinden tevhit, na't, sebab-i telif gibi kısımları ihtiva ettiği görülür. Bu eserde renk, yanak, boy, et, hareket, saç, baş, alın, kulak, kaş, göz, yüz, burun, ağız, ses, gülmek, dudak, boyun, omuz, çene, sakal, bilek, el, parmak, sırt, karın, baldır, ayak, ökçe (Çelebioğlu, 1979: 317) ile ilgili müspet ve menfi hususlar kıyâfet ilmine göre yirmi altı başlıkta izah edilmiştir. Bu açıklamalardan sonra müellif “Beyân-ı Tasfiye” başlığında emmâre nefis, levvâme nefis, ve mutmainne nefis olmak üzere nefsin mertebelerinden bahsetmiş; “Şikâyet” başlığında zamane insanından yakınmış; Nasîhat başlığında da çeşitli öğütlere yer vermiştir (Çelebioğlu, 1979: 318).

Mine Mengi, eserin Süleymaniye (No: 3613); İstanbul Üniversitesi (No: 1883); Millet (No: 163); Ankara Eski Eserler (No: 1717) kütüphanelerinde kayıtlı nüshaları olduğunu bildirmektedir (1977: 300). Âmil Çelebioğlu ise çalışmasında Süleymaniye Kütüphanesi Murad Buhârî nüshasını ele almıştır. Bunun dışında eserin Süleymaniye Kütüphanesi Esad Efendi bölümü 3613, 3436, 3814; Süleymaniye Kütüphanesi Bağdatlı Vehbi bölümü 2162; Millet Kütüphanesinde Ali Emiri bölümü 536; Erzurum Atatürk Üniversitesi A. Sırrı bölümü 605;

Ankara Cebeci Kütüphanesi 1717; Koyunoğlu Müzesi Kütüphanesi 13249, 13507; Süleymaniye Kütüphanesi Fatih bölümü 3544, Süleymaniye Kütüphanesi H. Mahmud bölümü 2043; Süleymaniye Kütüphanesi Yazma Bağışlar Bölümü 1386; Topkapı Sarayı Müzesi Koğuşlar bölümü 1202 numaralı eserlerin de Kıyâfetnâme nüshaları olduğunu bildirmektedir ve esas alınan Murad Buhârî nüshası ile bu nüshalar arasındaki farklılıklar çalışmasında dipnot şeklinde gösterilmektedir (Çelebioğlu, 1979: 319). Bununla birlikte esas nüshada olmayan ancak diğer nüshalarda olan beyitlerde metne dahil edilmiştir.

Kıyâfetnâmeler ile ilgili yapılan çalışmalarda belli başlı konulara değinildiği gözlemlenmiştir. Bu çalışmalarda genellikle “kıyâfe” ya da “kıyâfet” kelimesinin sözlük ve ıstılah anlamlarının verilmesi; bu ilme ehemmiyet veren doğuda ve batıdaki ilim adamlarının ve çalışmalarının tanıtılması, “kıyâfet” ilminin tarihi gelişiminin izahı, ilm-i kıyâfetin mahsulleri olan kıyâfetnâmelerin Arap, Fars ve Türk edebiyatındaki önde gelen örneklerinin tanıtımı, Hamdullah Hamdî ve Erzurumlu İbrahim Hakkı'nın kıyâfetnâmelerinin mukayesesi ya da başka bir müellife ait olan kıyâfetnâmelerin bu eserlerle mukayesesi şeklinde yapıldıkları müşahede edilmiştir.

Türk edebiyatında ilk müstakil kıyâfetnâme kabul edilen ve çalışmaya da konu olan Hamdullah Hamdî'nin Kıyâfetnâme'si ile ilgili başta Âmil Çelebioğlu'nun yaptığı olmak üzere pek çok çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalara yakın zamanda bir başkası eklenmiş, eserin Berlin Staatsbibliothek'te Diez A oct. 144. numarada kayıtlı, bilinmeyen nüshası Hanife Alkan Ataman tarafından ilim âlemine tanıtılmıştır (Alkan Ataman, 2022; 193-222). Bu çalışmada Hamdullah Hamdî'nin Kıyâfetnâme'sinin bilinmeyen bir nüshası üzerinde durulacak, Âmil Çelebioğlu'nun tanıttığı nüshalar ile mukayese edilecektir.

Nüshanın tavsifi

Çalışmada, incelenmeye tabi tutulan nüsha University of Michigan, Special Collections Research Center, Isl. Ms. 409'da bulunmaktadır. Eser, koyu kahverengi deri kaplı, mıklepsiz, salbek şemseli, köşebentsiz ve sarı zencirekli ön ve arka kapak içerisinde. İçerisinde çokça boş sayfanın bulunduğu yazma 276 varaktan müteşekkildir. Eserin yırtılmış olan ilk sayfasında veziriazam Seyyid Mehmed Emin Ali Paşa'nın oğlu Mustafa Reşid adına temellük kaydı bulunmaktadır. Eserin adı “Semmeynâ

hazihî'l mecmû' a-yi 'ulâlatü'l mecâlis mecmû' atü'n-nefâyis" şeklinde bir başlıkta açıkça belirtilmiş altına Arapça, nesir bir not eklenmiştir. Bu notun devamında "Sâib-i Tebrizî" başlığı ve bu başlığın altında ona ait iki beyit bulunmaktadır.

Eser iki sütunlu ve her sayfada değişen satır sayılarına sahiptir. Başlıklar kırmızı mürekkeple harici ise siyah mürekkeple yazılmıştır. Eserde "latife" ve "hikâye" başlığını taşıyan nesir parçaları da bulunmaktadır. Eserin baş kısmında Sâib, Şevket, Firdevsî, Kelîm, Selim-i Tahranî gibi Farsça şiir söyleyen şairlerinden şiir parçaları bulunmaktadır. Bunların her birisinde manzumenin kime ait olduğuna dair bir başlık bulunmaktadır. Bu şairlerin akabinde Mesnevi-i Şerif'den, Câmî'nin şiirlerinden ve Hayyâm'ın rubailerinden alıntılar bulunmaktadır.

Bunların dışında başlıksız bazı manzum ve mensur parçalar da eserde mevcuttur. Farsça bu şiirlerin devamında Türkçe şiirlerden alıntılar yapılmıştır. Kemal Paşazâde, İshak Efendi, Esad Efendi, Usûlî, Emrî, Ümidî, Enverî, Zirketzâde, Tayyibzâde, Bekâyî, Ebusuûd Efendi, Hubbî Kadın, Belîğî, Tîğî, Celâlî, Cemâlî, Cemî, Cinânî, Bağdatlı Rûhî ve Bâkî gibi daha pek çok şairin şiirlerinden parçalar aktarılmaktadır. Türkçe şiir söyleyen bu şairlerde genellikle başlıkta şairin ölüm tarihine yer vermektedir: "Üstâdu'l-ulemâ Ebusuûd Efendi dokuz yüz seksen ikide fevt oldu" örneğinde olduğu gibi. Çoğu zaman bu ifadenin "Hatâyî Şâh İsmâîl Dokuz Yüz Otuz Dörtte, Defterdâr Zihnî Bâlî Çelebi Dokuz Yüz Doksan Yedide" şeklinde "fevt oldu" ibaresi atılarak kısaltıldığı da müşahede edilmiştir. Ne kadar manzumenin alıntılanacağı şairden şaire göre değişmektedir. Eserde üstad olarak nitelendirilen Bâkî'nin gazellerinden, bahâriyesinden, cülûsiyesinden çokça beyit örneği bulunurken Bekâyî-yi İznîkî'den yalnızca bir beyite yer verilmektedir.

Eserde seçilen manzume parçalarının kaside, terkiib-i bend ya da mesnevi gibi muhtelif nazım şekilleri ile tertip edilmiş olanlar da bulunmaktadır. Bunların bazılarında "ez-gazeliyât, ez-kasâid" gibi başlıklara yer verildiği de görülmektedir. Bazı kasidelerde kim için yazıldığı yani kasidenin kime ithaf edildiği de başlıklarda belirtilmiştir. Nefî'nin Sâkînâme'si terkiib-i bend nazım şekli ile tertip edilen manzumelere örnek olarak verilebilir. Mesnevi nazım şekli ile olan manzumelere ise Riyâzî'nin Sâkînâme'si ya da çalışmaya konu olan Hamdullah Hamdî'nin Kıyâfetnâme'si örnektir.

Mezkûr yazmanın geneline bakıldığında bir mecmua görüntüsü arz etmektedir. Mecmuların tasnifini yapan Agah Sırrı Levend bir grubu “Meraklılarınca toplanmış, birer antoloji niteliğinde seçme şiir mecmuları” olarak nitelendirmiştir. Kanaatimize göre bu yazma bu başlığa uygun düşmektedir. Yazma eserde bu durum yani bir seçki olması özelliği, Farsça şiirlerin çoğunda açıkça belirtilmiştir: “Sultân-ı şuarâ-yı İrân Sâ’ib-i şîrîn-zebânın bahr-i zehhâr-ı irfân olan müteaddid dîvânlarından intihâb olunan ebyât-ı latifedir” başlığından anlaşılacağı üzere Sâib divanlarından seçilen güzel beyitler eserde yer almaktadır. Bu mecmuanın şekil ve muhteva özellikleri başlıklar halinde Suat Donuk tarafından ilim âlemine tanıtılmıştır (2019: 261-280).

Yazmanın geneli bu şekilde seçilen beyitler sunmaktaysa da bazı eserlerin birer tam nüshasını ihtiva ettiği düşünülmektedir. Bin elli üç beyitten müteşekkil olduğu bilinen Riyâzî’nin Sâkînâme’si için yazmada yaklaşık dokuz yüz beyit yer almaktadır. Benzer şekilde çalışmaya konu olan Hamdullah Hamdî’nin Kıyâfetnâme’si yüz elli beyitten oluşmaktadır ancak yazmada yüz yirmi beyti bulunmaktadır. Kıyâfetnâme’nin “Beyân-ı Tasfiyye, Şikâyet, Nasîhat” başlıkları hariç diğer tüm kısımları muhtevi olduğu görülmüştür.

Transkripsiyonlu Metin

Eylerüm ol Kerîme hâmd ü sipâs
Yokdurur ni‘ metine ‘add¹ ü kıyâs

Eyledi aḥsen² eşkâl-i insânı³
Cümle ḥâyvândan a‘ del itdi anı

Hem dürüd u selâm-ı bi-pâyân
Aña kim oldı emlaḥ-ı insân

Faḥr-i ‘âlem odur ki ekmeldür
Sûret ü sîreti mükemmeldür

¹ḥadd

² aḥsen eyledi

³ şekl-i insânı

Ba‘ dehū bil ki bu fa‘ır ü za‘ if
Ġuşşaya hem-dem ü belāya ħarīf

Şāri‘ oldum nev nazm u inşāya
İmtişāl idüp emr-i Mevlā’ya

Oldur ol kim e‘ azz-ı ihvāndur
Çeşmüme nūr u cismüme cāndur

Ĥaċ yaratdı çü nev‘ in insānuñ
Ķıldı efrādını muĥālif anuñ⁴

Gerçi birdür ħamusı ĥilħatde⁵
Bir degüldür velīkin şüretde

Luţfuñı ‘ālemd e‘ ayān itdi
Şüreti sīrete nişān itdi

Reng-i rüy⁶

Reng-i aĥmer⁷ delil-i ĥūn u şitāb
Reng-i esmer nişān-ı fīkr-i şavāb

Rengi anuñ ki sürĥ-i şāfīdür
Edebi vü hayāsı vāfīdür

Rengi anuñ ki⁸.... şufretdür
Ķabli ħalb u işi ĥıyānetdür

Ol şaru kim siyāha mā’ildür
Ĥaċ budur cümle ĥulħı bātıldur

⁴ Bu beyitten önce diġer nüshalarda “Şüretler Beyānı ki Sīretlere Nişāndur” başlığı bulunmaktadır.

⁵ sīretde

⁶ “Şıfat-ı Reng”

⁷ Levn-i aĥmer

⁸ ol ādemüñ

İ' tidāle budur nişān u delīl
Ağı ağ ola vü kıızılı kıızıl

Her ki ağ ola dāhī⁹ aşkar ola
Göklügi gözlerinüñ ekşer ola

Hâyin ü bî-hayā vü fāsık olur
Hıffetile cihānda fāyık olur

Yumru olurısa¹⁰ yañağı daği
Giñ olup alnı ıtar olup zenağı¹¹

Hem şacı çok ise vü az şakalı
Şerr içinde bulunmaya bedeli

Qadd ü kâmet¹²

Qâmeti her kimüñ ki ola¹³ uzun
Olur ol şâf¹⁴-qalb ü sâde-derün

Qısa olursa kibr ü kine olur
Fitneye qalbi bir define olur¹⁵

İ' tidal üzre ola çün qâmet
Aña hikmet¹⁶ nişānıdır hikmet

Bir¹⁷ kişinüñ ki yumşak ola eti
Luıf-ı ıtab^cı çün ola fehmi iti¹⁸

⁹ ve hem

¹⁰ olsa anuñ

¹¹ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Ruı” başlığı bulunmaktadır.

¹² “Şıfat-ı kâmet”

¹³ olsa

¹⁴ şâfı

¹⁵ Mekk ile hıleye hazine olur.

¹⁶ rahmet

¹⁷ her

¹⁸ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Et” başlığı bulunmaktadır.

Çatı olursa kuvvet-i tendür
Issı ammā ğaliz ü kevdendür

Cünbişi çok kimesne hod-bīndür¹⁹
Fuḥş ile ḥīle aña āyindür²⁰

Mūy²¹

Saç irisi delīl-i cüretdür
Şiḫḫat-i mağza hem ‘alāmetdür

Yumşak olursa ḥavfe şāhiddür
Issı kevden dimāġı bāriddür

Aşkar olursa ola ḥavf u ğazab
Esved olursa ola ‘aql u edeb

Bir kişinüñ ki gövdesi²² saçı²³ çok
Bil ki kılcı anuñ zarāfeti yok

Ser ü cebhe vü ebrū²⁴

Ser-i büzürg ‘ulüvv ü himmetdür²⁵
Küçük olırsa ‘aqlı ḥıffetdür²⁶

Yaşşı olsa kafası oġlanuñ²⁷
Mişli olmaz belādet içre anuñ

Alnı ġin olsa ḥūyı çirkin olur

¹⁹ ḥod-bīn olur

²⁰ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Hareket” başlığı bulunmaktadır.

²¹ Şıfat-ı Saç”

²² göresin

²³ kıllı

²⁴ “Şıfat-ı Baş”

²⁵ “Başı büyük büzürg himmet olur.”

²⁶ kıllı olur.

²⁷ insānuñ

Ȧar olursa ğabî vü ĥod-bîn olur²⁸

Ġâlibâ yumrı olsa kâhil ola
Pes budur aĥseni ki a' del olur

Kimûn²⁹ alnı ' arîz u bî-çîndür
Aĥmaĥ u ehl-i şerr ü ĥod-bîn olur

Çîn-i şudġına irüp olsa dırâz
Zîrek olur eger olurise az

Alnı çîni çok olsa bir kişinüñ
Ĥâşılı laf olur ĥamu işinüñ

İki ĥaş arasında çün³⁰ ola çîn
Dâyimâ³¹ bî-sebep ola ġam-ġîn

Her ki ĥaşınuñ ince ola ucu
Eksik olmaya fitnesi vü ġüci³²

Ĥaşı kılı olursa ger bisyâr
Herze olur nedîmi ġuşşası yâr

Ĥûbdur ebrûvân ki ola açuĥ
Uġrı olur eger olursa çatuĥ

İnce olsa delîl-i behçetdür
Kibre uzunluġı ' alâmetdür

Ĥaş odur kim siyâh ve ince ola
Nâz ile şivesi yirünce ola

²⁸ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Cephe” başlığı bulunmaktadır.

²⁹ çünkü

³⁰ ger

³¹ şâhibi

Gûş u Çeşm³³

Bir ki³⁴ ħargûş olursa cāhildür
Gerçi ħıfz eylemekte kāmildür

Küçük olsa kedi gibi gūşı
Uğrulukda unutturur mūşı

Gözi çapraşıt³⁵ olursa insānuñ
Reşki vü kibri çoğ ola³⁶ anuñ³⁷

Her tonuz gözlü pars dilli olur
Rûz-ı da³⁸ vāda yüzi³⁸ bellü³⁹ olur

Göz karası zekā³⁹ alāmetidür
Sürĥ olursa şecā³⁹ at āyetidür

Gözleri gök olanda olmaz edeb
Gözi çağır bahādur olsa³⁹ aceb

Görmedi kim⁴⁰ ki gördi³⁹ ömr-i dırāz
Turna gözli olanda cür³⁹et-i bāz

Göz büyük⁴¹ olsa ıssı kāhildür
Küçük olsa ħafif ü mühmeldür

Yumru olsa ħasūd u ħāyin olur
Mu³⁹tedil bunlara mübāyin olur

³³ “Şıfat-ı Kulağ”

³⁴ Her ki

³⁵ çukur

³⁶ olur

³⁷ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Çeşm” başlığı bulunmaktadır.

³⁸ burnı

³⁹ yilli

⁴⁰ her

⁴¹ Gözi büyüğün

Gökde olsa ne' üzü bi'llâh eger
Bu şıfatlar bulunur anda biter

Olmaz anuñ gibi olanda hayā
Kıatı bed-ḥūy olur ' aceb ḥod-rā

Göz kıpıqluğı mekre āyetdür
Dāyim olsa delil-i cinnetdür⁴²

Ḳapamaḳ⁴³ giç olursa baqışı şüst
Gılzet-i ṭab' u cehli ola dürüst

Olur aḥvel mu' ānid ü cabbār
Bire birdür diseñ⁴⁴ ider⁴⁵ inkār

Çün⁴⁶ gök ağında ola noḳta-i zerd
Olur ol ' ayn-ı renc ü māye' -i derd

Ol kişünüñ ki tiz ola nazarı
Uğrulukda meger ola⁴⁷ hüneri

Ger bunuñ ile⁴⁸ küçük olsa başar
' Āleme fitne vü belâ o yiter

Her ki oğlan gibi olan nazarı
Ḥande eyler gibi olur başarı

' Ömri uzunluğına āyetdür
İ' timād itmeyesün ḥamāḳatdür

Çün ecel tirin ata ḳavs-i ḳader
Başaruñ bu delāletini başar

⁴² ḥıffetdür

⁴³ Kıpısı

⁴⁴ diyesin

⁴⁵ kıılır

⁴⁶ Çü

⁴⁷ olur

⁴⁸ birle

Çeşm-i zibâ odur ki ekhel olur⁴⁹
Cümle evşâfi anuñ ‘ adel olur⁵⁰

Vech ü cemâl⁵¹

Yüzi büyük her işde kâhildür⁵²
Küçük olsa deni vü mühmildür⁵³

Ger mülehhem olurısa ğılzetdür⁵⁴
Yumrı olurısa cehl ü şıķletdür⁵⁵

Çün göresin ki yüzi zerd ü naḥîf
Mekr aķıtur olma aña ḥarîf

Ḥaşşa kim boynı daḥı olsa nizār
Felek ola anuñ gibi ğaddār

Yüzi ol âdemün ki ola dırâz
Da‘ vası çok olur utanması az

Ekşi yüzlide acı söz çoķdur
Egri yüzlide toğruluk yoķdur

Âdem odur derûmı sâde ola
Şüreti gül gibi ğuşâde ola

Eyü yüze bu vaşf olur kâfî
Mu‘ tedil ola cümle evsâfi

⁴⁹ ola

⁵⁰ ola

⁵¹ “Şıfat-ı Yüz”

⁵² kâhil olur

⁵³ mühmil olur

⁵⁴ ğılzet olur

⁵⁵ şıķlet olur

Burun u ağız u tudağ⁵⁶

Burnı anuñ ki ola ince dirāz
Hıffet-i ‘aqlı anuñ olmaya az

Ağzına burnı ucu olsa yaqın
Şerr⁵⁷ odur aña karşı turma saqın⁵⁸

Her ki burnı delügi vāsi‘ ola
Hased ü kibr ü kini cāmi‘ ola

Olsa burnı qalaqlı insānun
Öykesi gömlegine⁵⁹ şıgmaz anuñ

Burnı yaşşı cimā‘ a mā ‘il⁶⁰ olur
Ağzı büyük dilir ü muqdim olur

Dehen-i teng egerçi behcetdür
Havf-i qalbe veli ‘alāmetdür⁶¹

Bulamazsın⁶² ili ararsañ eger
Egri ağızlularda togru haber

Yufqa vü kırmızı olursa tudağ
Añlanur luft-ı tab‘ u fehm-i sebağ⁶³

Ger ğalīz olurısa Zengī⁶⁴ gibi
Şāhibi ahmağ ola bengī gibi

⁵⁶ “Şıfat-ı Burun”

⁵⁷ Şir

⁵⁸ hemin

⁵⁹ öykenine

⁶⁰ lāzım

⁶¹ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Dehen” bulunmaktadır.

⁶² Bulmayasın

⁶³ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Şefe” bulunmaktadır.

⁶⁴ rengî

Nuḫ u āvāz⁶⁵

Her kimüñ ğunne ile ola⁶⁶ sözi
Aḥmaḫ u kibr ü k̄ine ola⁶⁷ özi

İnce vü t̄iz olursa⁶⁸ cāhil olur
Bī-ḥayā vü belādete⁶⁹ ehl (?) olur

Ehl-i şirret olur dimiş ḥükemā
‘Avret ünlü er var ünlü nisā

Sözde cünbīşde her ki sārī‘ ola
Fikr ü fehmi çaprıḫ lāmi‘ ola

Giç olursa olur ṭabi‘ atı giç
Hem-dem olma cihānda gevden e hîç

‘Āli-himmet olur bülend-āvāz
Ḳıṣa ünlülerüñ yürekleri az

Şavtı yoğun olursa insānuñ
Ḥulḳı bed ḥıṣmı çoğ ola anuñ

Ḳande bisyār olurısa ḥande
Umma andan muvāfaḫat sen de⁷⁰

Çün tebessüm edeb ‘alāmetidür
Ḳahḫaha bī-ḥayā delāletidür⁷¹

⁶⁵ “Şıfat-ı Āvāz”

⁶⁶ olsa

⁶⁷ olur

⁶⁸ ünli

⁶⁹ yalanda

⁷⁰ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Dıḫḫ” başlığı bulunmaktadır.

⁷¹ emāretidür

Dendān

Çünkü seyrek ve ağ⁷² ola dendān
Gālibā za‘ f-ı cisme ola nişān

İri olursa şerr ü āfetdür
Egrisi hīle vü hıyānetdür

Çünkü⁷³ düz ola mu‘ tedil dendān
Kim ola yegleye dürri andan

Enek⁷⁴

Çün enek ince ola hıffet olur
Büyük olursa kibr ü gılzet olur

Mu‘ tedil olsa ıssı ‘ āķıldür⁷⁵
Her neye t̄alib olsa ķābildür⁷⁶

Şakal⁷⁷

Riş-i merdüm t̄avīl olursa eger
Bil ki oldur ser-i t̄avīle-i ħar

Ķalıñ olup şakalı gür⁷⁸ anı gör
Şoĥbet iĳre şakīl olur anı sür

Ger degirmi olup ola bisyār
Şāĥibi anuñ ola ehl-i vaķār

Ol ki şalmaz yüzine mū sāye
Bil ki dir len terāni Mūsā’ya

⁷² uvağ

⁷³ Çün

⁷⁴ “Şıfat-ı Zakañ”

⁷⁵ ‘ āķil olur

⁷⁶ ķābil olur

⁷⁷ “Şıfat-ı Liĥye”

⁷⁸ ger

İy dil andan şaķın ki ħīle olur
Mekr-i şeytān anuñla bile olur

Riş odur kim ola daķıķ ü ħalīl
Fehm ü ‘aql ü zekāya ola delil

Gerden⁷⁹

Uzun u ince çün ola gerden
Issı olur muħannes ü kevden

Yoğun olsa sığır gibi boynı
Yimüñ ile olur anuñ oyunu

Ķıyası mekr ile ħıyānetdür
Mu‘ tedil olsa ħoř a‘ lāmetdür

Omuzı sivri olsa insānuñ
Sünneti mezhebi kem olur anuñ⁸⁰

Ķısa olursa ħāyet ebleh olur
İnce olursa ħāyet⁸¹ esfeh olur

Egri olursa fikri ħođrı olur
Mu‘ tedil olsa aķlı uğrı olur

Bilek ü barmaķ⁸²

Bileđi her kimüñ ki ola⁸³ dırāz
Baħşıři çoķ olur tevāzu‘ ı az

Eger olursa sā‘ idi kütāh
Mekr ü şerri elinden ideler āh

⁷⁹ “Şıfat-ı Gerden”

⁸⁰ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Omuz” başlığı gelmektedir.

⁸¹ ‘acāyib

⁸² “Şıfat-ı Bilek ve El”

⁸³ olsa

Barmağı ayası kim uzun olur
Uzluğ ile her işde işi olur⁸⁴

Barmağı yumşak olsa zîrek olur
Tırnağ ağ olması mübârek olur

Arka vü sine vü ayak⁸⁵

Arkası yaşşı ehl-i kuvvet olur
Şâhib-i cüret ve şecâ'at⁸⁶ olur

Egri olursa hūyı çirkin olur
Halk içinde sefih ü hod-bîn olur

Arka kıllı delil-i şehvetdür
Boğaz ile omuzda cür'etdür

Karını büyük gâbî vü cāhildür⁸⁷
Küçük olsa zekî vü qābildür⁸⁸

Karını büyük kimesne olsa kaşîr
Olmaya şerr içinde aña nazîr

Her ki ola kaşîr ü batnı kebîr
Aña cevvaş didi ba'zî habîr

Şikem ü sinede eger ola kıllı
Vaşset-i ta'bu vehme⁸⁹ ola delîl

Baldırı yoğun olsa olmaz edeb
Bî-hamâkat olursa ola⁹⁰ 'aceb⁹¹

⁸⁴ Bu beyitten önce “Şıfat-ı Barmağ” başlığı bulunmaktadır.

⁸⁵ “Şıfat-ı Arka”

⁸⁶ şakâmet

⁸⁷ cāhil olur

⁸⁸ qābil olur

⁸⁹ zulme

⁹⁰ olmaz

⁹¹ Bu beyitten önce “Şıfat-ı İncik ve Ayak ve Ökçe” başlığı gelmektedir.

Ökçe kalınlığı şecâ' atdür
Rıkkat-i gılzete 'alâmetdür

Ayağı etli olsa bir kişinüñ
Cevr ü cehl olur ekşeri işinüñ

Küçük ve nerm olursa fâcir olur
Adımı gîn olan müdebbir olur

Sonuç

Çalışmada Hamdullah Hamdî'nin University of Michigan Special Collections Research Center, Isl. Ms. 409'da bulunan Kıyâfetnâme nüshası tanıtılmaktadır. Kıyâfetnâme yazmanın 114b-117a sayfaları arasında bulunan üç varaktan müteşekkildir. Üzerinde çalışılan nüsha "Kıyâfetnâme-i Hamdî" başlığını taşımaktadır. Çelebioğlu'nun tanıttığı Murad Buhârî nüshasında ilk başlık "Kıyâfetnâme-i li Merhûmi'l-Magfûrî Hamdî Çelebi Aleyh Rahmete'l Gafûr" dur. Bu nüshada tevhit, nat akabinde "Sûretler Beyânı ki Sîretlere Nişândur" başlığı bulunurken Michigan nüshasında böyle bir başlık bulunmamaktadır. Çelebioğlu'nun esas aldığı Murad Buhârî nüshasında ilki de dâhil olmak üzere otuz beş başlık bulunurken Michigan nüshasında bu sayı on beştir. Çelebioğlu'nun çalışmasında toplam yüz elli sekiz beyit bulunmaktadır. Bu sayıya esas alınmış Murad Buhârî nüshasında bulunmayan ama diğer nüshalarda bulunan bazı beyitlerin eklenmesiyle ulaşılmıştır. Michigan nüshasında ise toplam yüz yirmi bir beyit bulunmaktadır. Beyit sayıları arasındaki bu fark Michigan nüshasında "Beyân-ı Muâraza, Kâle'n-Nebî Aleyhi's-Selâm İttekü Firâsete'l-Mümin Feinnehü Yenzuru bi-Nurullâh, Beyân-ı Tasfiye, Şikâyet ve Nasîhat başlıklarının bulunmamasıdır.

Kıyâfetnâme-i Hamdî başlığının altında tevhit, na't ve sebab-i telif kısımları on beyitten müteşekkildir ve bu bölümlere ayrı başlık açılmamıştır. Reng-i mûy dokuz; kadd ü kâmet altı; mûy dört; ser ü cebhe vü ebrû on üç; gûş u çeşm yirmi bir; vech ü cemâl sekiz; burun u ağız u tudak dokuz; nutk u âvâz dokuz; dendân üç; enek iki; sakal altı; gerdan altı; bilek ü barmak dört; arka vü sîne vü ayak on bir beyitte anlatılmıştır. Michigan nüshasında toplam başlık sayısı on beştir.

Çelebioğlu'nun tanıttığı nüshalar ile büyük benzerlik taşıyan Michigan nüshasının en belirgin farkı başlıklarda bulunmaktadır. Michigan nüshasında yalnızca bilek, parmak ve ayak gibi başlıklar bulununken diğer nüshalarda “Sıfât-ı Bilek, Sıfât-ı Parmak, Sıfat-ı Ayak” gibi başlıklar bulunmaktadır.

İnsanın uzuvlarına göre karakterlerini belirlemeye çalışan bu eserde başlıkların yani uzuvların büyük çoğunluğunda Türkçe karşılıklarının kullanıldığı görülmektedir. Nutk u âvâz başlığında uzuvların dışında hareketlere göre karakter tayini yapılmaya çalışılmıştır.

KAYNAKÇA

- Alkan Ataman, Hanife (2022). Hamdullah Hamdî'nin Kıyâfetnâmesi'nin Bir Nüshası Üzerine, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı- Belleten, 74 (Aralık), 193-222.
- Ceyhan, Âdem (1997). Bedr-i Dilşâd'ın Murâd-nâmesi, C I, II, İstanbul: Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Çavuşoğlu, Ali (2004). Kıyâfetnameler, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Çelebioğlu, Âmil (1979). Kıyâfe(t) İlmi ve Akşemseddinzâde Hamdullah Hamdî ile Erzurumlu İbrâhim Hakkı'nın Kıyâfet-nâmeleri, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Araştırma Dergisi, Ahmet Caferoğlu Özel Sayısı Fasikül 2, S, 11, s. 305-347.
- Çeltik, Halil (1996). Tenkitli Metin Yöntemi Açısından Üç Şeyh Galip Divanı, Bilig 2, s. 284-289.
- Devellioğlu, Ferit (2015). Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lugat, Ankara: Aydın Kitapevi.
- Donuk, Suat (2019). Mustafa Naîmâ'nın Derlediği Bir Mecmua: 'Ulâletü'l-mecâlis Mecmû'atü'n-nefâ'is, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi 22, s. 261-280.
- Maden, Sedat (2017). Türk Edebiyatında Kıyâfet İlmi ve Kıyâfetnameler, Kuram ve Uygulamada Sosyal Bilimler Dergisi, S. 1, 11-22.
- Mengi, Mine (1977). Kıyâfetnameler Üzerine, Türk Dili Araştırmaları Yıllığı Belleten, Ankara, s. 299-309.
- Özyıldırım, Ali Emre (1999). Hamdullah Hamdî ve Divanı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sarıççek, Ramazan (2014), Risâle-i Kıyâset-i Firâset /İlm-i Firâset, İstanbul: Büyüyen Ay Yay.
- Şemseddîn Sâmî (1989). Kâmûs-ı Türkî. İstanbul: Enderun Kitapevi.
- Yazma eser: University of Michigan, Special Collections Research Center, Isl. Ms. 409'da
- Yerdelen, Cevat (1988). Türk Edebiyatındaki Kıyâfetnâmeler ve Niğdeli Visâli'nin Vesiletü'l-İrfân adlı Kıyâfetnâmesi, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Chapter / Bölüm 7

NALLIHAN MÂNİLERİ

Fahri DAĞI

1 Dr. Öğretim Üyesi, Karabük Üniversitesi, Turizm Rehberliği Bölümü, fahridagi@karabuk.edu.tr

GİRİŞ

Basit ve yalın bir anlatım tarzına sahip olan mâniler, Anadolu coğrafyasının her köyüne, bucağına, şehrine sinmiş, Türk halkının açık gizli tüm duygularını daha çok neşeli olmak üzere her duygusunu yansıtmıştır. Anadolu'nun göbeğinde şirin bir kasaba olan Nallıhan'da birçok halkbilimi unsurları bulunmaktadır. Bunlardan biri de mânilerdir.

Nallıhan

İpekyolu üzerinde yüzyıllarca durak olmuş Nallıhan, toprakları çağlar boyu Hititlerin, Friglerin, Pers, İskender, Roma ve Bizans İmparatorluklarının hakimiyeti altında kaldıktan sonra 1071 Malazgirt Zaferi'yle başlayan süreçte Türklerin egemenliğine girerek yavaş yavaş Müslümanlaşmaya ve Türkleşmeye başlamıştır. Önce Danişmentliler'in, daha sonra Anadolu Selçuklu Devleti'nin idaresinde bulunmuş, Anadolu Selçuklularının 1308'de yıkılmasıyla Candaroğlu sınırları içerisinde varlığını sürdürmüştür. Orhan Bey zamanında ise Osmanlı topraklarına katılmıştır (Şener 2001: 6).

İpek Yolu üzerinde bulunan Nallıhan, eski dönemlerde hem ekonomik hem de kültürel bakımdan zengin bir yer olmuştur. İpek Yolu, Nallıhan'da yaşayan insanların ihtiyaçlarını giderebilmelerine oldukça katkı sağlayan önemli bir yol olmuştur. Ayrıca kültür hayatının gelişmesine, ticaret için birçok ülkeden gelen tüccarların getirdikleri yeni kelime ve dil özellikleriyle Nallıhan'da yaşayan halkın diğer kültürlerle etkileşime girmelerine katkı sağlamıştır. Ticaret gelişirken, kültürel hayatta da birçok değişiklik meydana gelmiştir.

Nallıhan ismi 1603-1617 yılları arasında Osmanlı padişahı olan I. Ahmet'in sadrazamı Nasuh Paşa, başvezir olmadan önce, 1594 yılında Halep'ten İstanbul'a dönerken bugünkü Nallıhan'ın bulunduğu yerde konaklar. Burada bir han, hamam ve bir de cami yaptırır. Günümüzde halen varlığını sürdürmekte olan bu Han, ilçeye adını veren yer olmuştur. Bir rivayete göre Köroğlu bu Han'a gelerek konaklamış ve giderken atının nalını burada düşürmüştür. Daha sonra bu yerleşim yeri, Köroğlu'nun atının nalı bu Han'da düştüğü için "Nallıhan" olarak anılmaya başlanmıştır. Şimdi ise hanın girişinde Köroğlu'nun atının nalı sergilenmektedir (K1), (Şener 2001: 20-39).

Oğuz Türklerinin iki boyundan Beydili Boyu ve Eymir Boyuna bağlı kişilerin bir kısmı Nallıhan'a gelerek yerleşmişlerdir. Nallıhan ve civarına yerleşen kişiler halen bu boy isimlerini taşıyan köylerde varlıklarını ve kendilerine has kültürlerini devam ettirmektedirler.

Nallıhan Mânileri

Mâniler geçmişten günümüze bir köprü görevi görmüş kültürel değerlerin başında gelir. Mâniler sözlü gelenekte oluşmuş türlerdir. Genel anlamda mâniler konularını günlük hayattan, halkın ortak değerlerinden alır. Bunların başında özlem, sevgi, kıskançlık, gelin-kaynana arasındaki çatışma, asker uğurlamalarında dile getirilen mâniler oluşturur. Mâniler daha çok kırsal kesimde meydana gelmiş bir türdür. Şehirlerde söylenmiş mâniler yok denilecek kadar azdır. Günümüzde ise mâni söyleme geleneği giderek kaybolmaktadır. Mâniler ortaya çıktığı yörede yaşayan kişilerin kültürlerinden izler taşırken o bölgenin ağız özelliklerini de içerisinde bulundurlar. Bu yönü ile de oldukça önem arz ederler. Mâniler aracılığıyla bir yerin bilinmeyen ağız özellikleri hakkında fikir sahibi olabilir, geçmiş ile bugün arasında bağlantı kurabiliriz.

Mâniler genellikle yedi ve sekiz hecelidir ve dörtlüklerden oluşur. İlk iki mısra genellikle tekerleme şeklinde olup doldurma mısra adını alır. Son iki dizede verilmek istenen mesaj dile getirilir. Mânilerde anlamın dört dizeye ayrılması ve ilk iki dizede çizilen tablo mâniyi estetik bir yapıya kavuşturur. İlk iki dize mâninin dış dünyayla bağıdır. Üçüncü ve dördüncü dizede duygu ve düşünce ortaya konur. Mânilerin doğaçlama söylenmesi mânileri iki bölüme ayırır. Birinci bölüm genellikle hazırlık mâniciye kafiye ve söz için zaman kazandırır. Mânici için birinci bölüm çağrışım, duygu ve düşünce için hareket noktasıdır (Boratav, 1978:185-197).

Mâni söyleyenlere “mânici, mâni yakıcı, mâni düzücü, mâni atıcı” gibi isimler verilir (Dizdaroğlu,1969:67). Âşıklık geleneğinde de mâni söyleme geleneği vardır (Elçin,1981:278). Karşılıklı söylenen mânilerde dilek, duygu ve düşünceler açıklanır. İlk iki dize soru cevap olarak düzenlenir. Mâniler, çeşitlerine göre “akışta, ala gözlüm- kömür gözlüm, bayatı, berete döndürme, dörtleme, peşrevi” adlarını da alırlar. Halk hikayelerinde de mânilere raslanır (Boratav,1988:45). Mânilerde ana tema aşktır. (Dizdaroğlu,1969:66). Mâniler yapısı gereği sosyal konulara pek girmez (Başgöz,1986:225-241; Kocatürk,1939:5).

Nallıhan’da oluşmuş mâniler de bu yörenin sosyal, siyasi, ekonomik, kültürel özelliklerini yansıtır. Mâninin özellikle kültürel önemine vurgu yapmak daha doğru olacaktır. Çünkü mâni söyleme geleneği buna bağlı olarak gelişmiş, ağızdan ağıza yayılmış günümüze kadar gelerek kültürel değerlerimize katkı sağlamıştır. Bu mâniler, hasat zamanı tarladan buğday kaldırılırken yakın iki köy olan İslamalanı ve Aksu’da yaşan halk arasında yaptıkları işi daha eğlenceli bir hale getirebilmek, seslerini karşı köye duyurabilmek için tarladan tarlaya seslenmek suretiyle teşekkül etmiştir. Günün sonunda hangi köy daha çok ve anlamlı mâni söylerse tebrik edilir-

miş ve üstünlükleri kabul görmüş (K1). Yani bu mâniler karşılıklı atışma şeklinde, rekabet havası içerisinde oluşturulmuştur. Nallıhan mânileri gerçek anlamda bu gelenek üzerine oluşturulmuştur demek daha doğru bir ifade olacaktır.

Saim Sakoğlu ve Ali Berat Alptekin mânileri konularına göre 19 başlık altında tasnif etmişlerdir:

1. *Ramazan, bekçi ve davulcu mânileri*
2. *Samaî kahvelerinde söylenen mâniler (İstanbul mânileri)*
3. *Mektup mânileri,*
4. *Düğün mânileri*
5. *Niyet mânileri,*
6. *gurbet mânileri,*
7. *Beddua mânileri,*
8. *Asker mânileri,*
9. *Giyim ve kuşam mânileri,*
10. *Gün ve mevsimlerle ilgili mâniler,*
11. *Şehirler için söylenen mâniler,*
12. *Bilmecemsi mâniler,*
13. *Aşıkların söylediği mainler*
14. *Kahve mânileri*
15. *Gözle ilgili mâniler*
16. *Tekel maddeleri mâniler*
17. *Adlarla ilgili mâniler*
18. *Dedim-dedili mâniler*
19. *Tabiat olayları ile ilgili mâniler” (Sakoğlu-Aplekin 2012: 15).*

Nallıhan mânileri; derin Türk kültürünün, halk duygu ve düşüncesinin izlerini taşır. Nallıhan'ın hem kültürel hem de ağız özellikleri hakkında fikir sahibi olmamıza yardımcı olurlar. Özellikle günümüzde yazı dili içerisinde bulunmayan, sadece ağızlarda varlığını devam ettiren, bilim dünyasında art damak n'si olarak bilinen nazal n Nallıhan ağzında oldukça fazla kullanılır. Bu durum mânilere de yansiyarak onlara ayrı bir önem katmıştır. Eski ile bugün arasında bağlantı kurmamıza yardımcı olmuştur.

Nallıhan'da yapmış olduğumuz bu alan çalışmasında derlediğimiz mâniler on beş başlık halinde sınıflandırılmıştır.

1. AŞK İLE İLGİLİ MÂNİLER

Kümeſteki tavuklar,
Gümbür gümbür yumurtlar
Sevdiğim oğlan beni,
Gece gündüz sayıklar. K2

•

Entarisi filizli,
Kim bilir kalbimizi
Hafif bir rüzgâr esti,
Ayırdı ikimizi. K4

•

Kayalıktan kayarım,
Yok mu benim ayarım
Ayarıma düşmezsem,
Kaderime sayarım. K4

•

Ericek çayından geçtim,
Eğildim bir su içtim
Ne duruyon nazlı yârim,
Ben canımdan vazgeçtim. K2

•

Merdivenim kırk ayak
Kırkına vurdum dayak
Yar geliyor derlerse,
Koşarım yalın ayak. K3

•

Arpalar dize kadar,
Gel oğlan bize kadar
Çorap ördüm sana,
Topuktan dize kadar. K3

•

Karşı karşı evimiz
Can-ı yürekten sevgimiz,
Sen orada ben burada,
Ölüverem birimiz. K4

•

Kayadan inip gelir,
Kayığa binip gelir
Elinde pullu çevre,
Terini silip gelir. K3

•

Karpuzu bıçakladım,
Çevreye saçakladım
Anasının yanında,
Gızını gucakladım. K4

•

Kara inek yoğurdu,
Yoğurt beni doyurdu
Sevdiğim seni,
Kim doğurdu? K4

•

Kayanın gedikleri,
Şekerdir yedikleri
Hiç aklımdan çıkmaz,
Şu yarın dedikleri. K4

•

Entarisi ak gibi,
Gelir geçer ok gibi
Hiç ardına bakmıyor,
Nişanlısı yok gibi. K4

•
Entarisi çift hare,
Bir yar sevdim fukare
Fukare olursa olsun,
Gönlüm düştü ne çare. K4

•
Kara üzüm salkımı,
Yollan benim Hakkı'mı
Yollamazsanız Hakkı'mı,
Çıldıracam aklımı. K4

•
Köprüden geçti gelin,
Saç bağı düştü gelin
Eğildim su içmeğe,
Cahilim aklım gitti gelin. K3

•
Çıranı yandır gelin,
Uykunu gandır gelin
Senin gülüp oynadığın,
Kimdir bana bildir gelin. K3

Manin Hikâyesi: Eskiden askere giden erkekler yıllarca evlerine dönemez, vatan görevlerini yerine getirirlermiş. Haberleşme vasıtalarının yetersiz olması, mektup yazamıyor olma, yazılan mektupların yerine ulaştırılmaması gibi durumlar nedeniyle ailelerinden bihaber vatan görevleri devam ettiren askerler evlerine geri döndükleri zaman çoğu şeyin değişmiş olduğunu görürlermiş. İşte bu mânide evinden vatan görevi için ayrılan bir eşin, evine geri döndüğünde gördükleri karşısında hayrete düşüp eşine bu mânîyi söylemesi şeklinde olmuştur. Eşini evin penceresinden baktığında bir erkekle yemek yediğini görür ve bu durumu yanlış anlar. Eşinin onu beklemeyip, yeniden evlendiğini düşünür. Oysaki eşinin sofrada yemek yediği erkek oğludur. O anda dilinden bu dizeler düşer. Eşi de ona karşılık olarak aşağıdaki mânî ile cevap verir.

Çıramı yandırdım,
Uykumu gandırdım
Benim gülüp oynadığım,
Mememden emzirdiğim. K3

•

Evimizin önü yonca,
Çiçek açar alca morca
İşte ben gidiyorum,
Oturun bolca bolca. K3

•

Kayadan indim iniş,
Ceplerim dolu yemiş
Yâre gönderdim yememiş,
Yar kendi gelsin demiş. K4

•

Tonç başında gezersin,
Cicili çorap giyersin
Bu sene çok çalış,
Baban seni eversin. K3

•

Bahçelerde gezerim,
Çıkı bulsam çözerim
Ben âlemden güzelim,
Neden yarsız gezerim. K3

2. VEFASIZLIKLA İLGİLİ MÂNİLER

Yoğurt koydum tasa,
Doldurdum basa basa
Kahrolası usta,
Bir cam koymamış bakacak dosta. K2

•

Giden tren durur mu?
Selam seni bulur mu?
Selamda bir kıymet yok,
Anca gönül eyler. K2

•

Kurban mıydım kınalanacak,
Koç muydum kesilecek
Annem gavur muydum,
İçinizden seçilecek. K2

•

Gelen atları yolcu mu sandın,
Atılan tüfekleri avcı mı sandın
Babam bir kızın gitmez de
Başına kalır mı sandın. K2

•

Camını aç yeller girsin,
Kapını aç eller girsin
Her kapından gireni,
Kızına benzet annem. K3

•

Evimizin önünden yol geçer,
Oturmuş babam tütün içer
İçme babam tütünü,
Bir kızın avusu çabuk gelir geçer. K2

•

Evimizin önü yapı,
Yapıya takarlar kapı
Benim abilerim,
Üveylerden de katı. K4

•

Bağa girdim üzüme,
Çubuk değdi gözüme
Neden elini vermedin babam,
Kötü söz mü söyledim yüzüne. K4

3. KADER İLE İLGİLİ MÂNİLER

Fırın üstünde kürek,
İneledi(inledi) yandı yürek
Her derde dayandın,
Buna da dayan yürek. K2

•

Herkesin bacası kaba kaba tüter,
Benim bacam da baykuş öter
Ötme baykuş,
Benim derdim bana yeter. K2

•

Arı kovanı tıkanır mı?
Bir kız anasını bırakır mı?
Allah emri gelmese,
O kız evden çıkar mı? K2

•

Merdivenden inerken,
Telli pabucumu giyerken
Annem ağlasın dursun,
Ben taksiye binerken. K2

•

Geriden gel geriden,
Yürek yağı eriten
Kurbanlık koyun gibi,
Ayrılırsın sürüden. K2

4. GURBET İLE İLGİLİ MÂNİLER

Kar yağar tozak tozak,
Yavrumun köyü pek uzak
Uzak değil amma,
Aramıza kurdular tuzak. K2

•

Kayanın ardındayım,
Ellerin yurdundayım
Eller uyku uyurken,
Ben senin derdindeyim. K2

•

Kapılara bakan annem,
İki elini koynuna sokan annem
Bir kızını gurbete atıp da,
Gelecek diye yollara bakan annem. K2

•

Gelini bindirdiler ata,
Tabanca ata ata
Ana ben gidiyorum,
Arkama baka baka. K2

•

Gidiyorum yolum ırak,
Anam etmesin merak
Bu gece misafirim,
Anam yatağımı çift bırak. K2

5. ASKERLİK-ŞEHİTLİK İLE İLGİLİ MÂNİLER

Kara inek yoğurdu,
Yoğurt beni doyurdu
Sadık seni anan,
Şehit ol diye mi doğurdu? K2

•
Entarisini ben biçtim,
Hateşine ben düştüm
Ne yazgım varmış,
Asker oğlana düştüm. K2

•
Arabam dağda kaldı,
Gözüm yolda kaldı
Verankalası askerlik,
Yâri elimden aldı. K3

•
Kayadan inenlere,
Gaz koydum fenerlere
Ben yârimi sorarım,
Askerden gelenlere. K2

6. KÜÇÜMSEMEKLE İLGİLİ MÂNİLER

Karşıdan karşıya atlayamadım,
Terezim kırıldı tartılamadım
Dürzü babamın elinden,
Bir türlü kurtulamadım. K3

•
Kayadan inek bakar,
İneğin alını sakar
Ergen oğlan varken,
Dul adama kim bakar. K3

•
Şu gelen kimin oğlu,
Entarisi allı yollu
Gelişine baktım da,

Ben sandım padişah oğlu. K3

•

Derelerin mantarı,

Kasapların kantarı

Cemal bir kız getirmiş,

Kabaca' nın artanı. K3

Mânin Hikayesi: Nallıhan'a bağlı Yukarı Balca Köyü'nde yaşamakta olan genç kız, sevdiği oğlanın onun sevgisine karşılık vermeyerek Kabaca Köyü'nden kendi sevdiği kızla evlenmesi sonucu söylemiş olduğu bir mânidir.

7. KISKANÇLIK İLE İLGİLİ MÂNİLER

Derelerin kuşburnu,

Dibinde olur fişkını

Kocanı elinden aldım da geçiverdim,

Allah'ın şaşkını. K2

•

Dambaştaki kediler,

Miyav miyav dediler

İki kahpe bir oldu,

Mazlum Ayşe'nin başını yediler. K4

•

Atladım alçak eşekten,

Düştüm yüksek beşiğe

Koydular meclis içine,

Oturttular ikincinin üstüne. K3

•

Gök gürler şimşek çakar,

Yengelerim gelmiş beyaz örtümü açar

Açmayın yengelerim beyaz örtümü,

Cümle alem bana bakar. K4

•

Horoz öter yapıdan,
Sesi gelir batıdan
Yol verin yengelerim,
Bu kız girsin kapıdan. K3

8. DÜŞMANLIK İLE İLGİLİ MÂNİLER

Bahçesinde kirazı
Kapısında erezi
Ne duruyon ay oğul,
Bu düşman garezi. K4

9. KINA İLE İLGİLİ MÂNİ

Gök ceviz dokunur mu?
Dibinde mektup okunur mu?
Nazlı kızın başına,
Kara kına yakılır mı? K3

10. ÖMÜR VE ÖLÜM İLGİLİ MÂNİ

Ericek köyünde bir sürü koyun,
Kefenim biçildi suyum koyun
Nazlı yâre doyamadan,
Beni kara toprağa koyun. K3

11. BEKARLIK İLE İLGİLİ MÂNİLER

Evlerin önünde kümes,
Tilki tavuklarını yemez
Elin oğlu seni,
Ananın evinde komaz. K2

•

Armut dalda dik durur,
Yere düşer tok durur
Şimdiki zamane kızları,
Kocayı kendisi bulur. K3

•
Karşıda harp oluyor,
Harpten su gidiyor
Yatma oğul uykuya,
Ala gözlü kız elden gidiyor. K2

12. YETİM KALMAK VE GARİP OLMAKLA İLGİLİ MÂNİ

Göver bostanım göver,
Üstünde maviler döner
Anadan öksüz kalanı,
Önüne gelen döver. K4

13. ANNE İLE İLGİLİ MÂNİLER

Nallıhan çayı akar,
Selam burnumda tüter
Annem aklıma gelince,
Gözümden yaş yerine kan akar. K4

14. KARDEŞLİK İLE İLGİLİ MÂNİ

Başında kara başlık,
Nerden geliyon gardaşlık
Sormak ayıp olmazsa,
Yanında var mı harçlık? K3

15. YER İLE İLGİLİ MÂNİLER

Nallıhan dedikleri,
Pirinçtir yedikleri
Pek hoşuma gidiyo,
Le gacım dedikleri. K2

•
Sarıyar'ın yolları,
Yeşilliktir yeşillik

Eymir'in kızları,

On tane beşibirlik. K2

Karakaya'nın örtüsü,

Ayla yıldız öyküsü

Ericcek börüsü,

Vatandır vatan türküsü. K3

SONUÇ

Nallıhan'da yaptığımız bu alan çalışmasında yeni mânilere ulaşılmıştır. Anadolu'da yapılacak yeni alan araştırmalarında birçok halkbilimi unsurlarına ulaşacağımıza inancımız tamdır. Bu çalışma Nallıhan ilçesinin ağız özellikleri dikkate alınarak oluşturulmuştur. Günümüzde kullanılmayan sadece ağızlarda yaşanan art damak n'sinin Nallıhan yöresinde oldukça fazla kullanıldığı görülmüştür. Bunun dışından sadece bu bölgeye özel kullanılan kelimelere de rastlanılmıştır. Örneğin, günümüzde "kardeşim" manasında kullanılan kelime Nallıhan'da "gacım" şeklinde kullanıldığı, "erezi" kelimesinin ise "kilit" anlamında kullanıldığı görülmüştür. Bu çalışmada sözlü kültürün en güzel örneklerinden olan mânilerin Anadolu'da halk arasında hâlâ yaşadığını ve aşk, özlem, ayrılık, gurbet gibi duyguları anlattığını tespit ettik. Türk halkı duygularını, inançlarını, gelenek göreneklerini sözlü kültür yaratmalarıyla dile getirmiş ve nesilden nesile aktarmayı başarmıştır.

KAYNAKÇA

- Başgöz, İlhan (1986), Mânilerimizin Başlıca Temleri, Folklor Yazıları, Adam Yayınları, İstanbul.
- Boratav, Pertev Naili (1978), 100 Soruda Türk Halk Edebiyatı, Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Boratav, Pertev Naili (1988), Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği, Adam Yayınları, İstanbul.
- Dizdaroğlu, Hikmet (1969), Halk Şiirinde Türler, Türk Dili Türk Halk Edebiyatı Özel Sayısı, Tdk Yayınları, Ankara.
- Elçin, Şükrü (1981), Halk Edebiyatına Giriş, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Kocatürk, Vasfi Mahir (1939), En Güzel Türk Mânileri, İstanbul.
- Sakaoğlu, Saim-Ali Berat Alptekin (2012). Türk Halk Edebiyatı Ders Notları, Konya
- Şener, Mesut, Nallıhan Kitabı, Nadir Kitap, Ankara, 2001.

Kaynak Kişiler

K1: Adı Soyadı: İsmet Başarıcı

Doğum Yılı: 1932

Öğrenim Durumu: Okur-yazar değil

İkamet Yeri: Nallıhan

Cinsiyeti: Kadın

Doğum Yeri: İslamalan Köyü/ Nallıhan

K2: Adı Soyadı: Fatma Yüksel

Doğum Yılı: 1938

Öğrenim Durumu: Okur- yazar değil

İkamet Yeri: Nallıhan

Cinsiyeti: Kadın

Doğum Yeri: Ericek Köyü/Nallıhan

K3: Adı Soyadı: Ayşe Özdemir

Doğum Yılı: 1945

Öğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

İkamet Yeri: Nallıhan

Cinsiyeti: Kadın

Doğum Yeri: Ericcek Köyü/ Nallıhan

K4: Adı Soyadı: Saniye Sağlam

Doğum Yılı: 1954

ğrenim Durumu: İlkokul Mezunu

kamet Yeri: Nallıhan

Cinsiyet: Kadın

Doğum Yeri: Nallıdere Köyü/ Nallıhan

Chapter / Bölüm 8

N.V. GOGOL'UN “ШИНЕЛЬ- ŞİNEL”ADLI
UZUN ÖYKÜSÜ TÜRKÇE ÇEVİRİSİNDE NEDEN
“PALTO” DEĞİL “KAPUT” OLMALI?

*Shalala RAMAZANOVA*¹

*Züleyha ÜLKER*²

1 Shalala RAMAZANOVA, Dr. Öğr. Üyesi, Ardahan Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyat Bölümü, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, E-mail, shramazan18@gmail.com, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-3252-6504>

2 Züleyha ÜLKER, Yüksek lisans öğrencisi, Ardahan Üniversitesi, Rus Dili ve Edebiyat Bölümü, Rus Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı, ulkerzuleyha@gmail.com, ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5894-7374>

GİRİŞ

Modern zamanların dünya tarihinde önemli bir dönüm noktası, küresel ölçekte modernleşme ve Avrupalılaşma sürecinin başlangıcına işaret eden Büyük Petro'nun reformlarıdır. Belirli bir sürekliliği korurken, 18. yüzyılın ilk çeyreğinde Rusya'da oluşturulan yeni kurumsal sistemin, aynı zamanda önceki yönetim uygulamalarından radikal bir kopuş anlamına gelmekteydi.

Petro'nun sivil, askeri ve saray idare alanındaki tüm reform faaliyetlerinin en önemli sonucu ve aynı zamanda yasal olarak birleştirilmesi ünlü Rütbe Tablosudur.

Birinci Petro tarafından 1722 yılında askeri, sivil ve saray olmak üzere üç türden 14 rütbe belirleyen Rütbe Tablosu yayınlanır.

Rütbe Tablosu, memurların görev yaptığı sırayı tanımlayan bir yasa-ma yasasıdır. Bu çalışma, kamu hizmetinin gelişimini anlamak açısından çok önemlidir. Özellikle, Rütbe Tablosunun ortaya çıkışı, Rusya'da kamu hizmetinin gelişiminde önemli bir dönüm noktası olmuştur, çünkü nihayetinde (metniçestvo^{1*}) klanın asaletine bağlı olarak pozisyonların dağıtıldığı bir sistemi ortadan kaldırıp, kamu hizmeti hiyerarşisinde bir yer tanımlayarak, bir dereceye kadar alt tabakalardan yetenekli kişilerin terfi etmesi için, *“Küstahlara ve tembellere değil, hizmet etmeye istekli olanlara ve onurlu olanlara vermek amacıyla yüksek mevkilere erişimin”* sağlandığı kanunun açıklayıcı maddelerinden birinde yazar (Mankov, 1986).

Rütbe Tablosunu ve Rus İmparatorluğu'ndaki rolünü incelemenin önemi, Rütbe Tablosunun yeni eğilimler ışığında birkaç kez reforme edilmesine rağmen 1917 yılına kadar varlığını sürdürmüş olmasıyla vurgulanmaktadır.

Çalışmada Rütbe Tablosu incelenmekte ve Rus kamu hizmetinin gelişiminde Rütbe Tablosunun rolünün belirlenmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmanın başlıca hedefleri:

- a) Pyotor'un dönüşümleri bağlamında tablonun benimsenmesi gerekliliğinin ön koşullarını incelenmesi;
- b) Doğrudan bir belge temelinde rütbe türlerini, sınıflarını ve giyim kuşamı karakterize edilmesi;
- c) Rütbe Tablosu temelinde rütbe türlerini ve sınıflarını tanımlaması;
- d) Rütbe Tablosunun Rus kamu hizmetinin gelişimindeki rolünü belirtmesi.

Bu hedeflerin gerçekleştirilmesi amacıyla, listesi çalışmanın sonunda

1 Klanın asaletine bağlı olarak pozisyonların dağıtıldığı bir sistem.

verilen araştırmacıların çalışmaları tarafımızca incelenmiştir. Çalışmada temel kaynak olarak A. G. Mankov'un editörlüğünü yaptığı 9 ciltlik "10-20 Yüzyıllar Rus Mevzuatı", özellikle de "Mutlakliyetin Oluşumu Mevzuatı" başlıklı dördüncü cilt, L.Ye. Şepelyov "Rus İmparatorluğu'nun Unvanları, Üniformaları ve Nişanları", "18. Yüzyıldan 20. Yüzyılın Başlarına Kadar Rusya'nın Yönetim Dünyası" ve R.M. Kirsanova "18. Yüzyıldan 20. Yüzyılın İlk Yarısına Kadar Rus Romanlarında Kostümler" adlı kitapları kullanılmıştır.

Çalışmada "Rütbe Tablosuna göre rütbe türleri ve sınıfları" konusu ele alınarak Rütbe Tablosunun tanımlayıcı maddelerinin içerikleri ve bu rütbelere göre giyim kuşam analiz edilmektedir.

Kamu Hizmetinin Yeniden Yapılandırılması

On yedinci yüzyılda Boyarlar eski önemini yavaş yavaş kaybetmeye başlamış ve "Ayakta kalmak" için çabalamaktadır. Ye. V. Anisimov: "*Birinci kez Boyarlar, 1681 yılının sonunda mestniçestvonun ortadan kaldırılmasının, yani resmi teşkilatının yasal olarak yok edilmesinin arifesinde, ikinci kez ise, 1730 yılında 'oligarşik olarak oluşturulmuş bir Yüksek Özel Konsey aracılığıyla merkezi devlet işlerinin kontrolünü ele geçirmeye çalışırlar. Soylular, yüksek konseyin girişimine karşı ayaklandılar'*" diye belirtir (1999).

1682'de mestniçestvonun kaldırılması Rusya'da kamu hizmetinin dönüşümünün sadece başlangıcı olduğunu ve yeni atama sistemini düzene konulduğu, kamu hizmetinin, gelişmekte olan mutlakliyetçi sistemin temel dayanağı olan bürokrasinin parçalanmak yerine birleşmesini sağlayacak şekilde rütbe üretimini düzenlendiği düşünülmektedir. Hükümet organlarının yapısında değişiklikler içeren yeni bir rütbe sistemi kurma girişimi, Fyodor Alekseyeviç'in saltanatı kadar erken bir tarihte, hükümetin memur sistemini zamanın gerekliliklerine uygun hale getirme arzusunu açıkça gösteren 34 maddelik boyar, okolniçih^{2*} ve dumnlıh^{3**} kişilerin kademine ilişkin tüzük taslağında belirtilmiştir. Proje henüz hayata geçmemiş olsa bile konuyu ele almak ilgi çekicidir.

Devlet yönetim sistemini değiştirme girişimleri Büyük Petro tarafından da yapılmıştır. 1701 tarihli kararnamede kesin bir dille "*toprağı olan herkes hizmet eder ve hiç kimse karşılıksız toprak sahibi olamaz*" belirtilmiştir. Burada toprak, gayrimenkul anlamına gelmektedir. Ancak

2 XIII-XVIII yüzyıllarda Rus İmparatorluğu'nda bir saray rütbesi ve pozisyonudur. Dal'ın Açıklamalı Yaşayan Büyük Rus Dili Sözlüğü'nde okolniçiy, hizmet bakımından ikinci en yüksek rütbe olan çara yakın bir kişinin rütbesidir. XVI. yüzyılın ortalarından beri Boyar Duma'sının ikinci (boyardan sonra) rütbesidir. İlk subaylar emirleri, alayları yönetir, diplomatik vs. görevlere atanır. <https://ru.wikipedia.org/wiki/Окольный>

3 16-17. yüzyıllarda Rus devletinde bir rütbe. Dumnyı soyluları, boyarlar ve okolniçiy'lerden sonra gelen en onurlu üçüncü sınıf rütbesine sahiptir. https://ru.wikipedia.org/wiki/Думный_дворянин

daha sonra 1704 tarihli kararname ile gayrimenkuller yasal olarak kişilere tahsis edilmektedir. Tüm bu önlemlerle Büyük Petro, kamu hizmetini kazançlı bir mesleğe dönüştürecek ve kendilerini hükümetle, bireysel ve kurumsal çıkarlarıyla özdeşleştirecek bir sınıf yaratma düşüncesinde olmamıştır (Bagger, 2001).

24 Aralık 1713'te, çıkan yasaya göre büyük küçük her rütbeden kişinin pazarlık, sözleşme ve başka bahanelerle vaatlerde bulunması ve devlet gelirlerini kullanması yasaklanır; yasanın ihlali halinde suçlu “*ağır bedensel cezalara çarptırılarak itibarsızlaştırılacak, tüm mal varlıklarından yoksun bırakılacak ve iyi insanlar arasından dışlanarak ölümle cezalandırılacaktır.*” Bu tür suçluları “*korkunun güçlü kişilerin çıkarına olduğunu ya da onların hizmetkârı olduğunu göstermeden*” ihbar etmek bizzat halkın görevidir (Buganov, 2000). Bu bağlamda, Ye.V. Anisimov, “Büyük Petro'nun Reformları” adlı kitabında şöyle: “*Reformcu ayrıcalıklı davranışlarını halkın aleyhine ve zararına kullanmaktan çekinmeyen bürokrasiyi de affetmemiştir*” belirtir (1999).

Soyluların yasal statüsü 1714 tarihli Mirastan Mahrumiyet Fermanı ile büyük ölçüde değiştirilmiştir. Malikâne ve arazi mülkiyeti gibi mülkiyet biçimlerinin yasal olarak birleşmesi, tek bir “taşınmaz mülkiyeti” kavramının ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu yasa, mal varlığının birleştirilmesinin temelini oluşturmaktadır. Böylelikle, bu kavramın ortaya çıkışı, daha kesin bir hukuk tekniğinin geliştirilmesine, mal sahibinin haklarının detaylandırılmasına ve sözleşme ilişkisinin istikrara kavuşturulmasına yol açmıştır. Toprak mülkiyetinin parçalanmasını önlemek amacıyla, gayrimenkulün sadece en büyük oğul tarafından miras alınması anlamına gelen majörlük kurumu oluşturulmuştur. Miras temsilcilerini maaş karşılığında hizmet etmeye zorlayıp bürokratik bir aygıt ve profesyonel bir memur kadrosu hızla oluşturmaya başlanmıştır. Kararnamenin bu hükmü soylular arasında büyük bir hoşnutsuzluğa neden olmuş ve 1731 yılında kaldırılmıştır.

“*Memuriyet işlevi, soyluları siyasi ve yasal olarak konsolide olmuş bir grup halinde birleştirmiştir*” (İsayev, 2005). Petro, hizmet dışında soyluların bir hayatlarının olmadığını düşünerek onları memur yapmak için bu sistemi tasarlamıştır. Bunun sonucu olarak soyluların çocuklarına zorunlu eğitim uygulaması başlatıldı, çünkü temel eğitim olmadan hizmet etmek imkansızdı. Rus tarihinde 20 Ocak 1714 tarihli kararnamenin eşi benzeri yoktur, çünkü bu kararnamede: “*Hizmet için gerekli temel bilgilere hâkim olmayan bir soylunun evlenmesi yasaklanmıştır ...*” belirtilir (Mavrodin, 1998: 92).

Böylelikle, devletin sadece askerlere, subaylara değil, aynı zamanda kamu kurumlarında çalışacak memurlarına da ihtiyacı vardı. Genel Yö-

netmelik, Rus soylularının kamu hizmeti fikrini “*hükümdara ve devlete karşı görevlerin yerine getirilmesinin en önemli biçimlerinden biri*” olarak 1712, 1714 ve 1719 yılında alınan kanunla güvence altına almıştır. Bu düzen 1722 tarihli özel “Rütbe Tablosunda” yer alır, buna göre ordu, deniz kuvvetleri ve sivil kurumlardaki tüm pozisyonlar, orduda Asteğmen’den Mareşal’e, deniz kuvvetlerinde gemi Komiserliğinden Amirallığe, sivil kurumlar da ise üniversite Kayıt Memuru ve Komiserlikten Rektörlüğe kadar belirtilmiştir. Tüm rütbeler, “*daha alt sınıftan olsalar bile’ sadece kişisel nitelikleri ve hizmetleri için elde edilebilmekteydi*” (Mavrodin, 1998: 92).

Rütbe Tablosuna göre giyim kuşam türleri ve sınıfları



Görselde piramidin 14 basamağı olduğu ve bunların sayısal olarak sivil ve askeri rütbelerin on dört seviyesine denk geldiği görülmektedir. Genel olarak, “Rütbe Merdiveni” tek bir “Üst Makamdan” 14. seviyeye kadar olan itaat anlayışını yansıtmaktadır. Bu bağlamda, en yüksek birinci düzey olan Şansölye (sivil) veya Mareşal’den (askeri), ikinci düzeyde olan Aktif Özel Konsey Danışmanına (sivil) veya Genelkurmay Başkanı’ndan (askeri), üçüncü düzeyde olan Gizli Konsey Danışmanına (sivil) veya Korgeneral’den (askeri), dördüncü düzey olan Tam Konsey Danışmanına (sivil) veya Tümgeneral’den (askeri), beşinci düzey olan Eyalet Meclis Danışmanına (sivil) veya Tuğgeneral’den (askeri), altıncı düzey olan

Kurumsal Konsey Danışmanına (sivil) veya Albay'dan (askeri), yedinci düzey olan Saray Danışmanına (sivil) veya Yarbay'dan (askeri), sekizinci düzey olan Kurumsal Değerlendiricine (sivil) veya Binbaşı'ndan (askeri), dokuzuncu düzey olan Titrler Danışmanına (sivil) veya Yüzbaşı'ndan (askeri), onuncu düzey olan Kurumsal Sekreter'ine (sivil) veya Kurmay-Yüzbaşı'ndan (askeri), on birinci düzey olan Senato Sekreter'ine (sivil) veya Üsteğmen'den (askeri), on ikinci düzey olan Vali Sekreter'ine (sivil) veya Teğmen'den (askeri), on üçüncü düzey olan Senato Yazı İşleri Memur'una (sivil) veya Asteğmen'den (askeri) ve en düşük on dördüncü düzey olan Kurumsal Sicil Memur'una (sivil) veya Yardımcı Asteğmen'den (askeri) kadar olan seviyelere karşılık gelmektedir. “Rütbe Tablosundaki” pozisyonun “numarası” arttıkça, o pozisyonun sahiplerinin sayısı da artmaktadır.

Kamu hizmetinde ayrıcalıklı hak aileden gelen toprak sahibi soylulara verilmiştir. Bu hak, ilk olarak, tercihli askere alma koşulları ve ikinci olarak da rütbelerde daha hızlı terfi şeklinde kendini göstermiştir. Soyluluğa yapılan vurgu sadece ülkenin yönetiminin sosyal ayağı olarak önemini değil, aynı zamanda genel olarak daha yüksek eğitim seviyesini ve sahip oldukları mülkleri de dikkate almaktadır. İkincisi, soyluların sınıfsal bir görevi olarak kabul edilen kamu hizmetinin nispeten düşük bir ücret ödenmesi nedeniyle önemli olduğu düşünülmektedir. Ayrıca belirtmemiz gerekir ki bir kamu görevlisinin aldığı maaşa bağımlı olması, onu gerekli düşünce ve davranış özgürlüğünden mahrum bırakır.

Dolayısıyla, “Rütbe Tablosuna”, karşılık gelen sınıf rütbelerinin alınmasıyla kamu hizmetine ve diğer özgür mülklerin temsilcilerine girme imkânı sağladığını söyleyebiliriz. Ancak böyle bir fırsat istisnai ve büyük ölçüde zorunlu olarak görülüyordu, çünkü kamu hizmetinin temel örgütsel ilkelerinden biri, bir devlet memurunun en alt sınıf rütbelerinden başlayarak aşağıdan yukarıya doğru hizmet etmesi gerektiğiydi. Bu hem tüm pozisyonları doldurma hem de gerekli deneyimi kazanma ihtiyacından kaynaklanıyordu, nitekim hizmet uygulamasının kendisi doğrudan kamu görevlilerinin mesleki eğitiminin anaokuluydu.

Askeri rütbelere, sivil ve hatta saray rütbelerinden daha üstün ilan edilmiştir. Bu kıdem, askeri rütbelere asıl mesele olan yüksek soyluluğa geçiş hususunda üstünlük sağlamıştır. Herhangi bir kişi 14. sınıftan 8. sınıfa kadar bireysel asalet, 8. sınıftan ise ailevi asalet almaktadır. Bireysel asalet alanlara para, toprak verilirken, verilen bu parayı ve toprağı alanlar miras olarak çocuklarına bırakmamaktadır. Ailevi asalet alanlar ise verilen para ve toprağı miras olarak çocuklarına bırakabilmektedir. Bu nedenle “Rütbe Tablosunda” 14.- 9. sınıfta çalışan soylu olmayan memurlar bir üst sınıfa geçmek için canla başla çalışmaktadırlar. Askeri rütbeli memurlar için 12. sınıftan itibaren aileden gelen asalet sağlanmıştır. C Tüzüğü'nün 15. maddesi şöyledir: “*Soylu olmayan askeri rütbelilerden (8. derece)*

Kurmay Subay rütbesine sahip olanlar, yukarıdaki rütbeyi aldıklarında, soyludurlar ve onların doğan çocukları da soyludur. Eğer o sırada çocukları yoksa, ama daha öncesinde varsa ve babası tarafından verilen dilekçe doğrultusunda tek bir oğluna soyluluk verilir. Soylu sınıflarına girmeyen diğer rütbeler: hem sivil hem de saray rütbeleri, bu rütbelerde çalışanların çocukları soylu olamayacaklardır. İkinci Aleksandr'ın 9 Aralık 1856 tarihli kararnamesinde, aileden gelen asalet hakkını (6. sınıf) Albay Rütbesiyle, sivil memuriyet hakkını ise 4. sınıf (tam Devlet Konseyi Danışmanı) rütbesiyle sınırlandırmıştır” (Mankov, 1986: 15).

Her sınıf bilinen aşgari sayıda yıl (alt sınıflarda genellikle 3-4 yıl) görev yapmak zorundadır. Bu süre, hizmetteki üstün başarı nedeniyle azaltılabilmektedir. Bir sonraki sınıfa geçişin, boş bir kadronun doldurulmasıyla gerçekleştiği varsayılmaktadır. Askeri kadrolardan çok sivil kadrolar olduğu için, kamu hizmetinde daha fazla boş kadro vardı ve bu nedenle kademeler arasında geçiş daha hızlı olabilmektedir (Mankov, 1986: 16, 17).

Yasanın “Rütbe” kavramını herhangi bir şekilde açıklamamış olması ilginçtir, çünkü bazı araştırmacılar bu kavramı kelimenin tam anlamıyla ve sadece rütbe üretim sisteminde, diğerleri ise bir veya başka bir pozisyon olarak değerlendirmiştir. Diğerlerine göre, “Rütbe Tablosu” bu kavramların her ikisini de içermektedir. Yavaş yavaş makamlar “Rütbe Tablosundan” çıkarılmış ve 18. yüzyılın sonunda tamamen ortadan kalkmıştır (Pyotor’un “Rütbe Tablosunda” 262 makam vardı) (Mankov, 1986: 17).

Muhafız subaylarının iki rütbeli ordu subaylarına göre bir üstünlüğü olduğu iyi bilinmektedir, ancak bu üstünlüğün bir ordu subayının Tabloda 14. sınıfa, bir Muhafız subayının ise 12. sınıfa sahip olmasıyla ifade edilmektedir. Muhafızlardan orduya geçerken subay sınıfı aynı kalır. Ancak, Ordu’da 12. sınıf bir Teğmen olarak atanmış ve dünkü muhafız subayı Ordu’da Teğmen olabilmektedir. Böylelikle, A. S. Griboyedov’un “Akıldan Bela” eserinde sahne beşte: “Çatskiy, ‘Peki sevgili dostum, kim sana boş durmanı emrediyor? Alaya, bir süvari birliği verilecek. Sen Ober^{4*} misin yoksa Ştab^{5**} mısın?’” (1995: 74) belirtildiği gibi: Üst Subaylar (Kıdemli Subaydan Yüzbaşıya kadar), Kurmay Subaylar (Binbaşından Albaya kadar) tümü iki gruba ayrılmaktadır.

Ordu mensuplarının çocukları ‘Kurmay Subaylar’ ve ‘Kıdemli Subay çocukları’ olarak diğer alt sınıflardan ayrılırdı ve böylece, devlet desteklerinden yararlanmaya hak kazanırlardı. Soylu olmayan diğer sınıflardan gelenler, askerlik ve Astsubaylık hizmetinin tüm aşamalarını geçtikten sonra Astsubay rütbesine terfi edebilmektedir. Tarihte diğer sınıftan gelen

4 Kıdemli subaylar, yüzbaşıya kadar olan daha küçük bir subay grubudur.

5 Kurmay subaylar, Binbaşından Albay’a kadar olan rütbelere dir.

kişilerin askerlik hizmeti yoluyla soylular arasına girdiği örnekleri vardır, ancak bu tür örnekler nadirdir. Genellikle köylüler ve kasabalılar Astsubaylıktan yukarı çıkmamıştır.

Hem askerler hem de kamuda görev yapanlar giyim kuşam anlamında dönemin kurallarına uyarak üniforma giyinmek zorunda kalmıştır. Üniformalar^{6***}, unvanlara karşılık gelen ve onları görsel olarak ifade eden resmi kıyafetlerdir. Üniforma ve nişanlarla birlikte unvanlar mülk sahibi sınıfların toplumsal bilincine ve yaşamına öylesine yerleşmiştir ki o dönemin en görünür simgesi haline gelmiştir. Ve bu durum edebiyat eserlerine de yansımıştır. Modern okuyucu unvanlar, üniformalar ve nişanlara yapılan atıflarla karşılaştığında bunların anlamını anlamakta genellikle zorluk çekmişlerdir, çünkü Rus İmparatorluğu'nda var olan unvanlar, üniformalar ve rütbelere sistemi 1917 tarihinde kaldırılmış ve tamamen unutulmuştur. Ayrıca literatürde unvanlara, üniformalara ve nişanlara yapılan atıfların her zaman resmi olarak doğru olmaması ve bunların yerine bürokratik veya yüksek sosyete jargonu olması literatürün farklı metinlerinde görülmektedir: *lortluk unvanı bahşetmek, bir saraylıyı affetmek veya başka birine üniforma, bir anahtar, şifre, beyaz düğme ya da süvari unvanı* vermenin ne anlama geldiğini, okuyucu anlamakta zorlanmaktadır. Buna örnek olarak: “*Emir subaylarıma- asla! ... Andreyev elmas rozetlerini, bir yazı olmadan onlara verin.*” Muravyov, “*İsteddiği ödülün kendisine verilmemesinden mutsuz olarak Luga’daki malikanesine geri döner*” ve *orada aniden ölür. “Askeri kurye, malikanesine elmasları getirdiğinde onu ölü bulur...”* (Şuvalov’un hikayesi sadece gelenekleri değil, aynı zamanda farklı ödüllerin değer ölçөгünü de karakterize ettiğini) söyleyebiliriz. Aynı yıl, 1886’da A. A. Polovitsov, günlüğüne dönemin karakteristik bir özelliği olarak kayıt etmenin önemli olduğunu düşünüp, Mareşal Mihail Nikolayeviç’in evinde Kont P. A. Şuvalov’un “*beyaz üniformasından dolayı Rusya’nın Büyük Knyaz’ine teşekkür etmeye geldiğini*” yazmıştı. Burada “*beyaz üniforma*” ne anlama geldiği ve neden alındığı belli değildi (Şepelyov, 1999:3).

Bu bağlamda diyebiliriz ki, Rus edebiyatı, unvan ve rütbelere kullanımını ve bunların sosyal anlamını kapsamlı, çoğunlukla hiciv tarzında yansıtmıştır. Griboyedov “Akıldan Bela”, Çehov “Boyundaki Anna”, “Kazananın Zaferi”, “Kalın ve İnce”, Gogol “Bir Delinin Notları”, “Şinel-Kaput”, Lermontov “Çağımızın Kahramanı” gibi eserlerde rütbe farkını ve bunun alt kademeler tarafından nasıl algılandığı anlatılmaktadır.

Genel üniforma, toprak sahibi soyluları devlet memurlarıyla bir tutmaktadır. Her ikisi için de üniforma, yalnızca idari işlevlerinin değil, aynı zamanda hangi sınıfa da ait olduklarını göstermektedir. Her vilayetin ‘kıyafeti’ için özel renklerin getirilmesinden bir buçuk yıl sonra -yine ‘lüksü

6 Üniforma, altın veya gümüş işlemeli askeri veya sivil dış ve kurumda giyilen kıyafetidir.

azaltmak' amacıyla- İmparatorluğun üç bölgesinin 'kıyafeti' için sadece üç renk olması: kuzey vilayetlerine (St. Petersburg dahil) açık mavi, orta vilayetlere (Moskova dahil) kırmızı ve güney vilayetlerine (Kiev dahil) koyu vişne rengi verilmesi 9 Nisan 1784 tarihli yasanın ana noktasını oluşturmaktadır (Şepelyov, 1999:36). Ayrıca yasada üniformalarda tanımlanmıştı, buna göre yakalı veya yakasız ve uzun yakalı kumaş kaftan, kaşkorse (uzun yelek), dize kadar pantolon, çorap, ayakkabı ve siyah üçgen (yatay çıkıntıda) şapka giymek zorundaydı. Fakat yasa da elbisenin kesimi belirtilmemiştir, çünkü o dönemde günlük yaşamda kabul gören tarz kastedilmiştir. Yasayla belirlenen üç renk kaftanların görünümünü belirlemiş, buna göre süslemeleri (yaka, manşet, düğme ve astar) ayrıca kaşkorse ve pantolonlar her vilayet için özel (kombinasyon halinde) renklere sahiptir. Üniformaya bir de kılıç eklenmiştir (Şepelyov, 1999:36).

Bu nedenle, valilik katlarına ilişkin bu ilk ayrıntılı yasanın ve daha sonraki tüm yasaların (1831'e kadar), ne departmanlarda ne rütbelerde ne de pozisyonlarda herhangi bir ayrıma yer vermediğini ve o uygulamada devlet memurlarının kıdemi sadece kumaşın kalitesine, terzinin işine ve üniformalarındaki nişanlara göre değerlendirildiği görülmektedir.

Dış görünüşte subayların giydikleri kıyafetin rengi, kesimi ve süslemesi, dikişlerinin genişliği ve şekli, başlıkları, silahları kısacası "Üniforma!" bakımından farklılık göstermektedir. Askeri kıyafet modelinde, yakalarda, kol da ve kol ağızlarında kapak ve kancalarda değişiklikler olduğu görülmektedir. Ayrıntıya girmeden, sadece bir türü açıklanacaktır. Subay rütbesi yuvarlak omuz askıları olan apoletlerden anlaşılmaktadır. Kıdemli subayların apoletleri daha basittir. Kurmay subayların apoletlerinin etrafında altın renkli püsküller, generallerin ise apoletlerinin etrafında daha gür ve süslü püsküller vardır. Bu bağlamda, belirtmemiz gerekir ki apoletlerdeki yıldız işaretlerinin sayısı subayın rütbesini göstermektedir. Apoletler 19. yüzyılda ortaya çıkmıştır. 1854'te, Kırım Savaşı sırasında, düşmanın keskin nişancıları, üniformalarıyla uzaktan görülebilen subayları tuzağa düşürdüğünde, apoletler geçit töreninin bir unsuru olarak, günlük yaşamda subaylar genellikle altın veya gümüş omuz askıları, cephede ise koruyucu apoletler takmaya başlamışlardır. Omuz askılarında yıldız sistemi temelde apoletlerdekiyle aynıdır.

Devlet memurluğu ise bakanlıklara ve dairelere bölünmüştür. Rütbelerin isimleri aynıken, pozisyonları çok farklıdır. Üniforma, tüm kamu hizmeti türlerini birleştiren dış unsur olarak görev yapmaktadır. Kamu kurumunda giyilen üniformaları askeri üniformalardan ayıran başlıca özelliği; askeri üniformalar Rütbeye göre apoletlerinde ki yıldız ve püsküller, kumaş rengi ve kalitesi öne çıkarken sivil uniformada ise çalıştığı kurum amblemi ve kıdemine göre kumaşın rengi ve kalitesi öne çıkmaktadır. Üniforma kelimesi geniş ve dar olmak üzere iki anlamda

değerlendirilmiştir. Geniş anlamda, resmi olarak belirlenmiş üniformaların; kaşkorse veya yelek, üniformalı kuyruklu ceket (redingot), ceket, pantolon, başlıklar, ayakkabılar, kaput olarak ifade edilmektedir. Kaput dış üniforma Askeri veya Sivil kıyafettir (Kirsanova, 1995: 327). 1830'ların başında Moskova Üniversitesinde eğitim gören İ.A. Gonçarov şöyle yazıyor: “Kaputunu veya kürkünü (o zamanlar palto bilinmiyordu) atar ve salona gider (Anılar, Toplu Eserler, 7.cild, M., 1957).” (Kirsanova, 1995: 193).



(Kirsanova, 1995: 327, 328)

Bu bağlamda, palto, erkekler, kadınlar veya çocuklar için dış giyimdi ve genellikle sadece sokak için olan diğer kostüm türlerinden daha uzundur. Palto Fransız kökenli üst giyim anlamına gelen ‘paletot’ kelimesinden türemiştir. Her ne kadar bu isim daha önceden biliniyor ve geniş bir kaftan veya uzun cekete uygulanıyor olsa da Rus gündelik yaşamında, palto türü 1840’ların sonlarında ortaya çıkmıştır. 19. yüzyılın ortalarına gelindiğinde palto, iç mekanlarda giyilemeyen, sokağa yönelik bir giysi olarak tasarım ve işlevsel amaç açısından istikrarlı bir özellik kazanmıştır (Kirsanova, 1995: 193).



(Kirsanova, 1995: 193)

Dar anlamda üniforma ise, bu giysinin yalnızca ana unsuru olan kaftanı ifade ederken diğer her şey gerekli bir ek olarak kabul edilmektedir. Her tür üniformanın dış görünüş olarak çekici, tek tip ve işlevsel olarak rahat olması gerekmektedir. Bu gereklilikleri dengelemek her zaman mümkün olmamaktadır. Üniformaya göre, hizmet kolunu, ordudaki makamı veya askerlikte rütbe sınıfını ya da sivil hizmetteki rütbeyi belirlemek mümkün olmaktadır. Askeri üniformalar ilk olarak 17. yüzyılın sonunda Rusya'da ortaya çıkmıştır. 1780 yılının başlarında devlet memurları ve toprak sahibi soylular için üniformalar kullanılmaya başlanmıştır. Ve en son olarak 1796 yılında saray üniformaları ortaya çıkmıştır. 18. yüzyılın sonlarında sivil her departmanın merkezi ve yerel kurumlarının yetkilileri için üniformalar tanıtılmaya başlanmıştır. Bu bağlamda, 1830 yılının başından itibaren taşra üniformaları yalnızca soylulara ait hale gelmiştir. Birçok değişikliğe uğrayan üniformalar 1917 yılına kadar varlığını sürdürmüştür.

Dolayısıyla, üniforma, bir kişiye lise veya harp okulundan emekli olana kadar eşlik etmekte, emekli olduktan sonra bile giyinme hakkı devam edilmekte ve masrafları sahiplerine ait olduğundan dolayı devlet memurlarının bütçelerine büyük bir külfet olmaktadır. Devlet mekanizmasının

paramiliter yapısı memurların görünümü üzerinde de etkili olmaktadır. Görev başında oldukları zaman, dairede kuyruklu ceket, ceket, daire dışındaysa kaput, elbette daha mütevazı olmakla birlikte, askeri üniforma giymek zorunda kalınmıştır. Kural olarak, belirli bir pozisyon belirli bir rütbeye karşılık gelmektedir. Böylece Rütbe Tablosu, sonraki iki yüz yıl boyunca toplum hayatını büyük ölçüde düzenleyen bir belge haline gelmiştir. Elbette Petro'nun "Rütbe Tablosu" var olduğu 195 yıl boyunca değişmeden kalmamış, neredeyse iki yüzyıl boyunca büyük reformlar sonucunda değiştirilmiştir. Çok uzun bir süre varlığını sürdüren bu sistem, 1917 yılında Sovyet yetkililerinin rütbe, mülk ve unvanların yok edilmesi-ne ilişkin kararlarıyla ortadan kaldırılmıştır.

Sonuç

Netice itibarıyla, Rus tarihindeki tüm iyi ve büyük girişimlerin Büyük Petro dönemiyle ilişkilendirilmesi gerektiğine dair bir düşünce vardır. Rusya' da kamu hizmetinin de genellikle 24 Ocak 1722' de, Petro'nun birkaç yıldır hazırlanmakta olan ünlü "Tüm askeri, sivil ve saray rütbelerinin hangi rütbeye ait olduklarına dair Rütbe Tablosunu" yürürlüğe koymasıyla başladığının düşünülmesi bu gelenekle oldukça tutarlıdır.

"Rütbe Tablosu" kararnamesinde aynı sınıfta bulunan tüm askeri, sivil ve saray rütbelerinin aynı kıdeme sahip olduğu, öte yandan aynı sınıftaki kişiler daha erken işe başlasalar bile askeri rütbedekilerin diğerlerinden daha üstün olduğu açıkça belirtilmektedir çünkü Petro bu sistemi askerliğe yönelik yapmıştır.

"Rütbe Tablosu", devlet, askeri ve saray görevlileri için bir rütbe hiyerarşisi ve terfi sistemi oluşturan bir devlet kanunu olarak kabul edilmiştir. "Rütbe Tablosundaki" tüm rütbeler üç türe; askeri, sivil ve saray mensupları olarak ayrılmıştır. Kategorilerin her birinde birbiriyle sıkı sıkıya ilişkili 14 sınıf vardır.

Rusça'da "Rütbe" terimi, rütbeyi, dereceyi, sınıf kategorisini ve ayırım düzeyini ifade eder. Rütbe Tablosunda, her biri askeri, deniz, sivil veya saray hizmetinde belirli bir konuma karşılık gelen 14 sınıf vardır.

Rütbe Tablosu mestniçestvanın tüm kalıntılarını tamamen yok ederek, terfilerin köken soyluluğuna değil, kişinin kişisel niteliklerine ve eğitimine bağlı olmasını sağlamıştır. Rütbe Tablosu sayesinde, savaş alanında ya da kamu hizmetinde vatana hizmetleriyle öne çıkan soylu olmayanlara da bireysel ya da ailevi olarak soyluluk unvanı verilmektedir. Değişen ve tamamlanan unvan ve rütbe sistemi 1917 devrimine kadar varlığını sürdürmüş ve Sovyet iktidarının kararnameleriyle kaldırılmıştır.

Rütbe Tablosu etrafındaki mücadele tarihi, Rus kamu yönetiminin özünü, psikolojisini, giyim kuşamını ve toplumsal yaşamın yapısındaki

yerini anlamak açısından çok önemlidir. Bu nedenle onun daha genel değerlendirilmelerine bakmak gerekir.

Böylelikle, kamu hizmetinde reform girişimlerinin tarihinden de anlaşılabilirliği gibi, bürokrasinin eksiklikleri hem toplum hem de yetkililerin kendileri için aşikârdı. Her şeyden önce, devlet yapısının geleceksel olarak düşük verimliliğine, memurların işlerine karşı sorumluluk duygusunun yeterince gelişmemiş ve ciddi bir şekilde teşvik edilmemiş ve “bürokratik çarkların dönmesinin” fazlasıyla yavaş olmasına dikkat çekmeliyiz. Memurların işlerine karşı sorumluluk duymaması Gogol’un 1841 yılında yazdığı “Kaput” eserinde de karşımıza çıkmaktadır.

Ortak üniforma, toprak sahibi soylularla soylu olmayan devlet memurlarını eşit hale getirmiştir. Her ikisi için de üniforma sadece idari görevlerinin değil, aynı zamanda sınıflarının ve yasal haklarının da tek göstergesidir. Petersburg’un da dahil olduğu kuzey eyaleti için açık mavi, Moskova’nın da dahil olduğu merkez eyaleti için kırmızı ve Kiev’in de dahil olduğu güney eyaleti için koyu vişne rengi olarak tanımlanmıştır. Yasa aynı zamanda üniformayı da tanımlamaktadır; yakalı veya yakasız kumaş kaftan, uzun yaka, kaşkorse (uzun yelek), dize kadar pantolon, çorap, ayakkabı ve siyah üçgen şapka (yatay bir korniş üzerinde). Ancak yasa, o dönemde günlük yaşamda kabul gören tarzı ima ettiği için kıyafetin tarzını belirtmemiştir. Kanunla belirlenen üç renk kaputların görünümünü belirlemiştir; buna göre süslemeler (yaka, manşet, düğme ve astar) ile kaşkorse ve pantolon her vilayet için belirli renklere (kombinasyon halinde) sahiptir. Bir dizi ayrıntılı il üniforma kanunu ve daha sonraki kanunlar (1831’e kadar), departman, rütbe veya pozisyona göre herhangi bir ayırım öngörmüyordu. Uygulamada, devlet memurlarının kıdemleri sadece malzemenin kalitesi ve terzinin çalışması ile üniformaların üzerindeki nişanlara göre değerlendirildiği anlaşılmaktadır.

1824 yılında eyalet üniformalarının renkleri (yaka ve kol ağızları) değiştirilerek her bir Genel Valiliğe bağlı eyaletler için benzer hale getirilmiştir. Sadece Petersburg ve Moskova vilayetlerinin üniformalarına kırmızı yaka ve manşetler eklenmiştir. Bazı vilayetlerin üniformalarının yaka ve kol ağızları farklı renklerdedir. Özellikle üniformaların yakalarında, manşetlerinde ve yanlarında renkli kenarlıklar yaygınlaşmıştır. Düğmeler, il arması ile beyaz veya sarı metalden oluşmuştur. Bu tarz değişimler sık sık uygulanmaktadır.

Sivil üniforma sistemi için genel bir yönetmelik hazırlama çalışmalarının başlamasıyla birlikte, 1 Mayıs 1832 tarihli yasa, taşra üniformalarının tamamından, asil üniformaları ayırmış ve bunları yeniden düzenlemiştir. Önceki üniformalar törenselleştirilmiştir. Soyluların il yöneticilerine tüm soylular için ortak olan yeni kurulan modele göre; yaka, manşet ve cep ka-

pakları altın işlemeli olmalıdır. Bölge yöneticilerinin de yaka ve manşetlerinde aynı dikiş vardı ve her ikisi de asalet seçimiyle görevlerinin sona ermesinden sonra bile bu işlemeyi muhafaza etmişlerdir. Son olarak, soylular arasında daha önce kamu hizmetinde görev yapmış olanların yakalarına özel işlemler yapılmaktadır. Üniformaya koyu yeşil redingot ve aynı koyu yeşil kumaştan yaka ve manşetlere sahip tek düğmeli ceket (önünde etek kesimi olmayan) gündelik kıyafetler de eklenmiştir. Redingot hem üniforma üzerine (dış elbise olarak) hem de üniforma yerine giyilmek üzere tasarlanmıştır. Törensel kaftana diz hizasında beyaz pantolonlar ya da uzun pantolonlar kaftan rengine uygun olarak eşlik ederdi; aynı pantolonlar redingotla ve frakla birlikte giyilmiştir. Bir asilzade üniformasıyla birlikte giyilen siyah üçgen şapka, sırasıyla üniforma ceketiyle ve redingotla birlikte giyilmesi gereken kenarlıklı siyah yuvarlak bir şapka ve kırmızı başlıklı koyu yeşil kumaş bir keple tamamlanmaktaydı. Zaman içinde kep, asaletin en basit nişanı olarak günlük yaşamda yaygınlaşmıştır.

Zamanla, askeri ve sivil kaputlar arasındaki farklılıklar ortaya çıkarak, birincilerin kruvaze olabilmesi, kaputların kenarlarında şeritlerin, ayrıca paça kenarlarında yakaların bulunması ve kol ağızlarının kanatlarla desteklenebilmesi bu farklılıkları ortaya koymaktadır. Ordunun beş dereceli dikiş işlemesi tüm rütbeleri belirtmek için yetersiz kaldığından hem askeri hem de sivil bölümlerde bu dikiş işlemesi, üniformaların, kaputların ve redingotların yakalarının ön uçlarında, kaput sahibinin rütbesini gösteren uzunlamasına ve enlemesine apoletler (altın veya gümüş kordonlardan yapılmış) veya üç boyutlu yıldızlarla desteklenmiştir.

Rütbe Tablosuna giren ilk beş sınıftaki kişiler, departmanlara göre değişen renkli kaput astarlarına sahipti. Telgraf makamında çalışanın kaputu sarı, demir yollarında çalışanın kaputu yeşil, İç İşler makamında çalışanın kaputu ise kırmızıdır. Astarın rengi, yakaların rengine ve kenarlarındaki, yaka ve manşetlerdeki biye ile uyumludur. Bu tarz her bir derecede farklılık göstermektedir.

Rusya'da üniforma olarak görev gören Kaput anlayışı 1840 yılına kadar Rusya'da 'palto' kelimesi gündelik hayatta benimsemediğinden dolayı varlığını sürdürmüştü. Ve bu nedenle 1841 yılında ünlü yazar Gogol'un yazdığı eserinin adını "Palto" değil "Şinel" yani "Kaput" olarak adlandırmıştır. Bu bağlamda, 1937 yılından günümüze kadar Rusçadan Türkçe'ye çevrilen eserin "Palto" değil "Kaput" olması gerekmektedir.

Yazarların katkı düzeyleri: Birinci yazar 70%, ikinci yazar 30%

Etik komite onayı: Çalışmada etik kurul iznine gerek yoktur.

Finansal destek: Çalışmada finansal destek alınmamıştır.

Çıkar çatışması: Çalışmada potansiyel çıkar çatışması bulunmamaktadır.

KAYNAKÇA

- Anisimov, Ye. V. (1999). *Petro'nun Reformları Zamanı*. Leningrad: Lenizdat.
- Bagger, H. (2001). *Büyük Petro'nun Reformları: Bir Araştırma İncelemesi*. Moskova: Progress.
- Buganov, V. İ. (2000). *Büyük Petro ve Zamanı*. Moskova: Nauka.
- Griboyedov, A. S. (1995). *Akıldan Bela. Üç ciltlik Derleme* (Cilt 3). Rusya Bilimler Akademisi Rus Edebiyatı Enstitüsü (Puşkin evi). 12 20, 2022 tarihinde https://imwerden.de/pdf/griboedov_pss_tom1_1995__ocr.pdf adresinden alındı.
- İsayev, İ. A. (2005). *Rusya'nın Devlet ve Hukuk Tarihi: Ders Kitabı*. Moskova: TK Velbi, Prospekt.
- Kirsanova, R. M. (1995). *18. Yüzyıldan 20. Yüzyılın İlk Yarısına Kadar Rus Romanlarında Kostümler*. (Y. G. Morozova, & V. D. Sinyukova) Moskova: Bolşaya Rossiyskaya Entsiklopediya.
- Mankov, A. G., & Çistyakov, O. İ. (Editörlüğünde). (1986). *10-20. Yüzyıllar Rus Mevzuatı: Mutlakiyetçiliğin Oluşum Mevzuatı*. (9.ciltlik). Moskova: Hukuk Edebiyatı.
- Mavrodin, V. V. (1998). *Yeni Rusya'nın Doğuşu*. Leningrad: Leningrad Üniversitesi.
- Şepelyov, L. Ye. (1999). *18. Yüzyıldan 20. Yüzyılın Başlarına Kadar Rusya'nın Yönetim Dünyası*. İskusstvo-SPb.
- Şepelyov, L. Ye. (2005). *Rus İmparatorluğu'nun Unvanları, Üniformaları ve Nişanları*. Moskova; Leningrad: Tsentropoligraf; MiM-Delta.
- <http://postanovkagolosa.org/табель-о-рангах-8>, Erişim tarihi: 22.12.2022.
- https://ru.wikipedia.org/wiki/Думный_дворянин, Erişim tarihi: 18.12.2022.
- <https://ru.wikipedia.org/wiki/Окольничий>, Erişim tarihi: 18.12.2022.
- https://yandex.ru/images/search?from=tabbar&text=лестница%20чинов%20табели%20%20рангах&pos=1&img_url=http%3A%2F%2Fkonspekta.net%2Fstudopediaru%2Fbaza19%2F2157894871640.files%2Fimage001.jpg&rpt=simage&lr=103853, Erişim tarihi: 02.01.2023.

Chapter / Bölüm 9

CEMİL SIDKÎ EZ-ZEHÂVÎ'NİN MANZÛM
HİKÂYELERİ

Fuat DAŞ¹

¹ Dr. Öğr. Üyesi, Bartın Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Yabancı Diller Bölümü, fuatdas@windowslive.com, ORCID: 0000-0003-1088-2177

Giriş

Edebiyatı sınıflandıran, yapıtlar arasındaki ortak biçim ve konulardan yola çıkarak oluşturulan tiplere tür denir. Tür, bir yapıtı diğer yapıtlardan konu, şekil ve teknik unsurlar açısından ayıran ve yapıtları da kendi aralarında kümeleniren bir kurallar birleşimidir (Karahana, 2021, s. 254). Edebiyatı oluşturan bu türler birbirlerinden faydalandıkları gibi birbirlerinden alışveriş yaparak karşılıklı etkileşim halinde olurlar. Bu etkileşime en fazla şiir ve hikâye arasında rastlandığı söylenebilir. Öyle ki tarih içinde şekillenen birçok edebî türde şiir ve hikâyenin farklı şekillerde bir araya geldiğini görebiliriz. Bu türler arasında en bilinenleri epos, mensur şiir (düzyazı şiir), şiirsel düzyazı, anlatımcı (narrative) şiir, manzûm hikâye ve öykü-şiir (şiir-hikâye)dir. Şiir ve hikâyenin bir araya gelerek oluşturduğu türler arasında özellikleri bakımından birbirlerine çok yakın olanlar olduğu gibi şiirden çok düzyazıya yakın olanlar da bulunmaktadır (Çıkla, 2009, s. 55).

Nitekim şiir ve hikâyenin bir araya gelerek oluşturduğu türlerin en bilinenlerinden biri manzûm hikâyelerdir. Arap edebiyatında bu tür için *el-Kıssatu's-Şi'riyyetu* (القصة الشعرية: Manzûm Hikâye) terimi kullanılmaktadır. Aynı şekilde edebiyat eleştirmenleri tarafından *eş-Şi'ru'l-Kıssiyyu* (الشعر القصصي) ve *el-Kasîdetu'l-Kıssiyyetu* (القصة القصصية) terimleri de manzûm hikâye türü için kullanılmaktadır. (el-Kâdı, vd., 2010, s. 335). ‘Manzûm hikâye’ düzyazı şeklinde anlatılan bir hikâyenin, daha kısa ve yoğun olarak nazma dökülmesidir. Dolayısıyla ‘manzûm hikâye’, olaya dayalı/hikâye edici/anlatmaya dayalı manzûm metinlerdir. Kısacası bir hikâyenin manzûm biçimde anlatımıdır. (Çat, 2018, s. 32). Şiir ve hikâyenin sentezinden oluşan bu edebî tür, bir olayın veya durumun şiir formunda ifade edildiği edebiyat türü olarak da tanımlanabilir. Bu yüzden adı geçen iki edebî türün sentezi olan manzûm hikâyede dil hem şiire hem de hikâyeye has işlev ve niteliklere sahiptir. Dilin çok yönlü işlevlerinin bir arada kullanılışı, manzûm hikâyeye edebî türler içerisinde ayrı bir yer kazandırır (Büyük, 2014, s.1). Manzûm hikâyeler genel itibarıyla ayrıntılı uzun anlatımlardan uzaktır. Bu türde, anlatıcı/şair hikâyesini sunarken imge ve mecazlar kullanma maharetiyle sanat yapmayı, gerçek duygu vermeyi gözetir. Böylece hikâye okuru derinden etkiler ve okur hem tat alır hem de pür dikkatle anlatılan olayı takip ederek sonucunu merak eder (el-Hatîb, 1990, s. 55). Manzûm hikâyelerde her ne kadar iç içe geçmiş iki tür olsa da her tür kendi kimliğini korur (İbrahim, 1995, 243). Bu tür hem hikâyenin estetik ve materyal unsurlarından faydalanır hem de şiirin sanatsal imkanlarından yararlanır. Dolayısıyla okur bu türde hikâyeye ait özelliklere, hikâyenin verdiği zevklere ulaşabildiği gibi şiirselliğe, şiire ait özelliklere de haiz olur.

Manzûm hikâyelerde şiirin ve hikâyenin estetik vasıfları bir arada okura sunulduğu sürece başarı elde etmiş olur. Nitekim metnin dizeler

şeklinde yazıya dökülmesi, vezin, kafiye, edebî sanatlar, imge ve sembollerin kullanılması manzûm hikâyelerin şiire yakın olmasını sağlarken, metinde bir olayın anlatılması, hikâyelemeye yer verilmesi, anlaşılır bir dil kullanılması, günlük hayattaki konuşma cümlelerinin bulunması, öğüt verme, sosyal ve bireysel konularla alakalı nasihatlerde bulunma gibi amaçların güdülmesi manzûm hikâyeleri düzyazı türüne yaklaştıran niteliklerdir. (Çıkla, 2009, s. 66). Bir hikâyede bulunan zaman, mekân, kahramanlar, serim-düğüm-çözüm bölümleri gibi unsurlar manzûm hikâyelerde de belirgin bir şekilde karşımıza çıkar. Genel itibarıyla -özellikle Arap edebiyatında- bu türde olaya dayalı hikâyeler anlatılır. Sanatkâr her ne kadar düzyazıdan farklı olarak vezin ve kafiye kurallarıyla hikâyeler anlatsa da bu tür şiirler (manzûm hikâyeler), okurun zihninde bir olay, kahramanlar, verilmek istenen mesaj gibi düzyazı bir hikâyede olan unsurları belirgin bir biçimde şekillendirir ve okur, düzyazı bir hikâyedeki tesiri manzûm hikâyelerde de hisseder. Dolayısıyla en nihayetinde söyleyebiliriz ki; manzûm hikâyeler, belli ölçü ve kafiyelerle yazılmış hikâyelerdir.

Şair/anlatıcı ölçü ve kafiye düzeninde kaleme aldığı bu manzûm hikâyelerinde tahayyül ettiği, yaşadığı toplumdaki fertlerin ya da kendisinin yaşadığı olayları anlatır. Bu tür de diğer edebî türler gibi toplumsal yaşamın bir yansıması konumundadır. Toplumun yaşadığı birçok sosyal ve siyasî sorunlara değinir ve mesaj verme, öğretici olma kaygısı taşır. Hatta manzûm hikâyeler geçmiş dönemlere nazaran modern Arap edebiyatında -özellikle modern Irak şiirinde- realizmin etkisiyle toplumsal sorunları yansıtan edebî bir tür olarak da karşımıza çıkar.

Bu çalışmada modern Irak edebiyatının yenilikçi ve realist şairlerinden Cemil Sıdkî ez-Zehâvî'nin divanlarındaki manzûm hikâyeler değerlendirilecektir. Giriş kısmında genel itibarıyla manzûm hikâyeler hakkında bilgi verilecek, birinci başlıkta; dünden bugüne Arap edebiyatında manzûm hikâyenin seyrinden kısaca bahsedilecek, ikinci başlıkta; şairin divanlarında şiir ve hikâye sanatını başarılı şekilde bünyelerinde barındıran bazı manzûm hikâyelerin değerlendirmeleri yapılacaktır.

1. Arap Edebiyatında Manzûm Hikâyeler

Arap edebiyatında manzûm hikâyelerin köklü bir geçmişi vardır. Bu geçmişi Cahiliye Dönemi'ne kadar götürebiliriz. Bu dönemde Arap şairler tarafından dost meclislerinde, gece yanan ateş önünde, uzun çöl yolculuklarında, insanların bir araya geldiği panayırarda söylenen şiirlerin bazı beyitleri olay/hikâye merkezlidir. Nitekim o dönemlerde nesir sanatı gelişmediği için bu olaylara/hikâyelere şiir sanatında rastlarız. Bu nedenle Cahiliye Dönemi'ndeki ilk şiir ürünleri parça parça anlatılmış manzûm

hikâyelerle doludur. Şair/anlatıcı uzun kasidelerinin bazı bölümlerinde olay, kişi, zaman, diyalog ve mekân gibi hikâyenin unsurlarından faydalanarak kasideye hareketlilik katan, kasideyi hikâye türüne yaklaştıran beyitlere yer verir. Dolayısıyla söyleyebiliriz ki; manzûm hikâyeler parça parça da olsa daima klasik kasidenin ayrılmaz bir parçası olmuştur.

Klasik dönemdeki manzûm hikâyeler hem toplumsal mesaj verme, öğretici olma kaygısı taşır hem de şairin yaşadığı, şahit olduğu ya da herhangi birinden duyarak anlata geldiği günlük olaylardan, savaşlarda gösterdiği kahramanlıklardan, yaşadığı aşk maceralarından kesitler sunar. Arap şiirinin ilk ürünleri ve incileri olan Muallakalara baktığımızda “*bunların çoğu, şairin kasidesinin bir bölümünde savaşlarda gösterdiği cesaretiyle ya da nesebiyle övünme amaçlı anlattığı olayların hatıralarıyla doludur. Şair, bazen başından geçen maceralarını ele alır ya da geçmiş dönemde meydana gelen hadiseleri bizlere aktarır.*” (Mariden, 1984, s. 27). Öyle ki, İmruülkays’ın (ö. 25/645) muallakasında sevgilisi Uneyze’nin mahfesine girdiğinde yaşadıklarını ya da diğer kadınlarla başından geçenleri, çölde yaban hayvanlarıyla yaşadığı hadiseleri (ez-Zevzenî, 1990, 13-47); Antera b. Şeddad’ın (ö. 614 [?]) Dâhis ve Gabra savaşlarında gösterdiği kahramanlıkları, sevgilisi Able için başından geçen maceraları (ez-Zevzenî, 1990, 136-154); A’sâ’nın (ö. 7/629 [?]), Nâbiga ez-Zübyânî’nin (ö. 604 [?]), Amr b. Külsûm’un (ö. 584, 600) ve daha nice şairin kasidelerindeki parça parça olan anlatıları, klasik dönem manzûm hikâyelere dahil edebiliriz.

Gerek Cahiliye Dönemi olsun gerekse sonraki dönemler olsun aşk şiirleri şair divanlarında önemli yer işgal ettiği için şairlerin anlattığı olayların başında sevgililer arasında cereyan edenler hadiseler gelir. Klasik dönem Arap edebiyatının önemli bir aşk şairi olan Cemil b. Ma’mer’in (ö. 82/701) divanındaki aşk temalı manzûm hikâyeler de bunlar arasındadır. Cemil b. Ma’mer iki sevgili arasında vuku bulan hüznün, mutluluk, ayrılık, kavuşma merkezli olaya dayalı/hikâye edici birçok şiir kaleme almıştır. Bu şiirler kısa olsa da başta bir olay olmak üzere diyalog, mekân, zaman gibi hikâyeye ait birçok unsuru barındırır. Şairin, çok kısa bir zaman dilimini anlatan, sevgilinin obasında geçen, içerisinde kısa konuşmaların bulunduğu ve manzûm hikâye türüne dahil edebileceğimiz bazı beyitleri şöyledir (Ebâza, 1978, s. 8; İbn Hâlikân, 1978, c. I. s. 369):

حَتَّى دَفَعْتُ إِلَى رَبِيَّةَ هَوْدَجَ
حَتَّى وَلَجْتُ إِلَى خَفِيِّ الْمَوْلِجِ
لَأُنْبِئَهُنَّ الْخَبْرَ إِنَّ لَمْ تَخْرُجْ
فَعَلِمْتُ أَنَّ يَمِينَهُمَا لَمْ تُحْرَجْ

مَا زِلْتُ أُبْغِي الْخَبْرَ أَنْبِئُ فَلَهُمْ
فَدَنْتُ مَخْفِيًّا أَلَمْ يَبْنِيهَا
قَالَتْ وَعَيْشٌ أَخِي وَحُرْمَةٌ وَالِدِي
فَخَرَجْتُ خَوْفَ يَمِينِهَا فَتَبَسَّ مَثْ

فَتَنَاوَلْتُ رَأْسِي لِتُعْرِفَ مَسَّهُ
بِمُخَضَّبِ الْأَطْرَافِ غَيْرِ مُسْتَجِ
فَلَأْتُمْ فَاهَا أَخْذًا بِقَرُونِهَا
شُرْبَ النَّزِيفِ بِزُدِّ مَاءِ الْحَشْرِجِ

Arıyorum obayı, peşindeyim izlerinin;

Yanına ulaşıyana kadar mahfedeki sevgilinin...

Gördüm onun çadırını, saklanarak yaklaştım;

Girişin kapalı kısmından kendimi içeri attım...

Kardeşi ve annesi üzerine yemin ederek söyledi;

“Eğer çıkmazsan haber vereceğim obaya” dedi...

Yemininden korkup çıkmak üzereydim, gülümsedi;

Anladım ki ettiği yeminlerinde ısrarcı değildi...

(Eliyle) kavradı başımı dokunmak amacıyla;

Kına sürülmüş pürüzsüz parmaklarıyla...

Boynundan çekerek kondurdum dudağına buseyi;

Susamış kişinin bardaktaki soğuk suyu içtiği gibi...

Emevî ve Abbasî Dönemi'nde sosyo-kültürel alanlarda görülen ilerlemeler edebî türlerde de yansımalarını göstermiş, şiir sanatı konu ve üslup açısından gelişmeler kaydetmiştir. Bu dönemlerde geleneksel şiir türlerinin yanında yeni türler ortaya çıkmış ve manzûm hikâyeler de bu yeni şiir türleriyle birlikte gelişmiş ve konu açısından çeşitlilik göstermiştir. Nitekim medih, gazel gibi geleneksel şiir konularında parçalar şeklinde rastladığımız manzûm hikâyeler, ortaya çıkan yeni türlerde de karşımıza çıkmıştır. Şairler divanlarında dinî, tasavvufi, siyasi, toplumsal birçok manzûm hikâyeye yer vermiştir. Öyle ki Abbasî Dönemi'nin önde gelen şairlerinden Mütenebbî (ö. 354/965), Ebû Nuvâs (ö. 198/813 [?]), Buhturî (ö. 284/897) gibi isimler, divanlarında manzûm hikâye türüne dahil edebileceğimiz birçok beyit kaleme almıştır. Manzûm hikâyeler Endülüs Dönemi şiirinde de büyük gelişme göstermiştir. Özellikle İbn Abdurrabih'in (ö. 328/940), Endülüs Emevî Halifesi III.

Abdurrahman'ın yaptığı savaşları ve bu savaşlardaki kahramanlıklarını anlatan 445 beyitlik urcûzesi bu dönemde yazılmış manzûm hikâyelerin en iyi örneklerindedir. Şair, hicri 300-322 yılları arasında halifenin girdiği savaşları yıllara göre zikretmiştir. Bu urcuzesinde kafiye ve bahir birliğine gitmemiştir (el-Hüseyin ve Zubeyr, 2015, s. 127). Bu urcuze aynı zamanda Samuel Margoliouth (1858-1940) gibi bazı şarkiyatçılar tarafından Arap edebiyatında destan türünün en eski örneklerinden biri olarak da kabul görmüştür (eş-Şek'a, 1999, s. 281).

Modern döneme gelindiğinde Arap dünyasının başta Batı olmak üzere birçok dünya ülkesiyle sosyo-kültürel açıdan ilişkileri gelişir. Bu ülkelere eğitim görmek için giden Arap yazar ve şairler, oralarda edindikleri kültürleri, edebî akım ve fikirleri kendi ülkelerine taşır. Bu yazar ve şairlerden biri de Ahmed Şevkî (1868-1932)'dir. Hidiv Tevfik Paşa tarafından Fransa'ya gönderilen Şevkî, buradaki edebî ve kültürel atmosferden etkilenir ve bu etkilenme neticesinde manzûm hikâyeler kaleme alır. Nitekim onun kalemiyle manzûm hikâyeler Arap edebiyatında önceki dönemlere nazaran itibar kazanır. Ayrıca Şevkî manzûm tiyatrolar yazmaya başlar ve 1893 yılında *Ali Bek el-Kebir* adlı ilk tiyatrosunu yazar. Birçok edebiyat eleştirmenin hedefi olsa da Şevkî'nin bu çabaları, manzûm hikâye türü alanında önemli yer işgal eder (el-Hüseyin ve Zubeyr, 2015, s. 130). Şevkî'den sonra manzûm hikâyeler Halil Mutrân'la (1869-1949) olgun bir seviyeye ulaşır. Mutrân bu türe büyük ilgi gösterir ve divanında bu türden birçok şiir yazar. Şair, manzûm hikâyelerinin kaynağını ise Arap dünyasının yaşadığı siyasî, kültürel ve toplumsal olaylardan alır.

Mutrân'dan sonra Arap edebiyatında birçok şair manzûm hikâyelere divanlarında yer verir. Ma'rû er-Rusâfi (1875-1945), Reşid Selim el-Hûri (1887-1984), İliyyâ Ebû Mâdi (1891-1957), Ahmed Zekî Ebû Şâdi (1892-1955), Ali Mahmud Taha (1901-1949), İlyas Ebû Şebeke (1903-1947), Şefik el-Ma'lûf (1905-1976) gibi şairleri bunlar arasında sayabiliriz. Bu şairler grubunda modern Irak edebiyatının yenilikçi ve toplumcu gerçekçi şairi Cemil Sıdkî ez-Zehâvî de yerini alır.

2. Zehâvî'nin Manzûm Hikâyeleri

Zehâvî modern Irak edebiyatının önde gelen şairleri arasındadır. Kürt bir ailenin çocuğu olarak 1863 yılında Bağdat'ta dünyaya gelmiştir. Dedesi Molla Ahmed bir süre İran'ın Kirmanşah şehrine bağlı Zehâv kasabasında yaşamış ve babası Muhammed Feyzî burada doğmuştur. Bundan dolayı aile fertleri Zehâvî nisbesiyle anılmıştır. (Sadgrove, 2013: 177; Battî, 2017: 19). Kültürlü bir aileden gelen Zehâvî, ilk eğitimini babasından almış; İslamî ilimler ve Arap edebiyatına dair dersler okumuştur. Ana dili Kürtçenin yanı sıra Türkçe, Farsça ve Arapçaya vakıf olmuştur. Zehâvî, Türkçe ve Arapçaya yapılan çeviriler vasıtasıyla astronomi, anatomi, psikoloji gibi bilim dallarına da ilgi duyarak bu alanlarda da kendini

geliştirmiştir. (Fâhûrî, 1986: 411; Badawi, 1975: 47). Yaşadığı süre boyunca gerek Osmanlı Devleti zamanında gerekse İngiliz Dönemi ve Irak Hükümeti Dönemi'nde kurum ve kuruluşlarda birçok görev üstlenmiştir. Zehâvî, 1936 yılında hayata gözlerini yummuştur.¹

Zehâvî düşünür ve filozof kimlikleriyle de tanınmıştır. Şiir divanlarının yanı sıra çeşitli dergilerde toplumsal sorunları irdeleyen yazılar kaleme almış, tabiat ve felsefe ilimleri gibi alanlarda mensur eserler yazmıştır. Şiirlerinde toplumcu gerçekçi bir yol izleyip “sanat toplum içindir” anlayışını benimseyerek yaşadığı dönemde gerek Irak halkının gerekse bütün Müslüman halkların sorunlarını dile getirmiştir. Şiirlerindeki yenilikçi ve özgürlükçü fikirleriyle modern Irak'ın toplumsal açıdan gelişmesi ve modernleşmesi sürecinde önemli rol üstlenmiştir. Nitekim Zehâvî, kadın hak ve özgürlükleri, yöneticilerin adaletsiz uygulamaları, çiftçilerin tımar sahipleri karşısında yaşadığı sorunları, halkın uygarlaşmasına engel olan eski gelenek ve adetleri şiirlerine yansıtmış, sanat yapma kaygısından öte bu şiirlerinde fikirlerini insanlara bildirmeyi gaye edinerek onlara kurtuluş yolları göstermiştir. Öyle ki o, modern Irak'ın doğuşunda ve gelişiminde fikir ve görüşleriyle öncülük eden önemli edebiyatçı ve düşünürlerden biri olmuştur.

Şiirleriyle modern Irak edebiyatında çığır açan Zehâvî'nin şiirlerinde anlatı türüne ait izler görürüz. Bir anlatıda olan olay, mekân, zaman, kişiler gibi unsurları manzûm hikâyeler dahilinde ustaca kullanarak birçok şiir divanında manzûm hikâyelere yer verir. Zehâvî'nin bu türden şiirler yazmasında Mısırlı şairler Halil Mutrân, Ahmet Şevkî gibi isimlerin etkili olduğunu söyleyebiliriz. Nitekim o, Mısır ve Suriye'deki edebiyat yazılarını, edebiyatçıları takip eden, buralara ziyaretler gerçekleştiren biriydi. Aynı şekilde onun manzûm hikâye türünden şiirler yazmasında; Batı dillerinden Arapça ve Türkçeye yapılan çeviri eserlerin de etkisi olduğunu belirtmek gerekir. Bütün bunlardan öte Zehâvî iyi bir şair olduğu kadar iyi bir nesir yazarı ve okuru olduğunu ve bu durumun etkisiyle de başarılı manzûm hikâyeler kaleme aldığını söyleyebiliriz.

Zehâvî, manzûm hikâyelerinde anlatı sanatının bazı unsurlarını başarılı şekilde kullanırken bazılarını ise göz ardı ettiğini görmekteyiz. Sözelimi olay unsuru, alt birimler olan diyalog, iç çözümleme, monolog tekniklerini başarılı şekilde kullanmış; ancak mekân tanıtlarına ya da kişilerin fiziksel açıdan tanıtılmasına yeterli derecede önem vermemiştir. Bu türden şiirlerine genel itibarıyla tasvir veya diyaloglarla başlangıç yapmış, akabinde olayı anlatarak şiirlerini sonlandırmıştır. Bazen şair son

¹ Cemil Sıdkî ez-Zehâvî hakkında geniş bilgi için bkz: Mehmet Yalar. (2005). Zehavî ve Realist Arap Şiirindeki Yeri. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 14 (2), (47-73); Mesut Özünlü. (2020). *Irak'ın ünlü filozof ve şairi Cemil Sıtkı Ez-Zahavî*. Ankara: Yade Kitap; Fuat DAŞ. (2022). Cemil Sıdkî ez-Zehâvî'nin Şiirlerinde Toplumsal Temalar. *Doğu Araştırmaları Dergisi*. 1(25), 1-32.

beyitlerinde şiirselliğin ağır bastığı beyitlere de yer vermiştir. Ayrıca manzûm hikâyelerinde sanat yapma kaygısından uzak yaşadığı dönemdeki toplumsal sorunları ele almıştır. Hikâye kahramanlarını, olayları, zaman ve mekân unsurlarını bu doğrultuda seçmiştir. Kadın hak ve özgürlükleri, toplumdaki konumu, valilerin haksız yere verdiği kararlar, devletin eşkıyalara, despot kişilere karşı halkının güvenliğini sağlamadaki eksikliği gibi meseleleri bu türden şiirlerine yansıtmıştır.

Zehâvî şiir divanlarında birçok manzûm hikâye kaleme almıştır. Bu başlıkta; Zehâvî'nin kaleme almış olduğu ve altmış beyit ile yüz beyit arasında değişen *Îlâ Fizzân* (Fizan'a Doğru), *Suad Ba'de Zevcihâ* (Kocasından Sonra Suad), *Esmâ* (Esmâ), *Maktalu Leylâ ve'r-Rebî'u* (Leyla'nın Ölümü ve Bahar) adlı manzûm hikâyelerinin değerlendirmeleri yapılacaktır. Şairin manzûm hikâyeleri arasında bu dört manzûm hikâyeyi seçmemizde; hem bu şiirlerde ele alınan konular hem de şiir ve hikâye sanatını başarılı bir şekilde yansıtmış olmaları etkili olmuştur. Ayrıca değerlendirmesini yapacağımız manzûm hikâyelerden gerekli görüldüğü takdirde parça parça şiir örnekleri verilecektir.

2. 1. *Îlâ Fizzân* (Fizan'a Doğru)

Zehâvî bu şiirinde baş kahraman Nedim'in Fizan'a sürgününü hikâye eder. Bir kış gecesi Nedim'in kapısı çalınır ve kapıyı açtığında valinin emriyle gelen askerleri görür. Askerler herhangi bir açıklama yapmadan bir an önce hazırlanıp kendileriyle gelmelerini söyler. Nedim ve eşi Su'dâ bu duruma karşı gelseler de çaresizce söylenene boyun eğer. Nedim karakol gibi bir meskene götürüldüğünde hükümet aleyhine söylediği sözlerden dolayı Fizan'a sürgün edildiğini öğrenir. Kendisinin hükümet aleyhine herhangi bir şey söylemediğini anlatmaya çalışsa da verilen kararı değiştiremez ve sürgün edilir. Nedim'in sürgün haberi günler sonra eşi Su'dâ'ya ulaştığında Su'dâ büyük bir hüznü kapılır, annesi ve oğluya zor günler geçirmeye başlar. Hikâye, Su'dâ'nın üzüntüden verem olması ve akabinde ölümü, Nedim'in ise sürgündeki ölümüyle nihayete erer.

Altmış beş beyitten oluşan bu şiirde Zehâvî bireysel deneyimlerinden uzak kitlelerin zihninde yer etmesini istediği toplumsal meseleleri ele alır. Haksız yere, herhangi bir şahit ya da belge gösterilmeden valiler tarafından insanların kolayca sürgün edilmesi, geride kalan ailelerin fakirlik ve sefalet içinde yaşamlar sürmesi gibi toplumsal temalar yansıtılır. Özellikle anlatıcı, insanların çok kolay şekilde ailelerinden koparılıp sürgün edilmesi üzerinden hükümetin kararlarını şiddetle eleştirir. Toplumsal eleştirilerini bazen üçüncü tekil ağzından yaptığı gibi bazen de iç monolog tekniğiyle karakterlerin ağzından sunar. Su'dâ'nın Nedim'in sürgün edilmesine yönelik sitemini, üzüntüsünü iç monolog tekniğiyle anlatırken bu anlatımında ailenin içine düştüğü sıkıntıları, hükümet tarafından insanların

sürgün edilmesinin basit bir hal aldığını Su'dâ'nın duygu ve düşünceleriyle şöyle aktarır (Zehâvî, 1909, s. 76):

جَمِيعاً فَأَنْفُ الْعَيْشِ بَعْدَكَ أَجْرٌ فُوَادِي عَنِ الْهَمِّ الَّذِي يَتَجَرَّعُ يُرْدُ صُرُوفَ الذَّهْرِ عَنِّي وَيَمُنُّ	فَقَدْ نَا بِكَ الْأَفْرَاحَ وَالْجَاءَ وَالْغِنَى قَدْ اسْتَسْهَلُوا نَفْسِي أَمْرِي وَلَيْسَ أَلْوَا لَقَدْ كُنْتُ لِي زَوْجاً وَخِلاً مُحَامِياً
--	---

Seninle kaybettik zenginliği, sevinci, itibarı;

Senden sonra tek tek koptu hayatın bağları.

Kolaylaştırdılar bir kişinin sürgün edilmesini;

Bir de yüreğime sorsunlar içine attığı kederi.

Sen oldun bana bir eş, bir destek ve bir yaren...

Zorluklara karşı koruyan, onları bertaraf eden.

Zehâvî bu manzûm hikâyesinde anlattığı olayları karamsar bir hava çerçevesinde anlatır. Öyle ki hikâyesini Su'dâ ve Nedim'in ölümüyle sonlandırır. Yaptığı tasvirlerle, karakterler arasında geçen konuşmalara ya da hikâyedeki olaylar karşısında karakterlerin hissettikleri duygulara karamsarlığı hâkim kılar. Karamsar bir hava katmak için bazen tabiata yönelik yaptığı tasvirleri kullanır. Hikâyeye, rüzgârın şiddetle estiğini, şimşeklerin çaktığını, yeryüzüne zifiri karanlığın hâkim olduğunu, tabiatın adeta bütün unsurlarıyla bir savaşa girdiğini betimleyen beyitlerle başlar. Muhtemeldir ki anlatıcı/şair yaptığı bu betimlemelerle hikâyede meydana gelecek olumsuz olaylara işaret eder ve okura daha ilk beyitlerden itibaren bunu yansıtmaya çalışır (Zehâvî, 1909, s. 73):

يَكَادُ بِهَا سُفْفُ الْمَازِلِ يَقْلَعُ وَبَرَقُ سَحَابٍ بِالنَّابِيعِ يَلْمَعُ فَذَالَ بِهَا الْأَدْنَى وَصَالِ الْمَرْقَعِ وَأَرْضٌ بِمَا فِيهَا تَأْتِي وَتَجْرَعُ	شِبْتَاءَ وَرِيحٍ فِي دُجَى اللَّيْلِ زَعْرَعُ وَرَعْدٌ يَصُومُ الْأَدْنَ صَوْتُ نَوِيٍّ لَقَدْ حَارَبَتْ بَعْضُ الطَّبِيعَةِ بَعْضَهَا سَمَاءٌ بِدَاجِي اللَّيْلِ قَدْ تَارَ غَيْظُهَا
---	---

Gecenin karanlığında, rüzgâr ve kış, kasıp kavuruyor;

Rüzgâr neredeyse evlerin çatılarını yerinden söküyor.

*Gök gürültüsünden adeta sağır oluyor kulaklar;
Bulutlar ardında peş peşe parlıyor yıldırımlar.*

*Tabiatın unsurları birbiriyle sanki girmiş savaşa;
Yeryüzünde bulunan her şey altüst olmuş adeta.*

*Gecenin karanlığında öfke kusuyor gökyüzü;
Bir bütün olarak inliyor ve endişeli yeryüzü.*

Hikâyede anlatıcı konumunda olan Zehâvî yoğun şekilde monolog tekniğini kullanır. Böylece cereyan eden olaylar karşısında kişilerin duygu ve düşüncelerini okura aktarmayı hedefler. Bu anlatı tekniğiyle kişilerin olaylara karşı düşünceleri vasıtasıyla birçok toplumsal meseleye yönelik eleştirilerini de dile getirir. Nedim'in iç monologlarında onun suçsuz olduğunu yansıtırken Irak toplumunda keyfi kararlar çerçevesinde yöneticilerin adaletsiz muamelelerini; Su'dâ'nın iç monologlarında ise Nedim'in sürgününden sonra ailenin fakirlik ve yoksulluk karşısındaki trajik yaşamını yansıtır. Nitekim Su'dâ, Nedim'in sürgününden sonra küçük çocuğu ve yaşlı annesiyle nasıl hayatta kalacağını uzun uzun düşünür. Anlatıcı/şair bu duruma Nedim'in askerlerin amiriyle yaptığı konuşmalarında da yer verir. *Merhamet et! Bir ailem var benim ve ben olmazsam; bütün hepsi ölür açlıktan* (Zehâvî, 1909, s. 84). Bu ifadelerle Nedim, amirin kendisine acımasını ister ve bunu daha kundakta olan çocuğu, eşi Su'dâ ve annesi için ister. Çünkü o da sürgün edilmesi dahilinde ailesinin fakirlik ve sefalet içinde zor günler yaşayacağını önceden tahmin eder.

Zehâvî'nin bu manzûm hikâyesinde diyalog tekniği sıklıkla karşımıza çıkar. Nitekim diyaloglar, olay anlatımı ile birlikte bir metni şiirden ziyade hikâyeye yaklaştıran unsurlardan biridir (Çıkla, 2009, s. 80). Anlatıcının bu manzûm hikâyede, hikâye unsurlarından en fazla diyalog tekniğinden faydalandığını söylememiz yanlış olmaz. Nedim'in gece vakti evden götürüldükten sonra uzun süre gelmemesi üzerine eşi Su'dâ'nın annesiyle aralarında geçen diyalogları, kapıya dayanan askerlerle Nedim'in aralarında geçen diyalogları bunlara örnek olarak gösterebiliriz. Zehâvî diyalog tekniğinden faydalanarak şiirdeki monoton anlatımı ortadan kaldırır ve böylece şiirselliği geride bırakarak hikâyeye etmeyi ön plana çıkarır. Dolayısıyla şiiri hikâyeye daha fazla yaklaştıır. Nedim'in

askerlerle yaptığı konuşmalardan bunu daha bariz şekilde görebiliriz
(Zehâvî, 1909, s. 74):

وَسَاءَ مَنْ هَذَا الَّذِي جَاءَ طَارِقًا
أَجِيبْ أَنْ أَفْتَحَ يَا نَدِيمُ فَإِنِّي
فَقَالَ عَسَى أَنْ تُمَهِّلُونِي لِيَأْتِي
فَقَالُوا لَهُ لَا رَيْبَ فِي الْأَمْرِ وَالَّذِي
بِحَالِكِ الْيَلِّ كُلِّ مَا فِيهِ مُفْرَغٌ
بِأَمْرِ مِنَ الْوَالِي أَتَيْتُكَ نَسْرُغٌ
إِلَى صُبْحَهَا فَالْيَلِّ دَاجٌ مُرَوِّغٌ
تَعَدَّرْتُ يَا هَذَا بِهَ لَيْسَ يَنْفَعُ
إِلَى الْبَيْتِ فَلَا تَخْشِينِ شَيْئًا سَأَرْجِعُ

(Nedim) sordu: Kimdir bu, gelip de kapıyı çalan;

Böylesi karanlık gecede, her şey ürkütücü iken.

Geldi hemen cevap, kapıyı aç Nedim, diye;

Valinin emrini getirdik bizler sana, aceleyle.

Ümitle istedi, sabaha kadar mühlet verilmesini;

Çünkü gece ürkütücüydü, gece kapkara idi.

Emirde gecikme olmaz, dediler Nedim'e;

Faydası yoktur sana, söylediğin mazeretin de.

Nedim dönüp şöyle dedi eşi Su'dâ'ya;

Bir saate dönerim eve, hiçbir şeyden korkma!

Hikâyede kişi kadrosunu Nedim, Nedim'in eşi Su'dâ, annesi, çocuğu, gece vakti eve gelen askerler ve sürgün edildiğini bildiren askerlerin amiri oluşturur. Anlatıcı/şair, kişilerin fiziki boyutlarına dair herhangi bir betimleme yapmaz, bu hususta okuru bilgilendirmez. Ancak monolog ve diyalog teknikleriyle Nedim ve Su'dâ'nın ruhsal durumları hakkında bilgiler verir. Nedim, her durumda ailesini düşünen, fedakâr, koruyucu bir aile reisi olarak sunulurken, Su'dâ ise bir annede olması gereken bütün karakteristik özelliklerle okura yansıtılır. O, Nedim'in sürgününden sonra bütün gücüyle küçük çocuğu için hayata tutunmaya çalışır ama kederden ve üzüntüden hasta düşerek hayatını kaybeder. Ayrıca anlatıcı yer yer iç çözümleme tekniğiyle Nedim ve Su'dâ'nın duygu ve düşünce dünyasını okura aktarır. Örneğin anlatıcı, Nedim'in askerlerle karakola götürülüşü

esnasında bazı düşüncelerini şöyle sergiler: *Yol boyu onu valiye götürün sebebi düşündü, ikna edici bir şey bulamadı* (Zehâvî, 1909, s. 84). Böylece kişilerin duygu ve düşünceleri hakkında okura bilgi verir.

Hikâyedeki mekân muhtemelen Irak'ın kırsal bölgelerinden bir yerdir. Açık bir şekilde mekân ismi olarak sadece Nedim'in sürgün edildiği Fizan geçmektedir, onun dışında açık mekân ismi zikredilmemiştir. Hatta açık mekâna dair ne bilgi vardır ne de herhangi bir betimleme yapılmıştır. Sadece olayların vuku bulduğu zaman esnasında tabiat tasvirlerine yer verilmiştir. Kapalı mekân olarak ise olayların meydana geldiği Nedim'in evi, götürüldüğü ve muhtemelen karakol olan mesken geçmektedir. Kapalı mekanlara dair de tasvirler yapılmamıştır. Hikâyedeki anlatma zamanı 1904 yılıdır. Çünkü Zehâvî şiirin sonuna tarih olarak hicri 1322 yılını düşmüştür. Olay zamanı ise karanlık bir gece vakti bir-iki saatlik bir süreyi kapsamaktadır.

2. 2. *Suad Ba'de Zevcîhâ* (Kocasından Sonra Suad)

Zehâvî'nin bu şiirinde olay, baş kahraman Suad ve annesi Sude arasında geçen konuşmalarla başlar. Suad gurbette olan kocası Ahmet'e mektup yazdığını, mektubunda hasta düştüğünü; ancak Ahmet'in kendisine cevap vermediğini, hasta halini sormadığını hüznün ve sitemle annesine bildirir. Annesi hasta Suad'a, Ahmet'in muhakkak mektup yazmış olduğunu, mektupların birkaç güne eline ulaşacağını söyleyerek onu teselli etmeye çalışır. Bu teselli üzerine Suad birkaç gün daha mektupların yolunu gözleyeceğini söyler. Ancak günler sonra bir gece Suad'ın arkadaşı Rebâb eve gelir ve hırsızların Ahmet'in yolunu kestiğini, onu öldürdüklerini haber eder. Şiirin bundan sonraki kısmında anlatıcı/şair, Suad'ın bu haber karşısındaki ruh halini, iç çözümleme tekniğiyle Ahmet'in ölümü sonrasında onun duygularını okura yansıtır. Ayrıca şiirin bu kısmında Suad, Ahmet'in hırsızlar tarafından nasıl öldürüldüğünü, başından neler geçtiğini gözünde canlandırmaya başlar ve anlatıcı sözü Suad'a verir. Son beyitlerde sözü tekrar alan anlatıcı/şair, Suad'ın kocasından sonra üzülen hastalığının şiddetlendiğini ve öldüğünü dile getirir.

Zehâvî bu şiirinde kocasının ölümünden sonra bir kadının üzüntülerini okura sunar. Nitekim o, manzûm hikâyelerinin her birinde, insanların yaşamlarındaki kaostan, kargaşadan, sıkıntılardan geniş parçalar resmeden trajediler anlatır ve bizzat yaşadığı Irak toplumundan bunları okura aktarır (el-Hânî, 1954, s. 45). Her ne kadar bir kadının (Suad'ın) eşinden sonraki trajik yaşamı aktarılsa da; şair bu şiirinde birçok toplumsal soruna dikkat çeker. Öyle ki Suad'ın ağzından, Irak topraklarındaki güvensiz ortamdan dolayı masum insanların hırsızlar, eşkıyalar tarafından öldürüldüğünü ve devletin halkını koruyamadığını, suçlulara gerekli

cezaları veremediğini, dolayısıyla insanların mevcut hükümete sitem ettiklerini dile getirir. Bütün bu toplumsal temalar, Suad'ın hayal dünyasından okura yansıtılır. Suad, ilk önce hükümetin kolluk güçlerinin Ahmet'i hırsızların elinden kurtaracağını tahayyül eder (Zehâvî, 1909, s. 138):

لَكِنِّ عَائِيهِ يَاسَ سَلَامَ ذِنَابُ
مِثْلَ الصُّوَصِ وَفِي الْأُكْفِ جَرَابُ
قَبْلَ الْحُكُومَةِ دَادَةٌ أَنْجَابُ
مُنَّ حَتِّمْ وَلَهَا الْحِمَايَةَ ذَابُ
بِهِمُ السُّجُونُ وَإِنْ ذَلِكَ عَقَابُ

وَأَزَى الطَّرِيقَ أَمَامَ أَحْمَدٍ وَاضِحاً
بَارَبِّ عَوْنِنَا قَالِ الذَّنَابُ تَلُوحُ لِي
كُنْ حَبِثُ أَنْتَ وَلَا تَخَفْ سَتَجِيئُ مِنْ
دَرْءِ الْحُكُومَةِ عَنِ رَعَايَاهَا الْأَذَى
وَسَيَقْبِضُونَ عَلَى الصُّوَصِ وَتَنْتَجِي

Açıkça görüyorum Ahmet'in önündeki yolu;

Aman yarabbi bu yolun üstü kurtlarla dolu.

Yardım et yarabbi, görünüyor bu kurtlar ki;

Avuçlarında mızrakların olduğu hırsızlar gibi.

Olduğun yerde kal (Ahmet)! Sakın korkma;

Devletin yiğit koruyucuları yetişecek sana.

Devletin halkını sıkıntılara karşı koruması;

Asli görevidir ve vardır elbet muhafazası.

Hırsızları yakalayıp atacaklar hapse;

Şüphesiz ki budur (hak ettikleri) ceza.

Bu şiiri manzûm hikâye yapan en önemli öğelerden biri Suad'ın hayal dünyasında Ahmet'in başına gelen olayları canlandırmasıdır. Şiirin altıncı ve yedinci bölümlerinde sahnelenen Ahmet'le hırsızlar arasında geçen bu olaylar, bu şiiri hikâye türüne yaklaştırır. Öyle ki Suad, Ahmet'in ölümüne dair şöyle kurmaca bir tablo çizer; hırsızlar Ahmet'in yolunu kestiginde Ahmet devletin koruyucularını bekler; ancak bu koruyucular gelmez ve hırsızlar Ahmet'i öldürüp kaçar. Bu tabloyu da bütün masum insanların kendilerini koruyamayan devlete yönelik sitemleri olarak sunar. Suad'ın tahayyül ettiği Ahmet ve hırsızlar arasında geçen bu olay şu beyitlerle neticelenir (Zehâvî, 1909, s. 138):.

فِي مَرَّةٍ وَالْهَاجِمُونَ
صَعَابَ
يَا أُمَّ مَا إِنْ أَحْمَدَ هَيَّابُ
فَرُّوا إِلَى تِلْكَ الشَّعَابِ وَغَابُوا
وَالْقَاتِلُونَ أَسَافِلُ أَدْنَابِ
تَأْمُوا وَتَنُومُوا أُولَى الْحِرَاسَةِ عَابِ

يَا أُمَّ قَدْ هَجَمُوا عَلَيَّ بِجَمْعِهِمْ
يَا أُمَّ وَهُوَ مُدَافِعٌ عَنِ نَفْسِهِ
قَاتِلُوا حَلِيبِي إِمْسِكُوهُمْ إِنَّهُمْ
قَاتِلُوهُ وَيُحِلِّي نَسَمَ وَيُحِلِّي غِبْلَةَ
أَيُّنَ الْحُكُومَةَ أَيُّنَ أَيُّنَ رَجَالَهَا

Anneciğim, (Ahmet'e) ansızın saldırdılar;

Grup halinde serkeş olan o saldırganlar.

Ah anne! O, kendi canını müdafaa etti;

Ah anneciğim! Ahmet korkak değildi.

Yakalayın onları, kocamı öldürdüler;

Şu kayalığa kaçtılar, kaybolup gittiler.

Vay başıma! Pusu kurarak onu katlettiler;

En aşağılık insanlardır, o katiller.

Nerede devlet, nerede onun muhafızları;

Uyudular ve uykudur bekçiliğin en büyük kusuru.

Hikâyeye üçüncü tekil (o) anlatıcı ve onun bakış açısı hakimdir. Ancak Suad, Ahmet'in ölüm haberi üzerine baygınlık geçirdikten sonra ayıldığında Ahmet'in hırsızlarla yaşadıklarını zihninde canlandırmaya başlar. Bu tahayyül edilen olaylar Suad tarafından anlatılır. Nitekim bu olaylar anlatan kişinin bakış açısıyla okura aktarılır. Hikâyedeki olaylarla ilgili açık mekân ismi zikredilmemektedir; ancak olaylar muhtemelen Irak'ın kırsal bölgelerinin birinde cereyan eder. Kapalı mekân olarak Suad'ın evi geçmektedir. Hikâyedeki olay zamanı ise Ahmet'in ölümü üzerine Suad'ın ölümü göz önünde bulundurulursa yaklaşık olarak birkaç ayı kapsamaktadır. Anlatma zamanı ise 1905 yılıdır.

Hikâyenin bazı bölümlerinde şiirsellik daha baskın durumdadır. Özellikle Ahmet'in ölüm haberinin duyulduğu ilk anın ve sonrasındaki birkaç saatin anlatımında şiirsellik daha öndedir. Buralarda şair, yoğun şekilde benzetme sanatı başta olmak üzere edebî sanatlarla, imgelere yer verilir. Benzetmelere örnek verilecek olursa; Ahmet'in ölüm haberi alevli

odun parçasına, bu haber karşısında Suad'ın bayılarak yere yığılması gökyüzünden yıldızların kaymasına benzetilir. Aynı şekilde bu kısımlarda sembollere de yer verilir. Suad, Ahmet'in yolunun üstündeki tepelerin zirvesinde ayrılık kargalarının öttüğünü düşünür. Öyle ki bu kargalar, Ahmet'in başına gelecek felaketlerin habercisi, uğursuzluğun sembolü olarak okura sunulur.

Şiirin genelinde yoğun şekilde kahramanların konuşmalarına yer verildiğini görmekteyiz. Olaylar Suad'ın etrafında gerçekleştiği için bu konuşmalar; Suad ve annesi Sude, Suad ve arkadaşı Rebâb arasında geçmektedir. Anlatıcı, Suad dışında şiirdeki kahramanların hem fiziksel hem de ruhsal boyutları hakkında bilgi vermez. Suad'ın da sadece ruhsal durumunu okura sunar, onun fiziksel özelliklerinden bahsetmez. Ayrıca baş kahraman Suad, kocasının ölümünden sonra yaşadığı üzüntüden dolayı şiirin sonunda ölür. Zehâvî'nin toplumsal temalı manzûm hikâyelerine baktığımızda genel itibarıyla baş kahramanlar bu manzûm hikâyede de olduğu gibi ölür. Muhtemeldir ki; Zehâvî bu şiirin geneline hâkim kıldığı dramı, baş kahramanın ölümüyle okura daha etkili bir şekilde vermeyi amaçlar. Suad'ın ölümünü okura şöyle nakleder (Zehâvî, 1909, s. 139):

وَسَحَّابٌ هَمَّ سَعَاذِلَا	أَخَذَتْ تُسَلِّيَهَا هَذَاكَ سَعَاذِلَا
يُنَجِّى	حَقَّقَى قَضَاثَ حُزْنًا وَذَلَاكَ
عَبِيَّةً بِنَاءً مِجْمَعًا	بَعْدَهُ
الْأَوْصَاءُ	كَانَتْ كَغَابًا فِي غَضِيرِ شَبَابِهَا
لَوْ أَخَّرَ الْمَوْتُ الزُّوَامَ شَبَابًا	

Sude teselli etmeye başladı Suad'ı;

Dağılmadı Suad'ın keder bulutları.

Hastalık bedenini tükettikten sonra;

Üzgün bir şekilde öldü, en sonunda.

Şayet bu ani ölümü engelleseydi gençlik;

Gençlik baharında daha bir kızdı, gencecik.

2. 3. Esmâ (Esmâ)

Esmâ (Esmâ), Zehâvî'nin kaleme aldığı diğer manzûm hikâyelerine kıyasla daha uzun olup, 92 beyitten oluşur. Bu şiirde, şiirin de adını aldığı Esmâ isimli bir genç kızın hayatından bir kesit hikâyeye edilir. Irak'ın kırsalında yaşayan Esmâ, Naîm adında bir delikanlıyla aşk yaşar. Ancak Esmâ'nın babası onu, 69 yaşında zengin bir adamla para karşılığı evlendirir. Bunu duyan Naîm büyük bir üzüntü yaşar ve bu üzüntüden

hastalanıp yataklara düşer. Düğün alayıyla yaşlı adama götürülen Esmâ, zifaf gecesi yaşlı adama; onu istemediğini, zorla evlendirildiğini söyler. Adam bu duruma kulak asmayarak Esmâ'ya; Allah'ın huzurunda karısı olduğunu söyleyince, Esmâ artık kurtuluşun olmadığını anlar ve kendisiyle getirdiği zehri içerek canına kıyar. Esmâ'nın ölümünü duyan anne-babası cenaze yerine gelir ve onun naaşı başında ağlayarak kızlarının kendileri yüzünden öldüğünü büyük bir pişmanlıkla haykırır. Esmâ'nın ölümüne Naîm'in hasta bedeni sadece altı ay dayanır ve o da ölür. Onu da Esmâ'nın kabrinin yanına defnedirler ve anlatıcı hikâyeyi bu şekilde sonlandırır.

Esmâ, Zehâvî'nin kadın sorunlarını dile getirdiği manzûm hikayelerinden biridir. Nitekim Zehâvî, Arap dünyasında Kasım Emin'den (1863-1908) sonra kadın hak ve özgürlüklerini savunan öncü düşünürlerdendir (Lazım, 1971: 183). Toplum yaşamında kadınların erkekle eşit olması, geri kalmış âdet ve gelenekler altında ezilmemesi gerektiğini birçok şiir beytine taşır. Onun şiirlerinde sadece Arap kadının sorunları yankılanmaz, bir ferdi olduğu Doğu dünyasındaki bütün kadınların sorunlarını yankılanır. Genç kızların para karşılıklı yaşlı adamlarla zorla evlendirilmesi, çok evlilik ve olumsuz sonuçları, evlilik ve boşanma hususunda kadın hakları, kadınların eğitim ve öğrenim hakları dikkat çektiği kadın sorunlarının başında gelir. Zehâvî sadece şiirleriyle yaşadığı toplumdaki kadının sorunlarını dile getirmez, kadın hak ve özgürlükleri hususunda çeşitli dergi ve gazetelerde yazılar da kaleme alır. *el-Müeyyed* gazetesinde 07 Ağustos 1910 yılında yayınlanan ve Arap dünyasında büyük ses getiren *el-Mer'etu ve 'd-difâ 'u 'anhâ* (Kadın ve Kadını Savunma) başlıklı makalesi de bunlardan biridir.

Zehâvî'nin bu hikâyesinin en başat özelliği kadın sorunlarını işlemesidir. Nitekim Zehâvî bu şiiriyle yerel unsurlardan sıyrılıp evrensellik çerçevesinde, dünyanın herhangi bir toplumunda Esmâ'yla benzer şartlar altında yaşayan ve erkek hegemonyasında ezilen kadınların sorunlarını dile getirir. Dolayısıyla Esmâ'nın kendisiyle aynı kaderi yaşayan birçok genç kızın temsilcisi olmasını hedefler ve onların hayatlarındaki zorlukları gün yüzüne çıkarmaya çalışır. Zehâvî'ye göre Doğudaki birçok toplumda Esmâ'nın yaşadığı dramın bir benzerini görmek, onun hayatının izlerine başka genç kızların hayatlarında rastlamak mümkündür. Öyle ki 92 beyitlik bu şiirde kadınların ötelenmesini, değersiz konumlarını, trajik durumunu şu beyitlerle en bariz şekilde okura sunar (Zehâvî, 1924, s. 68):

بِشَيْخٍ كَبِيرٍ جَاءَ بِالْمَالِ يُطْمَعُ
تَسْلَاتٍ قَوْدَ الشَّيْخِ لَوْ هُنَّ أَرْبَعُ
أَبْوَاهَا فَقُلْ فِي أَمْرِهَا كَيْفَ تَصْنَعُ

وَقَدْ زَوَّجَهَا وَهِيَ غَيْرُ
مُرِيدَةٍ
وَفِي الدَّارِ أَزْوَاجٌ لَهُ غَيْرُ هَذِهِ
تُضَاجِعُهُ فِي اللَّيْلِ وَهُوَ كَأَنَّه

هَذَاكَ سَتَشْتَقِي أَوْ تَمُوتُ كَيِّبَةً عَلَى أَنْ مَوْتَ الْمَرْءِ فِي الْهَمِّ أَنْفَعُ

*İstemediği halde evlendirildi Esmâ;
İstenilen parayı getiren yaşlı adamla.*

*Vardı evinde adamın üç tane eşi daha;
Adam ise dört tane olmasını arzulamakta.*

*Geceleyn yatacak babası gibi bir adamla.
Söyle bakalım, nasıl yapacak bunu Esmâ!*

*Ölecek kederden ya da gömülecek sıkıntılara;
Kişinin kederden ölmesi daha hayırlıdır ona.*

Anlatıcı hikâyeyi altı bölüm şeklinde okura sunar. Birinci bölümde; Esmâ'nın yaşlı adamla evliliği, ikinci bölümde; zifaf gecesinde yaşlı adamla arasında geçen konuşmalar ve zehri içmesi, üçüncü bölümde; ölümünden önce Naîm'in hayaliyle konuşması ve ona sitemi, dördüncü bölümde; ölümü, beşinci bölümde; ailesinin ona ağlaması ve naaşının kabre götürülmesi, son bölümde; Naîm'in onun ölümüne üzülmesi ve akabinde Naîm'in de ölümü hikâye edilir. Anlatıcı her bölümde hikâye kahramanlarının cereyan eden olaylar karşısında tutum ve davranışlarını okura sunar, iç çözümlene ve monolog tekniklerini kullanarak onların duygu ve düşünceleri hakkında okuru bilgilendirir. Sözgelimi beşinci bölümde Esmâ'nın ölüm haberi yayılınca anne-babasının pişmanlığı, bu acı haber karşısındaki üzüntüleri aktarılır. Muhtemeldir ki anlatıcı, bu bölümde anne-babayı üzüntülü ve pişman olarak sunarken, bu kahramanları bir karakter olmaktan ziyade tip olarak yansıtmayı, topluma zarar veren geleneklerden bu gelenekleri uygulayanların da zarar gördüğünü okura göstermeyi amaçlar (Zehâvî, 19024, s. 72):

وَصَاحَ بِهَا النَّاعُونَ وَالنَّاسُ اسْرَعُوا
وَتَلَطُّمَ حَرِّ الْوَجْهِ وَالْوَجْهَ اسْفَعُ
أَرْيْحَانَتِي مِنْ أَكْثَرِ النَّوْمِ يَصْدَعُ
هَلْ كُنْتُ وَمَا أَبْصَرْتُ غَضَنَكَ يُهْرَعُ
وَمَا إِنْ لَهُ هَذَا النَّدَامَةَ تَنْفَعُ

فَلَمَّا بَدَا صُبْحٌ وَشَاعَتْ فَجِيعَةٌ
أَتَتْ أُمَّهَُا تَجْتَبُو إِلَى جَنْبِ رَأْسِهَا
أَرْيْحَانَتِي قَدْ طَالَ زَفْدُكَ فَايْقِظِي
أَرْيْحَانَتِي إِنَّمَا قَتَلْنَاكَ لِئَتَانِي
وَعِضُّنْ أَبُوهَا لِلنَّدَامَةِ كَقَفْه

*Şafak söktüğü vakit ölüm haberi duyuldu;
Seslendi haberi getirenler, insanlar koşuştu.*

*Annesi geldi ve (Esmâ'nın) başucuna diz çöktü;
Yüzü kızarana dek kendini tokatlayarak dövündü.*

*Ah yavrucuğum uzun sürdü uykun, artık uyan;
Ah yavrum başın ağrıyacak çok uyumaktan.*

*Biz senin canına kıydık, keşke ben ölseydim;
Ah yavrum senin kırılan dallarını göremedim.*

*Duyduğu pişmanlıktan avuçlarını ısırdı babası;
Artık bu pişmanlığın yoktur ona hiçbir faydası.*

Zehâvî manzûm hikâyelerine genel itibarıyla tasvirler ya da kahramanlar arası diyaloglarla başlar. İncelediğimiz *Suad Ba'de Zevcîhâ* (Kocasından Sonra Suad), *Îlâ Fizzân* (Fizan'a Doğru) manzûm hikâyelerinde durum böyledir. Ancak şair *Esmâ* şiirine karanlık bir gecede gelen ağlama sesinin kime ait olduğunu sorgulayarak başlar. Böyle bir başlangıç hem okuru cezbeder hem de hikâyenin sonucu hakkında okurda merak uyandırır. Gece vakti hıçkırarak ağlayanın kim olduğunu bizzat geceye sorar ve bundan sonraki olayların bir kısmı gecenin ağzından okura aktarılır. Gece, Esmâ'nın başından geçen hadiselerle hakimdir ve bir anlatıcı gibi her şeyi kendisine yöneltilen soru üzerine cevap niteliğinde anlatmaya başlar (Zehâvî, 1924, s. 68):

نَشِيحًا لَّهُ صَوْتُ يَهُبُّ وَيَهْجَعُ
لَهُ فَيُكِرُّ إِنْ نَأَى أَتَى يَتَقَطَّعُ
تُخَوِّعُ عَلَى الْفَيْ نَسَى، لَيْسَ يَزْجَعُ
وَلَكِنْ فِتْنَةَ الْحَيِّ أَسْمَاءَ تَسْجَعُ
وَلَيْسَ سِوَاءَ نَائِمٍ وَمُرُوعُ

لَمَنْ أَنَا فِي تَالِيكَ يَا لَيْلُ أَسْمَعُ
سَأَلْتُكَ مَنْ هَذَا الَّذِي أَنَا سَامِعُ
فِيَا لَيْلُ انْبِئْنِي أَسْمَعُ حَمَامَةَ
وَرُبُّكَ لَمْ تَسْجَعُ حَمَامَةَ أَبْكَعُ
لَقَدْ رَوَّعُوهَا نَمَّ نَامَتِ غِيُونُهُمْ

*Ey gece, karanlığında işittiğim kime ait ola;
Yükselip alçalan bu hıçkıra hıçkıra ağlama.*

*Kimin bu duyduğum ses, soruyorum sana;
Kesik kesik gelen yankısı var karanlığında.*

*Söyle bana yoksa o bir güvercin mi, ey gece!
Ötüyor geri dönmeyen uzaktaki sevdiğine.*

*Yemin olsun rabbine, güvercin değil bu öten;
Lakin genç kız Esmâ'dır ağlıyor, mahalleden.*

*Korkuttular Esmâ'yı ve sonra uykuya daldılar;
Eşit değildir korkan kişiyle (soluksuz) uyuyanlar.*

Hikâyede kahramanlarının fiziksel boyutları hakkında bilgi verilmez. Sadece Esmâ'nın genç bir kız olduğu ve evlendirildiği kişinin de yaşlı bir adam olduğu zikredilir ve adamın yaşı hakkında da bilgi verilir. Öyle ki Zehâvî kahramanların fiziksel boyutları hakkında okuyucuyu bilgilendirmeye önem vermez. Nitekim önceki hikâyelerinde de buna şahit oluruz. Hikâyede kahramanların daha çok ruhsal boyutları okura sunulur. Esmâ'nın zorla evlendirilmesi karşısında ruhsal durumu; Naîm'in ve annesinin Esmâ'nın ölümü karşısındaki ruhsal durumları uzun uzun anlatılır. Yer yer bu hikâyede kişilerin kendi kendilerini tanıttıklarına da şahit oluruz. Zehâvî, anlatıcı ağzından tasvirler yoluyla hikâyeye kahramanlarını okura tanıttığı gibi kişilerin kendi kendilerini tanıtmalarına da manzûm hikâyelerinde yer verir. Esmâ'nın annesinin kızının ölümü karşısındaki psikolojisini bizzat kendi ağzından öğreniriz, Naîm'in giden sevgilisine hüznünü yine bizzat onun ifadeleriyle öğreniriz.

Bu hikâyeye şairin 1924 kaleme aldığı divanında yer alır. Dolayısıyla anlatma zamanı bu tarihtir. Olay zamanı ise Esmâ'nın evliliği ile başlar ve onun ölümüyle sonlanır, yaklaşık olarak birkaç ayı kapsar. Zehâvî diğer manzûm hikâyelerinde olduğu gibi bu hikâyesinde de Irak'ın kırsalındaki hayatlardan kesitler sunar. Hikâyede açık mekân ismi geçmediği gibi açık mekâna dair betimlemelere de yer verilmez. Kapalı mekân olarak Esmâ'nın gelin gittiği evden bahsedilir; ancak herhangi somut ya da soyut bir betimleme yapılmaz. Ev dışında kapalı mekân olarak Esmâ'nın

kabrinde bahsedilir. Anlatıcı teşbih sanatını kullanarak Esmâ'nın kabrinin karanlık olduğunu belirtir ve kabrin içini şafak vaktinin sökmediği sonsuz geceye benzetir. Bu durumu Esmâ'nın ağzından okura sunar. Şöyle ki Esmâ kendi ölümüne ağlar ve ölümünden sonra geçen bütün süreci hayal eder, kabrinin nasıl olduğunu, cenaze törenini, ölümü karşısında insanların hal ve davranışlarını tahayyül eder (Zehâvî, 1924, s. 72):

يُقُولُونَ إِنَّ الْقَبْرَ دَاجٌ فَنَبَأُهُ
أَمَّا فِي دُجَاهٍ مِنْ كَوَاكِبٍ لَمَعَتْ
عَدَا يَقِيفُ الْأَهْلُونَ حَوْلَ جَنَائِزِي
عَدَاةً عَدِيًّا لَهْفَ نَفْسِي عَلَى عَدِي

يُضَارِعُ لَيْلًا فَجُرُهُ لَيْسَ يَطْمَعُ
فَلِإِنَّ الدُّجَى فِيهِ الْكَوَاكِبُ تَلْمَعُ
فَعَصَاةً أَنْفَاسٌ وَتَنْزِلُ أَدْمَعُ
يُقَامُ عَلَى الْأَكْتَابِ نَعْشِي وَيُرْفَعُ

Kabrin karanlık olduğunu söylerler;

İçî fecrin doğmadığı bir geceye benzer.

Karanlıklarda parlayan yıldızlar misali;

Yoksundur ışıltılı yıldızlardan karanlığı.

Yarın, ahali cenazemin etrafında duracak;

Nefesler yükselecek ve gözyaşları akacak.

Yarın sabah, vay bana, yazık bana!

Yüklenip taşınacak naaşım omuzlarda.

2. 4. *Maktalu Leylâ ve'r-Rebî'u* (Leyla'nın Ölümü ve Bahar)

Zehâvî'nin bu hikâyesi seksen beyitten oluşur. Adından da anlaşılacağı üzere bir bahar günü Leyla isminde bir genç kızın ölümü anlatılır. Güzel bir bahar günü Leyla, arkadaşları Zeynep ve Suad'la gezinti yapmaya çıkar. Tatlı sohbetler eşliğinde baharın rengarenk çiçeklerinden toplarlar, bu çiçeklerden kendilerine taçlar yaparlar ve böylece güzel vakit geçirirler. Ancak farkına varmaksızın yaşadıkları yerden uzaklaştıklarını anlarlar. Bir süre geçtikten sonra üç atlın kendilerine yaklaştığını fark ederler. Anlatıcının ifadesiyle bu atlılar kurtların koyun sürüsüne saldırdığı gibi bu üç kıza saldırır. Tam o esnada bir aşiret reisinin oğlu olan Leyla'nın nişanlısı Sa'd çıkagelir. Sa'd atlılardan kızları bırakmasını ister; ancak atlılar bunu reddeder ve onlardan biri bu esnada Sa'd'a saldırır. Sa'd bıçağıyla onu sırtından vurarak öldürür. Daha sonra Sa'd kızlara doğru

yönelir; ancak diğer iki atlı ateş açar ve kurşunlardan biri Leyla'ya isabet eder, Leyla ölür. Bunu gören Sa'd büyük bir öfkeyle her iki atlıyı da öldürür. Leyla köye götürülür ve defnedilir. Buradan sonra hikâye, Leyla'nın annesinin ona hüznü ağıtlar yakmasıyla son bulur.

Zehâvî bu şiirinde yaşadığı dönemde güvenlik zaafından dolayı masum insanların başına gelen olayları nakleder ve ölümle sonuçlanan bu olayları anlatarak devlete eleştiriler yöneltir. Şair benzer eleştirilerini önceki kısımlarda değerlendirmesini yaptığımız *Suad Ba'de Zevcîhâ* (Kocasından Sonra Suad) adlı şiirinde de dile getirir ve bu şiirinde devlete eleştirilerini açık açık beyitlerine döker. *Maktalu Leylâ ve'r-Rebî'u* şiirinde ise devlete eleştirilerini arka planda saklar. Ayrıca birçok manzûm hikâyesinde olduğu gibi bu manzûm hikâyesinde de kadının Irak toplumundaki sorunlarına değinir. Bu sorunlardan biri; kadının tek başına rahat bir şekilde istediği gibi gezip dolaşma hakkından mahrum olmasıdır. Öyle ki Yusuf İzzeddin bu doğrultuda, kadının bu durumuyla ilgili şunları söyle: “*Kadın dışarı çıkmak istediğinde siyah bir çarşafla her tarafını örterek kahvehanelerden, kalabalık mahallelerden uzak, dar sokaklardan, kuytu yerlerden geçmek zorunda kalır*” (İzzeddin, 1960: 250). Nitekim Leyla, arkadaşları Zeynep ve Suad ile köylerinin civarında rahat bir şekilde dolaşmak ister; ama bu pek mümkün olmaz. Muhtemeldir ki şair, o dönem Irak toplumunda kadınların tek başlarına evden uzakta dolaşmalarının güvenli olmadığını dile getirmeye çalışır (Zehâvî, 1909, s. 78):

مَا إِن تَرَى أَشْبَاحَهَا الْعَيَّانَ
وَجَهْلَانَ مَا أَخْفَت يَدُ الْخَدَّيَّانِ
بِمُذَجَّجِينَ ثَلَاثَةَ فُرْسَانَ
حَامٍ بِأَبْعَدِ مَوْضِعٍ وَمَكَانِ
مِثْلَ الذَّنَابِ تَعْيِثُ فِي الْخُمْلَانِ

غَادِرُونَ فِي السَّيْرِ الْخَيْبَامِ بَعِيدَةً
وَأَلْهُونَ بِالْأَرْهَارِ إِعْجَابًا بِهَا
حَتَّى التَّقِينِ عَلَى الْأَبْطَاحِ بَعْنَةً
فَرَأَوْا نِسَاءً كَالْمَهَامَا حَوْلَهَا
طَمَعَتِ نُفُوسُهُمْ بِهِنَّ فَهَاجَمُوا

Yürüyüş yaparak obanın uzağına gittiler;

Göremez oldu obanın silüetini gözler.

Meftun oldukları çiçeklerle oyalandılar;

Zamanın neler sakladığını bilemediler.

Ansızın karşılaşıp kadar geniş vadiye;

Tamamen silahla kuşanmış üç atlı ile.

Böylesine uzak ve tenha bir bölgede.

Atlılar kadınları hamisiz geyik gibi gördü;

İştahla arzuladılar kadınları ve saldırdılar onlara;

Koyun sürüsüne saldıran (aç) kurtlar gibi adeta.

Zehâvî manzûm hikâyelerindeki genel üslubuna tabi kalarak bu hikâyesine de betimlemelerle başlangıç yapar. Hikâyede baskın olan karamsar havanın aksine bu betimlemelerinde baharın güzelliğini, rengarenk çiçeklerini anlatır ve hikâyenin geneline hâkim olan duygulara tamamen zıt duygular okura hissettirir. Akabinde hikâyenin kahramanlarını okura tanıtır. Söyleyebiliriz ki Zehâvî manzûm hikâyelerinde olayı okura sunmadan önce ilk kez bu hikâyesinde kahraman tanıtımı yapmıştır. Hikâyesinin serim kısmını oluşturan bu kısımda Leyla, Zeyneb ve Suad'ın fiziksel durumlarını aktarır; ancak ruhsal durumları hakkında bilgi vermez. Bu kısımda üç kız arkadaş hakkındaki bilgiler anlatıcının bize aktardıklarından ibarettir.

Nitekim roman, hikâye gibi anlatı türlerinde kahramanların okura tanıtılması hususunda birçok yol bulunmaktadır. Bazen anlatıcı doğrudan kendisi kahramanlar hakkında okura bilgi verirken bazen de kahramanlar kendileri hakkında bilgi verir. Manzûm hikâyelerinde kişi tanıtımına fazla önem vermeyen Zehâvî, genel itibarıyla kişileri kendisi okura tanıtır. Bu hikâyesinde Leyla, Zeynep ve Suad'ı yüzeysel şekilde, tamamen subjektif olarak okura şu beyitlerle anlatır (Zehâvî, 1909, s. 78):

تَمْشِي ثَلَاثُ كَوَاعِبِ أَخْدَانِ	فِي مِثْلِ ذَلِكَ مِنْ زَمَانِ مُبْهِجِ
يَمْرُحْنَ فَوْقَ مَنْ أَكْبَرَ الْكُتُبَانِ	لَيْلَى وَتَرْبَاهَا سَعَادُ وَزَيْنَبُ
فِي مَنْطِقِ عَذْبٍ وَخُسْنِ بَيَانِ	مِثْلُ الدُّمَى بَلْ فَائِقَاتُ اللَّدْمَى
جَمْعُ مَنْ كَلَّ مَخَاسِنَ النِّسْوَانِ	مِنْ أَرْفَعِ الْأَبْيَاتِ مَنْزِلَةً وَقَدْ
وَالْحَيُّ يَغْبُ دُهْنًا كَالأَوْثَانِ	فَرَجَّحْنَ فِي الْحَيِّ النِّسَاءَ صَبَاحَةً

Böylesine güzel bir (bahar) vaktinde;

Üç genç kız arkadaş çıkar gezintiye.

Aynı yaşıdadır Suad, Zeynep ve Leyla;

(Yeşil) tepelerden neşe saçarlar her yana.

Süslenmiş oyuncak bebekten de güzeller,

Tatlı dilli olmalarıyla, güzel sözleriyle;

Üstün konumda en güzel şiirlerden de,

Her kadının zarafetini yansıttılar kendilerinde.

Mahalledeki en güzel kadınlardır onlar;

Putlara tapar gibi mahalle onlara tapar.

Hikâye üçüncü tekil (o) anlatıcı ve onun bakış açısıyla okura sunulur. Zehâvî'nin hikâyede meydana gelen olayı ön planda tutarken diğer manzûm hikâyelerinde yer verdiği bazı hikâye unsurlarını ise geri planda bıraktığını söyleyebiliriz. Sözelimi önceki manzûm hikâyelerinde diyalog tekniğine sıkça başvurmasına rağmen bu hikâyesinde bu tekniği fazla kullanmaz. Benzer şekilde kahramanların duygu ve düşünceleri hakkında okuru bilgilendirmek için iç çözümleme ve monolog tekniklerine de çok başvurmaz. Bütün bunlardan öte şiirin son kısmında, Leyla'nın ölümü üzerine annesinin ona söylediği mersiye beyitlerine yer verir ve bu bölümde şiirselliği ön planda tutar. Ayrıca anlatıcı bu bölümde her ne kadar arka planda kendini hissettirmiş olsa da sözü Leyla'nın annesine verir ve hikâye Leyla'nın annesinin ağzından anlatılır.

Hikâyenin kişi kadrosu şairin diğer manzûm hikâyelerine kıyasla daha kalabalıktır. Leyla, arkadaşları Zeynep ve Suad, Leyla'nın nişanlısı Sa'd, genç kızların önünü kesen üç atlı ve Leyla'nın annesi kişi kadrosunu oluşturur. Şair, kişileri yeterince tanıtmaz. Sadece üç kız arkadaş hakkında bilgi verir, bu bilgiler yukarıda da yer zikrettiğimiz gibi sınırlıdır. Hatta olayların merkezinde olan baş kahraman Leyla dahi diğer kahramanlar kadar tanıtılır. Sa'd'ın sadece Leyla'nın nişanlısı olduğu söylenirken, üç atlı hakkın hiçbir şekilde bilgi verilmez. Leyla'nın annesi ise sadece ruhsal boyutları açısından tanıtılır ve kızına söylediği ağıtlarla okurun karşısına çıkar. Bu ağıtlar çerçevesinde kızının ölümü karşısında hüznü ve kederi yansıtılır (Zehâvî, 1909, s. 78):

وَتَصْبِيحُ مِنْ قَلْبٍ لَهَا حَرَّانٍ
لِلرُّزَاءِ بِمَا لَيْلَى وَاللُّسْرَانَ
وَمِنَ الشَّيْبَةِ أَنْتَ فِي رِيْعَانٍ
وَجَمَّغَتِ مِنْ حُسْنٍ وَمِنْ إِحْسَانٍ
وَأَعْضُنْ مِنْ أَسْفِ غَائِبِكَ بِنَائِي
لِلَّهِ دَلِيلُكَ مِنْ زَقْفَانٍ دَانَ

تَحْتُو الثَّرَابَ عَلَى جَوَانِبِ رَأْسِهَا
فَتَقُولُ وَيْلِي بَلْ وَوَيْلٌ عَشِيرَتِي
لَهُ فِي غَائِبِكَ فَقَدْ تَجَرَّعَتِ الرَّدَى
لِلَّهِ أَنْتَ وَمَا مَأْكُتِ مِنَ النَّهَى
أَطْرُوقِ الضُّلُوعِ عَلَى فُؤَادِ خَافِقِي
أَنْتِ الْعَرُوسُ دَنَا زَمَانُ زَقْفَانِهَا

*Annesi başucunda toprağı savuruyor;
Acı çeken bir yürek ile haykırıyor.*

*Ve şöyle diyor; felaket ve hüsrandan ey Leyla!
Vay aşiretim başına gelenlere, vay ki bana!*

*Ne yazık! (Su misali) ölümü yudumladın;
Sen ki gençliğinin en güzel çağındaydın.*

*Yemin olsun Allah'a kötü huy yoktu sende;
Güzellik ve iyilik toplamıştın karakterinde.*

*Göğsümde hüznü bir kalp saklıyorum;
Sana üzüntümden tırnaklarımı ısırıyorum.*

*Düğün günü yaklaşan bir gelindin sen;
Daha çabuk geldi (ölüm) düğün gününden.*

Hikâyede olay zamanı birkaç saati kapsar; Leyla'nın arkadaşlarıyla gezintiye çıkması, atlılarla karşılaşması, nişanlısı Sa'd'la atlılar arasında çıkan arbede sonucu ölümü ve mahalleye götürülmesi şeklindedir. Anlatma zamanı ise 1904 yılıdır. Nitekim şair, şiirinin sonuna tarih düşmüştür. Diğer manzûm hikâyelerde olduğu gibi Zehâvî bu hikâyesinde de mekân tanıtlarına önem vermemiştir. Kapalı mekân tasvirleri yapılmamış, açık mekân olarak ise Leyla'nın yaşadığı yerin doğal güzelliklerine dair betimlemeler yapılmıştır. Anlatıcı/şair Leyla'nın mahallesinden bahsetmesine rağmen bu mahalleye dair herhangi bir tanım ya da betimleme yapmamıştır (Zehâvî, 1909, s. 78):

قَدْ كَانَ قَامَتِ ضَجَّةُ النِّسْوَانِ
فَتُنَّتْ فِيهِ مَرَارَةُ الْإِنْسَانِ

لَمَّا دَنَوْا مِنْ حَيِّوْمِ وَفَشَا الَّذِي
فَأَقْمَنَ مِنْ أَسْفَافِهَا مَأْتَمًا

*Mahalleye vardıklarında hadise yayıldı;
Ve yükseldi kadınların bağirtuları.*

*Leyla'ya üzüntülerinden matem tuttular;
Bu matemde insanların yüreğini parçaladılar.*

Sonuç

Manzûm hikayeler şiir ve hikâyenin oluşturduğu türlerin en bilinenlerindedir. Bu tür, şiirin sanatsal imkanlarından faydalandığı gibi düzyazı bir hikâyede bulunan unsurlardan da faydalanır. Arap edebiyatında bu türün ilk izlerine muallaka şiirlerinde şairlerin anlattığı, kendi başından geçen ya da şahit olduğu olaylarda rastlarız. Klasik dönemde kasidenin bazı bölümlerinde yer alan manzûm hikâye türündeki beyitler, modern dönemde kasidenin tamamına yayılır. Modern dönem şairleri kasidenin başlangıcından sonuna kadar şiir formunda olaya dayalı/hikâye anlatır. Bu türden şiirlere modern Irak edebiyatının önde gelen şairlerinden Cemil Sıdkî ez-Zehâvî'nin divanlarında da rastlarız.

Zehâvî modern Irak şiirinde manzûm hikâye türüne yer veren birkaç şairden biridir. Bu türden şiirler kaleme almasında; şairin Suriye ve Mısır gibi diğer Arap ülkelerindeki edebî gelişmeleri ve başta çağdaşları Ahmet Şevkî, Halil Mutrân gibi edebiyatçıları yakından takip etmesinin ya da Arapça ve Türkçeye Batı dillerinden yapılan çevirilerin etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca Zehâvî, iyi bir nesir yazarı ve okuru olduğu için bu da manzûm hikâye türünden şiirler yazmasında etkili olur. Zehâvî'nin manzûm hikayelerindeki seçmiş olduğu konular, toplumsal temalıdır ve bu konuların kaynağı bizzat gerçek hayattır. Bu tür yazılarında Irak insanının yaşadıklarını, yakın çevresinden şahit olduklarını ya da başına gelenleri anlatmıştır. Sözelimi *Esmâ* adlı şiirinde genç kızların para karşılığında evlendirilmesi gibi şairin yaşadığı dönemde Irak kadınının muzdarip olduğu günlük hayattan bir konuyu ele alırken; *Îlâ Fizzân* (Fizan'a Doğru) adlı şiirinde ise bizzat kendisinin de yaşadığı sürgün duygusunu ele almıştır. Nitekim şair, II. Abdülhamid yönetimine karşı olan bir teşkilatın içinde yer almış ve okuduğu bir şiiri üzerine 1899 yılında İstanbul'dan Bağdat'ta sürülmüştür.

Zehâvî manzûm hikâye türünden şiirlerine bazen tasvirler yaparak bazen de diyalog tekniğiyle başlar. Böyle bir girişten sonra olayı verir ve akabinde sonuç kısmına geçer. Tasvirler, diyaloglar, iç çözümlemeler ve monologlar onun manzûm hikayelerinde her zaman var olan öğelerdir. Bu öğeleri de bir anlatıcı ve anlatıyla tamamlar. Ancak bazı şiirlerinde bu öğeleri yoğun şekilde kullanırken bazılarında hiç kullanmaz. Örneğin, *Îlâ Fizzân* (Fizan'a Doğru) şiirinde diyaloglar çokken, *Maktalu Leylâ ve'r-Rebî'u* (Leyla'nın Ölümü ve Bahar) şiirinde yok denecek kadar azdır. Bu türden şiirlerine genel itibarıyla üçüncü tekil (o) anlatıcı ve onun bakış açısı

hakimdir. Şairin yer yer sözü hikayelerdeki kahramanlardan birine verdiği de olur ve bu bölümlere ben anlatıcı ve onun bakış açısı hâkimdir. Buna *Suad Ba'de Zevcihâ* (Kocasından Sonra Suad) şiirini örnek verebiliriz. Nitekim hikâyenin bir kısmı Suad tarafından anlatılır. Dolayısıyla Zehâvî aynı şiirde birden fazla bakış açısı ve anlatıcı kullanır.

Manzûm hikayelerinde kişileri halkın arasından seçer. Toplumsal temalara ağırlık verdiği için kişileri de bu doğrultuda okura sunar. Her yaşta kahramana yer vermez. Örneğin, değerlendirmelerini yaptığımız dört şiirde çocuk kahramanlar yoktur. Genel itibarıyla kahramanları aile bireylerinden seçmiş olup başkahramanlar da kadınlardan oluşur. Nitekim şair kadın hak ve özgürlüklerine, kadının Irak coğrafyasında yaşadığı sorunlara önem verdiği için hikayelerindeki başkahramanları kadınlar oluşturur. Kişiler aile halinde sunulduğundan başkahramanın etrafındaki yan karakterler ya onun kocası ya da nişanlısıdır. Hikâyelerinde karakter sayısı fazla değildir. Çünkü Zehâvî, birden fazla olay örgüsüne yer vermediği için karakterlerin sayısını da az tutar.

Zehâvî kişilerin fiziksel tanıtımlarından ziyade ruhsal tanıtımlarına önem verir. Kişilerin ruhsal boyutlarını ise bazen kendisi aktarır bazen de iç çözümleme ve monolog teknikleriyle kişilerin kendi ağızlarından aktarır. Toplumun şiddetle yakındığı sorunları irdelediği için kişilerin özellikle başkahramanların ruhsal durumlarında karamsarlığı hâkim kılar. Öyle ki şairin hemen her manzûm hikayesine karamsarlık, hüznün, trajedi hakimdir. Bu durum, başkahramanların ölümleriyle de okura yansıtılmaya çalışılır. Şiirlerde meydana gelen olaylar neticesinde başkahramanlar üzüntüden, içine düştükleri ruhsal bunalımlardan dolayı hasta düşerler ve çok geçmeden ölürlür. Örneğin birinci hikâyede eşi Nedim'in sürgün edilmesi üzerine Su'dâ üzüntüden hastalanır ve ölür; ikinci hikâyede Suad, kocasının eşkıyalarca öldürülmesi üzerine üzüntüden hastalanır ve ölür; üçüncü hikâyede ise Esmâ kendisinden yaşça büyük biriyle zorla evlendirilmesi üzerine zıfâf gecesi zehir içerek canına kıyar. Muhtemeldir ki şair, başkahramanların akıbetlerini bu şekilde vermekle okuru duygusal yönden daha çok etkilemeyi planlar.

Köy, mahalle, kasaba gibi olayların cereyan ettiği açık mekân isimleri Zehâvî'nin manzûm hikayelerinde geçse de şair bu mekanlara dair betimlemelere yer vermez. Sadece olayların olduğu açık mekanların tabiatını tasvir eder. Bazen tabiat olaylarını anlatacağı olay doğrultusunda kullanır. Sözelimi birinci hikâyede, Nedim'e sürgün haberinin geldiği geceyi, bu kara haber gibi korkutucu ve karamsar bir şekilde sunar. Açık mekanlara ait betimlemelerde çok denecek kadar azdır.

KAYNAKÇA

- Badawi, M. M. (1975). *A Critical Introduction to Modern Arabic Poetry*. New York: Cambridge University Press.
- Battî, R. (2017). *el-Edebu'l-'asrî fi'l-'Iraki'l-'Arabî 'el-Kısmu'l-evvel manzûm'*. Mısır: Hindâvî.
- Büyük, Ü. (2014). *Şiir ile Hikâyenin Kesiştiği Ortak Noktada -Tanzimat'tan Cumhuriyet'e- Manzûm Hikâye*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Pamukkale Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Denizli.
- Çat, F. (2018). *Ortaokul (5-8. Sınıflar) Türkçe Derslerinde Şiir-Hikâye ve Manzûm Hikâye Türünden Metinler*. (Yayınlanmamış yüksek lisans tezi), Başkent Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Çıkla, S. (2009). Şiir ve Hikâye Çevresinde Oluşan İki Tür: Manzûm Hikâye ve Öykü-Şiir. *Türklük Bilimi Araştırmaları Dergisi*. 1(25). 51-85.
- Daş F. (2022). Cemil Sıdkî ez-Zehâvî'nin Şiirlerinde Toplumsal Temalar. *Doğu Araştırmaları Dergisi*. 1(25), 1-32.
- Ebâza, S. (1978). *el-Kıssa fi's-Şi'ri'l-'Arabî*. Kahire: Mektabetu Mısır.
- el-Fâhûrî, H. (1986). *el-Câmi' fi târîhi'l-'edebi'l-'Arabî 'el-Edebü'l-'hadîs'*. Beyrut: Dâru'l-cil.
- el-Hânî, N. (1954). *Muhâdarât 'an Cemil ez-Zehâvî*. Kahire: Dâru'l-Hanâ.
- el-Hatîb, B. M. (1990). *el-Kıssa ve'l-Hikâye fi's-Şi'ri'l-'Arabî" fi Sadri'l-'İslâm ve'l-'Asri'l-'Emevî*. Bağdat: Daru's-Şu'ûni's-Sakâfiyyeti'l-'Amme.
- el-Hüseyn, Ş., Zubeyr, M. (2015). Me'âlimu's-Şi'ri'l-Kıasâ' 'İnde'l-'Arab kable Matla'î'l-Karnî'l-'İşrîn. *Bannu Üniversitesi İslam Araştırmaları Dergisi (Pakistan)*. C. 2. Sayı: 1. (123-134).
- İbn Hâllikân, Ebü'l-Abbâs Şemsüddîn. (1978). *Vefeyâtü'l-'a'yân*. (Thk. Abbâs İ.). Beyrut: Dâr şâdir.
- İbrahim, N. (1995). *Fennu'l-Kıssa beyne'n-Nazariyye ve't-Tatbikiyye*. Kahire: Mektebetu Garîb.
- İzzeddin, Y. (1960). *eş-Şi'ru'l-'Irakiyyu'l-'hadîs ve esru't-tayyârâti's-siyasiyye ve'l-'ictimaiyye fîhi*. Bağdat: Matba'atu Es'ad.
- Karahan, A. (2021). İki Tür Arasında Bir Garip Orhan Veli. *Yazıt Kültür Bilimleri Dergisi*, 1 (2). 253-269.
- el-Kâdı, M., el-Habû, M., es-Semâvî A., el-'Îmâmî, N., 'Ubeyd, A., Benhûd N., en-Nasrî, F., Meyhûb M. (2010). *Mu'cemu's-Sardiyyât*. Lübnan: Dâru'l-Fârâbî.
- Lâzım, T. (1971). *Hareketu't-tatavvur ve't-tecdîd fi's-Şi'ri'l-'Iraki'l-'hadîs*. Bağdat: Matba'atu'l-'Îmân.
- Marîden, A. (1984). *el-Kıssatu's-Şi'riyye fi'l-'Asri'l-'Hadîs*. Beyrut: Daru'l-Fikri'l-Muasır.

- Özünlü, M. (2020). *Irak'ın ünlü filozof ve şairi Cemil Sitki ez-Zahavî*. Ankara: Yade Kitap.
- Sadgrove, P. C. (2013). “Zehâvî”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt 44, 177-179. ss.) İstanbul: TDV.
- eş-Şek'a, M. M. (1999). “İbn Abdürabbih”. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. (Cilt 19, 281-283. ss.) İstanbul: TDV.
- Yalar M. (2005). Zehavî ve Realist Arap Şiirindeki Yeri. *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*. 14 (2), (47-73).
- Zehâvî, C. S. (1909). *el-Kelimü'l-manzûm*. Beyrut: et-Tab'atu'l-Ehliyye.
- Zehâvî, C. S. (1924). *Divânu'z-Zehâvî*. Mısır: Matba'atu'l-Mısır.
- ez-Zevzenî, Ebû Abdillâh el-Hasan b. Ahmed. (1990). *Şerhu'l-Mu'allakâti's-Seb'*. Beyrut: Dâru'l-İhyâ'il-Ulûm.

Chapter / Bölüm 10

BEYOND THIS WORLD UP AND DOWN:
FUNCTIONS OF CATABASIS AND ANABASIS
IN MYTH AND LITERATURE

*Meltem UZUNOĞLU ERTEN*¹

¹ Asst. Prof. Meltem UZUNOĞLU ERTEN Pamukkale University / Department of English Language and Literature ORCID: 0000-0002-9022-7983

Introduction

Undoubtedly, one of the greatest challenges to be faced by human beings is the inevitability of death. Among all living creatures, man, it seems, is the most conscious one about this unavoidable end that limits his time here on this planet. Individuals witness the death of others, either human or animal, observe it throughout their lives and try to negotiate with it to have a healthy psychology. With the intention of coping with this harsh truth that waits each and every member of the human race, rituals and religious ceremonies have been developed as well as detailed descriptions of what is waiting once a person crosses the threshold between the worlds of the living and the dead. Probably, the problem about death is not only because it is the end of life but also it is the end of life as we know it. In other words, rather than not being alive anymore, human beings are anxious about what is waiting for them after all. Traces of religious practices and beliefs are visible as old as the history of humankind and most of them focus on this unknown phase of human existence. Some emphasize rewards and punishments, and they promise either flawless happiness or eternal damnation while others depict a system that favours spiritual development. Whatever the focus is, the significant point is that all have a say about afterlife. Besides the anxiety and curiosity caused by it, death has also a positive role in human life for it makes worldly existence more valuable. Apart from that, a belief in afterlife assures one of the possibilities of reuniting with his deceased loved ones some day in the future.

Still, life being depicted as a journey with a beginning and an end is a common perception among human beings. Time generally is perceived in chronological form which emphasizes the limits in contrast to the mythological perception of time in a never-ending cycle without a beginning or end but continuously on the flow. Such constant understanding of life may ease our toleration of the idea of death for there are more than one death in the mythical cycle of life, each of which promise a rebirth. In turn, each rebirth promises a fresh renewal and start.

Furthermore, inspired by the annual cycle of nature, the mythical universe emphasizes death and rebirth not only in their literal forms but also in a variety of symbolical ways. The Greek term *catabasis*, which means a journey to the world of the dead, which is followed by *anabasis*, meaning a return, functions in both ways: It is a temporary visit to the underground physically, yet the symbolical rebirth it offers is experienced in several different ways besides the real return to life in flesh and blood. Generally speaking, “the theme itself is [...] inextricably connected with the mythological deeds of the heroes Gilgamesh, Heracles, Odysseus, Orpheus, Peirithoos, Theseus, Aeneas, and many other who descended

alive and returned from the Land of the Dead” (Clark, 1978: 3). According to J. L. Calvo it is better to define catabasis as a “transitory breaking of the laws of time and space in order to go down into the Underworld during lifetime” (2000: 67). As stated repeatedly, “there are many motivations for a katábasis” besides “many types of katábasis” (Edmonds, 2015: 261). It can simply be taken as the physical journey of a living man into the realm of the dead while this journey may occur in a dream or hallucination giving it a metaphorical character. Descriptions of the underworld, necromancy, which means a magical practice to summon and communicate with the souls of the deceased, any type of conversation with the world beyond or any encounter with the spiritual dimension may be gathered as experiences of catabasis under one title. Yet one characteristic is common to all these mentioned experiences and that is the hero being still alive and his intention is never to remain there but turn back: in other worlds a catabasis should be followed by anabasis as emphasized.

Crossing over the boundaries of nature is suggested as a necessary step of the hero’s quest by Joseph Campbell, for which catabasis, a descent into the world of the unliving, is a good example. For Campbell, the hero figure of the monomyth he developed “ventures forth from the world of common day into a region of supernatural wonder: fabulous forces are there encountered and a decisive victory is won: the hero comes back from this mysterious adventure with the power to bestow boons on his fellow man” (Campbell, 1968: 30). According to this monomyth, the hero answers a call for adventure in unknown lands and he struggles against enemies and temptations before turning back with a victory to the point he started and thus he completes the mythical cycle of events. Campbell believes that the hero is a central figure in mythologies for his journey is a direct representation of self-discovery and self-realization process in the life of every individual. That is why, his journey contributes both to the well-being of the society he lives in and to his own perception of himself from various perspectives.

In terms of the individual quest of the hero, catabasis serves in multiple purposes. Sure, it is an indispensable part of the classical quest process, and it does not have to be always a success. It is still a contribution to the hero’s personal growth even when it turns out to be a failure or a disappointment. That is to say; whether the hero achieves his aim or not, the point is to take a step, being courageous and eager for change and learning from the experiences of the process. Taking all into consideration, this study aims to focus on catabasis experienced by heroes from a variety of texts including mythological stories, ancient epics and others that are inspired by them in order to reveal the divergent motives of their heroes that lead them to such an adventure and the wisdom they gained after it.

1. Examples of Catabasis

1.1. Death as a Part of the Natural Cycle

The oldest texts employing the pattern of catabasis as a part of the hero's quest draw parallelism between the endeavour of human beings towards controlling nature as well as contributing to its eternal turn and the idea of magic as an attempt with a similar purpose as suggested by Sir James Frazer in *The Golden Bough*. Frazer develops his theory in three stages that cover the history of mankind: the first one focusing on the power of magic, the second on religion and the final on science. What he insists upon is the striking closeness between the first and the final stages. To be more precise, he resembles the period of magic to that of science in terms of a conscious approach to control, direct and reshape nature and its forces (Frazer, 1922). Yet, what distinguishes one from the other is their dependence on rationality. In other words, while the rise of science is possible with its being able to be tested and proved again and again, the practice of magic has no support other than a powerful belief in both the members of the group who perform it and the outcomes they promise. That means, from the rational perspective of our century, magic is unreliable as one can easily claim. However, the motivation behind the performance of those who practise magic is valuable to us: it is the desire to touch the courses of nature when it is needed. To exemplify, the magicians' dances, songs and prayers has nothing to do indeed when people think they need more rain for their crops, but the fear of hunger triggers the primitive men to take responsibility and decide for the whole society while believing in the supernatural that can make a difference.

Here come forth especially some mythological characters who willingly or not have to take a journey down underground with the aim of having a positive influence on the continuation of the yearly natural cycle. The most famous of these is Persephone of Greek mythology. As the story goes, Persephone is the lovely daughter of Demeter, the Earth Mother. The ruler of the dead and brother to Zeus; Hades falls in love with this maiden and abducts her to underground and makes her the queen of the underworld, which gives great sorrow to Demeter. Her reaction is to "withheld her gifts from the earth, which turned into a frozen desert" (Hamilton, 49). During Demeter's search for her dear daughter, the land is left lifeless:

That year was most dreadful and cruel for mankind over all the earth. Nothing grew; no seed sprang up; in vain the oxen drew the plowshare through the furrows. It seemed the whole race of men would die of famine. At last Zeus saw that he must take the matter in hand. He sent the gods to Demeter, one after another, to try to turn her from her anger, but she listened to none of them. Never would she let the earth bear fruit until she

had seen her daughter. Then Zeus realized that his brother must give way. He told Hermes to go down to the underworld and to bid the lord of it let his bride go back to Demeter. (Hamilton, 1953: 52)

Thus, Hermes pays a visit to the couple in the underworld where he finds Persephone longing for her mother. Hermes and Hades compromise upon Persephone spending half of the year underground while she turns back to her mother in the other half, which explains the nature of the seasonal cycle. When it is spring and summer, Persephone brings fresh life to nature and leaves it barren for the autumn and winter descending the underworld. Persephone's never ending and rhythmical descending and ascending activity can be considered as a cyclical catabasis and anabasis, both of which contribute to the continuation of the annual cycle which is vital for the earth.

Despite being one of the most famous mythological figures associated with the cyclical movement of nature, Persephone is certainly not alone. Mythologies of various cultures offer similar figures whose death at an early age creates huge sorrow, which represents the seasonal and thus temporary death of earth itself. Adonis is one of the widely known of these figures who is loved by Aphrodite starting from his infancy. Yet, when Aphrodite asks for help from Persephone to take care of this beautiful baby, the Queen of Hades falls in love with his perfection, which causes a crisis between the two goddesses:

Persephone loved him too and would not give him back to Aphrodite, not even when the goddess went down to the underworld to get him. Neither goddess would yield, and finally Zeus himself had to judge between them. He decided that Adonis should spend half the year with each, the autumn and winter with the Queen of the Dead; the spring and summer with the Goddess of Love and Beauty. (Hamilton, 1953: 90).

Stories of Osiris who is depicted as the “god of life, death, and resurrection” (Rosenberg, 1994: 159) and lover of Isis and Tammuz who “appears as the youthful spouse or lover of Ishtar, the great mother goddess, the embodiment of the reproductive energies of nature” (Frazer, 1922: 292) are similar to that of Adonis. Like Adonis who dies annually by giving life energy to earth which is represented by his symbol of the blood-red flower, Osiris is stuck in an eternal cycle as a part of which he lives, dies and is reborn. Since he is an Egyptian god, he is the embodiment of grain itself and his destiny is a reflection of the annual changes of the River Nile that was the source of life for the country. Tammuz shares a lot with both in his annual “passing away from the cheerful earth to the gloomy subterranean world” (Frazer, 1922: 292). When Ishtar leaves the world to look for her lost lover, all life on earth is in danger of extinction only to revive with the return of the couple. As Frazer points, whatever their names are, these

mythological figures and their experiences of the same loop around an annual catabasis and anabasis give them a shared quality:

Under the names of Osiris, Tammuz, Adonis, and Attis, the peoples of Egypt and Western Asia represented the yearly decay and revival of life, especially of vegetable life, which they personified as a god who annually died and rose again from the dead. In name and detail the rites varied from place to place: in substance they were the same. (Frazer, 1922: 291)

They were similar not only with their stories but also in the ceremonies and rituals dedicated to all, which included a symbolical representation of the death of the deity, particularly Adonis, with the practice called The Gardens of Adonis. These gardens are pots in which the life and death process of seeds are speeded up by watering them with hot water and exposing to the sun, which thus pictures the short life of the god. This ceremony and other similar ones prove that even the worshippers, as well as these mythological dying and resurrecting figures, believed their potential power of supporting the continuation of the natural cycle by creating a miniature catabasis/anabasis scene. According to Mircea Eliade, “the descent to Hades means going through an initiatory death, the experience of this type establishes a new way of being” (1972: 27). Imitating the catabasis process of the god/hero, ordinary people are “integrated with nature, participating in its renewal cycles” which gives them “the opportunity to transform [their] conceptions of the world and emerge as a ‘new man’” (Brandão, 1987).

1.2. The Need for a Guide

Human desire to keep and protect order is not only limited to nature but also it is closely connected with social purposes. Here, catabasis thus gains a political character whose goal is either to restore one’s power over a society as in the case of Odysseus or to make a fresh start for a nation as in the story of Aeneas.

The cunning Achaean warrior Odysseus is the hero of Homer’s *The Odyssey*, which narrates the thrilling adventures of the king of Ithaca on his way back home after the fall of Troy. Because of a revenge plan prepared by Poseidon, the god of sea, Odysseus drifts around the Mediterranean and finds himself on Circe’s island, who advises him to sail towards Hades with the aim of consulting the spirit of the blind prophet Tiresias. Because she knows how homesick Odysseus is, Circe tells him “not [to] stay on unwillingly,” (Homer, 1991: 156) yet this journey into Hades is a must not only for his safe return but also to decide what to do when he sets foot on Ithaca. Both Odysseus and his men are “heart-broken” and they “wept and tore their hair” (Homer, 1991: 158) upon hearing about their route. As the story continues, Homer narrates in detail how Odysseus travels towards

the sunless part of the world beyond the earth-encircling River of Ocean. After performing the rituals taught by Circe, he can talk with the souls of the dead, a great majority of whom were killed in Troy, including Tiresias and his mother who died of grief waiting for her son.

The underworld journey of Odysseus proves to be of vital importance as Circe suggested when he gets helpful information from each soul he speaks. Starting with his man Elpenor who died accidentally falling down Circe's roof, Odysseus is greeted, warned, and directed by the souls of Tiresias, his mother and the great Achaean king Agamemnon who was brutally killed by his wife Clytemnestra after his victorious turn back from Troy. The blind prophet reveals him the reason behind his misfortune: "My Lord Odysseus, you seek a happy way home. But a god is going to make your journey hard. For I cannot think that you will escape the attention of the Earthshaker, who still nurses resentment against you in his heart, enraged that you blinded his beloved son" (Homer, 1991: 162). Despite Poseidon's anger, he announces that Odysseus will eventually reach home if he is careful about not touching the cattle of the Sun-god on the isle of Thrinacie and remembering to offer ceremonial offerings to the gods as soon as he arrives his home. In addition to these warnings, Odysseus is able to learn from him that he will have a peaceful death in old age, which gives him more courage and motivation to take his home back from strangers. When it is time for Anticleia, his mother, to exchange a few words with Odysseus, she mostly informs him about what is going around his home in Ithaca, which give her son life-saving clues on what is waiting for him. Likewise, Agamemnon advises his friend to "make a secret approach" when he reaches Ithaca in addition to be careful against "women..[who] are no longer to be trusted" (Homer, 1991: 172).

Although he is unwilling for such dangerous journey to Hades at first, these pieces of advice become helpful for Odysseus not only for a safe trip back home but also for taking the necessary steps in his struggle to claim his kingdom back from the suitors who invaded his house. He once more gets the chance to unite with his family, the loyal Penelope and his now grown-up son Telemachus, sits on the throne of Ithaca as a king and rules over his people, which altogether puts an end to the chaos that reigned for the last twenty years in his absence.

Like Odysseus, Aeneas starts his journey from Troy. Yet, he is not a victorious king but the survivor of a fallen nation whose home city is plundered and burnt down. As a common pattern shared by various mythological heroes, when Aeneas is informed and ordered by gods to set off in search of a proper place for a new country, he gathers a group of warriors known as the Aeneads to assist him. Written by the great Roman poet Vergilius, the epic of *Aeneid* refers to the epics of *The Iliad* and *The*

Odyssey, both composed by Homer, in many ways. That is why, in his search for a new home, Aeneas finds himself in a great many adventures including various fighting and even a love affair with Dido, the queen of Carthage, as well as repeated attempts that end up in failure. Tired and disappointed, he finds relief in the advice of his dead father, which can help him. Anxious because he cannot decide his further steps, Aeneas comes and demands the guidance of Sybil, the oracle. He demands a passage to the underworld: “But grant one prayer. Since here, they say, are the gates of Death’s king and the dark marsh where the Acheron comes flooding up, please, allow me to go and see my beloved father, meet him face-to-face. Teach me the way, throw wide the sacred doors!” (Virgil, 2006: 175). However, what Aeneas should understand is that “the descent to the Underworld is easy. Night and day the gates of shadowy Death stand open wide, but to retrace your steps, to climb back to the upper air—there the struggle, there the labor lies” (Virgil, 2006: 176). Still, Sibyl informs him that some others succeeded in going down and up there before and finally she is convinced that Aeneas can pay such a visit if he achieves to bring the golden bough which will be a present for Persephone, the queen of the underworld.

After bringing the golden bough, Aeneas finds himself in the darkness of Dis where he is welcomed by a scary and gloomy atmosphere. Before being able to find his father, he meets the souls of people he used to know including Dido who killed herself after Aeneas’ departure. Thus, like Homer did in *Odyssey*, Vergilius informs his readers about the missing parts of the fates of heroes whom most are familiar from other myths or epics as well as the common beliefs and ceremonies related to death at his time. As Homer inspired him, Vergilius inspires Dante centuries later with his detailed descriptions related to the sins, punishments or rewards of the souls in Dis. Wandering around, he joins his father who is eager to explain what waits the future generations of Aeneas: “So come, the glory that will follow the sons of Troy through time, your children born of Italian stock who wait for life, bright souls, future heirs of our name and our renown: I will reveal them all and tell you of your fate” (Virgil, 2006: 195). Here Aeneas sees many significant figures of Roman history and the cities waiting to be established on “nameless places now” (Virgil, 2006: 195). Following a short summary of the destiny waiting for Aeneas, his father reminds him of the mission of the great empire he is about to establish: “But you, Roman, remember, rule with all your power the peoples of the earth—these will be your arts: to put your stamp on the works and ways of peace, to spare the defeated, break the proud in war” (Virgil, 2006: 198). They finish their journey after “wander[ing] over the endless fields of air, gazing at every region, viewing realm by realm. Once Anchises has

led his son through each new scene and fired his soul with a love of glory still to come, he tells him next of the wars Aeneas still must wage, he tells of Laurentine peoples, tells of Latinus' city, and how he should shun or shoulder each ordeal that he must meet" (Virgil, 2006: 199). When he is finished, Aeneas is freed back to earth through the Gates of Sleep, which is a powerful hint revealing that his whole journey might indeed be a dream.

Both Odysseus' and Aeneas' experiences of catabasis provide them advantages over their enemies, give them a feeling of relief by assuring eventual success and help them make strategical plans to reach that success. Neither Odysseus, without the guidance of Tiresias and his mother, nor Aeneas, without the foresight bestowed by his father, would probably have the willpower to bring their people together under their rule as a nation. Thus, in both stories, catabasis contributes to the social and national wellbeing and self-determination of a group of people. That is; while Ithaca regains order with the return of their king, Trojans find a new home under the rule of Aeneas.

1.3. Claiming What is Beyond Human Limits

It is not surprising for the mythological heroes to yearn for the benefits of the world or the people around, however; for the hero to become spiritually stronger it is essential to face himself in his microcosm first. Such idea leads to the catabasis experiences of several heroes from literary, mythological, and religious sources whose goal turns out to get insight into their own nature and existence.

The hero's journey to the underworld is a common pattern as stated earlier. It is sometimes a task forced on him or her like Herakles who was ordered by Eurystheus to bring the beast called Cerberus from the underworld as his twelfth labour or like Psyche who was ordered by Aphrodite to bring some beauty from the queen of the underworld; Persephone. Still, it is sometimes intended to be a lesson to non-believers as in the case of Biblical Lazarus who was called back to life by Jesus himself four days after his natural death. Following these experiences, Herakles is rewarded with immortality while Psyche is reunited with her beloved whereas Lazarus becomes a miracle whose return is supposed to be an example and lesson for others. These stories of heroes returning life are understandable since on a world built upon dualities, when one ponders over life, he spontaneously is challenged with the concept of death, the greatest mystery of life. It is only during our childhood we are almost unconscious about death, which becomes more visible and real as we age. Unlike animals who know death by instinct, human beings have to face it and learn it. That is the reason for the desire of a full perception of the concept itself while we feel the urge to test our human limits against it at the same time.

Gilgamesh's story of his famous journey chasing immortality after his dear friend Enkidu's death is among the oldest examples of catabasis. The arrogant king of Uruk; Gilgamesh finds the warmth of friendship when he meets Enkidu. However, Enkidu becomes the victim of Ishtar's jealousy, which causes great despair and followed by intense fear of his inevitable death for Gilgamesh. His motivation for catabasis is his desire to learn the secret of immortality from Uta-napishti; the Sumerian Noah who was gifted with eternal life following The Deluge: "In mourning for Enkidu, whose death has brought home to him his own mortality, Gilgamesh leaves Uruk to wander the earth in search of the immortal Uta-napishti (George, 1999: 70). Although "two-thirds of him is god, an done third human", he confesses that he is "afraid of death, so [he]wander[s] the wild, to find Uta-napishti" (George, 1999: 70-71). On his journey towards the underworld, he is alone in a struggle against nature and tries to survive in it in contrast to the king he used to be who was bored in his luxurious life and thus cruel to his people. On his way to arrive the land of the dead, he is warned both by the scorpion guides at the gates of the way under the mountains and by the old wise goddess who lives by the seashore:

he asks her aid in crossing the sea to find Uta-napishti. She warns him of the futility of his quest and the dangers of the Waters of Death, but at length tells him where to find Uta-napishti's ferryman, Ur-shanabi, with his crew of Stone Ones. (George, 1999: 75)

Following her directions, Gilgamesh finds the immortal Uta-napishti whom he tells his story of Enkidu's death. His words reveal his terror when he says "[the doom of mortals overtook him.] [Six days I wept for him and seven nights.] [I did not surrender his body for burial,] [until a maggot dropped from his nostril.] [Then I was afraid that I too would die,]" (George, 1999: 84). His sorrow for his friend is obvious; nevertheless, his current motivation for such a hard and dangerous journey is the fear he has for his own life:

'How can I keep silent?] How can I stay quiet?
 [My friend, whom I loved, has turned] to clay,
 my friend Enkidu, whom I loved, has [turned to clay.]
 [Shall I not be like] him, and also lie down,
 [never] to rise again, through all eternity?' (George, 1999: 85)

Hearing his words, Uta-napishti tries hard to make him understand that death is the inevitable fate of all living things. "No one at all sees Death, no one at all sees the face [of Death,] no one at all [hears] the voice of Death" (George, 1999: 86) he explains. After people spend their youth with the temporariness of the world, "then all of a sudden nothing is there!" (George, 1999: 87).

However, Uta-napishti's endeavour is in vain. Gilgamesh wants to learn his story of how he gained immortality and insists on his demand for a similar gift. That is when Uta-napishti and his wife decide to test him. This test, which is a challenge of not sleeping for a week, seems like an opportunity of gaining what he desires for Gilgamesh. But, it is indeed a way of proving him that sleep, which greatly resembles death, is the nature of humankind just like death is. When Gilgamesh cannot resist his closing eyes, Uta-napishti feels mercy over his fragile human nature and says to his wife: "See the fellow who so desired life! Sleep like a fog already breathes over him." (George, 1999: 96). The couple feels sorry for Gilgamesh for he fails this test, and they decide to inform him about a plant that guarantees eternal youth. However, it is Gilgamesh's destiny to lose the plant. He turns home back after a full perception of the inevitability of death. As a brave hero who tried all the way hard, he has to face his human limits, accept them and become a person who is worth of remembering if he aspires to become immortal.

Another example that reminds one of these human limits is the story of Orpheus and Eurydice. Orpheus' adventures with The Argonauts are told by Apollonius of Rhodes while Virgil and Ovid narrate the love affair of him with Eurydice. Despite minor differences, the basic plot develops out of the love Orpheus has for beautiful Eurydice and his grief upon losing her. Being a mortal soul, Eurydice is killed by a snake bite. Deeply in sorrow, Orpheus decides to make a visit to the underworld with the hope of persuading Hades to give his wife back:

O gods of this world, placed below the earth, to which, all, who are created mortal, descend; if you allow me, and it is lawful, to set aside the fictions of idle tongues, and speak the truth, I have not come here to see dark Tartarus, nor to bind Cerberus, Medusa's child, with his three necks, and snaky hair. My wife is the cause of my journey. A viper, she trod on, diffused its venom into her body, and robbed her of her best years. I longed to be able to accept it, and I do not say I have not tried: Love won. (Ovid, 2000: 483)

He desperately believes that he can create a spell by his music, and he can pass through the gates of the underworld. So, he does. When he reaches the underworld and starts telling his sad misfortune, "the bloodless spirits wept as he spoke, accompanying his words with the music" and "they say, for the first time, the faces of the Furies were wet with tears" (Ovid, 2000: 484), which give Orpheus a chance to take Eurydice. Thus, "they summoned Eurydice and gave her to him, but upon one condition: that he would not look back at her as she followed him, until they had reached the upper world" (Hamilton, 1953: 105). However, like Gilgamesh who could not resist sleep, Orpheus is unable to stop himself and looks back just to be sure his wife is following him. This human weakness causes his forever

loss of Eurydice, which gives the legend a heart-breaking end as well as a moral lesson to the mortals: once someone is dead, there is no chance of turning back to life and everybody should face this fact to accept it as did Gilgamesh and Orpheus painfully. This “type of katabasis is defined by hybris, . . . , an attitude that ignores the limits in the relationship with others” (Resende and Martinez, 2020: 90). Needless to say, that is not an approved behaviour for the mortal humans. Thus, they are reminded of the limits of nature at the end.

However, there is the story of Dionysus who successfully took his beloved mother out of Hades. Indeed, this is not the first visit of him into the depths of the darkness. As narrated in *The Frogs* by Aristophanes, Dionysus descends into the underworld to bring the famous ancient Greek poet Euripides back from death but instead he returns with Aeschylus who proves to deserve such privilege better than Euripides. Still, that is just comedy. When it comes to his mother Semele, who is a mortal woman having an affair with Zeus, Dionysus’ motivation is his love and longing for a dear person, a pattern he shares with Orpheus.

Semele, one of the mortal women who had affair with Zeus, asks the god of the gods to be able to see him in his full magnificence, a desire which cannot be ignored by Zeus for he previously swears to do whatever Semele wants. Yet, Semele is unaware of how the greatness of the god will burn her to death. Dionysus, the infant in Semele’s belly, is rescued by his father Zeus. He grows up into manhood and becomes the loved and respected God of Vine who continues to feel the absence of a mother in his heart:

The mother whom he had never seen was not forgotten. He longed for her so greatly that at last he dared the terrible descent to the lower world to seek her. When he found her, he defied the power of Death to keep her from him; and Death yielded. Dionysus brought her away, but not to live on earth. He took her up to Olympus, where the gods consented to receive her as one of themselves, a mortal, indeed, but the mother of a god and therefore fit to dwell with immortals. (Hamilton, 1953: 56)

Although Dionysus achieves to take Semele back from Hades, it does not mean she is able to turn back to life, but she is placed among the divinities to be honoured as the mother of “the only god whose parents were not both divine” (Hamilton, 1953: 54). That makes Dionysus experience different from those of both Gilgamesh and Orpheus. This is because he is already a half god who may have the right to place his mother among the immortal although she herself is a mortal. Still, his act seems to have a symbolic meaning of respect, because despite having superiority over ordinary human beings neither Gilgamesh nor Orpheus can bring the dead back either. Thus, they all become examples that draw the border

between the worlds of the living and the dead, reveal the limits of human competence and emphasize the role of death as a necessary step in human experience. Obviously, it is necessary for humankind to perceive his own temporary existence on the world. “Death may ultimately be inescapable, an unbreakable parameter of life” however, there are other ways of gaining immortality as a good name or as the story of Orpheus emphasize “the powers of love and music can transcend even death” (Edmonds, 2015: 276). The powers of life they are, standing against the power of death that separates friends, lovers, and families from each other. Once this is clear, one may leave his arrogance and selfishness to become a humble and loving person just like Gilgamesh who intends to share eternal youth with his people in Uruk rather than keeping such a gift only for himself or he may express his pain through his art like Orpheus.

2. Imagining Afterlife

2.1. Vivid Pictures of Unknown Realms

As part of various mythologies from all around the world, there has always been detailed attempts to colourfully picture what waits a person once he is dead. As observed in the so far discussed myths, the Greek Tartarus or Hades is described as an underworld realm where the god Hades rules together with his queen Persephone. Sumerian underworld was a similar darkness under the ground where the souls were believed to live “a shadowy version of life on earth” (Choksi, 2014: 1). Afterlife, which was taken seriously by ancient Egyptian people, included the practice of *weighing of the heart* to decide what waited for the souls (Fleming and Lothian, 1997). Scandinavian people also imagined Hel in the underworld which looks very similar to the description of the Christian hell being a place of punishment, horror, and darkness for sinners. As stated in The Prose Edda, “the wicked... go to Hel, ..., that is, down into the ninth world” (Sigurdur, 1954: 15) and with its heavy gates, it allows no one to turn back to life. In contrast to Hel, Valhalla is a place designed for the warriors who lost their lives on battlefield. Contrary to Hel again, it is located somewhere up in heavens and known to be preserved mostly for the souls of the warriors (Crawford, 2017) where they are brought and served by the Valkyries. Like various cultures all around the world, the ancient Turkic people of Central Asia believed the continuation of life after death as proved by their tradition of burying the dead with some objects. It was expressed that the souls of the dead would fly away towards the sky to unite with the god if they followed good whereas they would be sent to underground for punishment if they acted evil during their earthly lives once they are free from the material body. Being fierce warriors, these people also believed that those who died on the battlefield were honoured and they were believed to be served by the souls of their enemies in afterlife (Çoruhlu, 2002: 121-122).

Surprisingly similar, Scandinavian and Turkic people share an almost identical understanding of the organization of the afterlife realms. Both portray the universe in the form of a tree whose branches, body and roots connect different lands. The Scandinavian Yggdrasill is a huge ash tree while the sacred world tree of Turkic people is a huge beech tree both of which create a layered structure of the universe. The heavens of Yggdrasill is divided into sections and named as Asgard, Vanaheim and Alfheim in which Aesir gods, Vanir gods and Light Elves dwell respectively. The layered structure is more vivid in the imagery of Turkic people according to whom the heavens are composed of seven, sometimes nine or more levels and on different levels sit different gods on their thrones. A layered structure of heavens finds a place also in Islam although the Islamic god, Allah, is rather an abstract idea who does not sit up in heavens on the contrary to the gods of mythology.

2.2. Islamic Ascend Inspiring a Spiritual Quest

Heavenly layers of the Islamic sky is most vividly revealed when the Islam prophet Mohammed travels through the sky during his night journey known as Mir'aj: "Mysteriously awakened by Gabriel, tradition holds that Mohammed was given a magical winged animal called buraq [and he]... ascended through the seven levels of heaven" (Merriman, 2008: 330). This mystical and spiritual journey is referred to in the Holy Qur'an as well as being detailed in the hadith and literature of later periods by way of which it is possible to learn with whom and what the Islamic prophet comes across on each level. Interestingly, such detailed portrayal inspired many literary works not only in the eastern but also in the western part of the world, one of them being a famous medieval Italian text.

Dante Alighieri, the Italian poet and politician, lived between 1265 and 1321 and he wrote *The Divine Comedy*, his masterpiece and an elaborate description of the world of the dead. Dante was an intellectual who probably read an account of the Mir'aj from the sources that are known to be translated into some European languages exactly in the 13th century AD. The most probable source is a 13th century translation into Latin and Old French under the title of *The Book of Muhammed's Ladder* for it was considered as an important Islamic source in medieval Europe.

Whether he is inspired by the idea of Mir'aj or not, Dante creates a perfectly designed afterlife universe separated into three sections: The Inferno, The Purgatorio and the Paradiso. The text, like the ones that inspired it, "contain[s] catalogues of sinners and their punishments" which have become a standard for the future literary works (Bremmer, 2017: 297). Being the hero of his own text, Dante, who states to be 35 at that time and in the middle of his life, is lost in the darkness of creepy woods when

he luckily meets the Roman poet; Vergilius. Vergilius, who sent Aeneas to the underworld to gather information from his dead father, becomes the guide for Dante this time for he himself is now long dead when Dante wrote *The Divine Comedy*. One can conclude that Dante is inspired with such an underground journey also by Vergilius who probably was inspired by Homer.

What makes people think that Dante was aware of Mohammed's ascend into the heavens at first glance is the layered structure he creates while organizing the three realms of afterlife. Under the influence of medieval fascination with numbers, each realm has ten layers, and each is inhabited by different groups of people or spiritual beings, very much similar to the prophets, angels and finally God who dwelled on separate layers of the heavens according to the Islamic narration of Mir'aj. According to Islam, hell is the place intended for nonbelievers and sinners. The Islamic hell has seven gates and is structured of seven layers that go downwards. Towards the deepest layer, the degree of physical and spiritual torture increases (Güneş, 2010: 128). Dante designs his Inferno in a very much similar way. It can simply be compared to a cone with its top being the widest in diameter. In contrast, The Purgatory is a steep hill which is hard to climb, and it is followed by The Paradise which needs ascend rather than descent. Placing the paradise up in the sky and decorating the scene with celestial objects, Dante's description reminds of both the Islamic heavens and the old Turkic heavens arranged in the form of layers following one after another.

However, Dante's journey down into hell, his climb over the mountain of purgatory and finally his ascend to paradise, namely experiences of both catabasis and anabasis, has a more individual character when compared with the so far discussed journeys. Lost and terrified in the darkness of the woods, he is in search of spiritual wisdom to bring him into the light, both literally and metaphorically. Under the guidance of the Roman poet, he travels through all the corners of the hell and purgatory, and finally says goodbye to Vergilius in front of the Gates of the paradise. Here starts his ascend into a world of pure light. Beatrice, his childhood friend and lover, is his company in the paradise where Dante listens the virtues of good souls. He is fascinated to meet the essence of God there in brightness and feels "the love which moves the sun and the other stars" (Alighieri, 2009: 424). That is the end of his journey thanks to which Dante has a fresh beginning and a second chance with a new perspective. It is this perspective that takes him out of the desperate mood he was in at the very beginning. Whether he really had such a journey or not is not even worth asking because whatever the answer is what he experiences is a spiritual rebirth as indicated by Carl Gustav Jung for he believes that "man, in

general, needs a way back to himself, not the way of the outer Jerusalem, but of the sacred that is found within” (Resende and Martinez, 2020: 96). Thanks to this rebirth, Dante achieves to build a connection with his soul or in more Christian terms, he turns away from sin. Like Odysseus or Aeneas, who asks for the wisdom of their elders, Dante’s journey in the realm of afterlife “represents the encounter with ancestry, the home of the dead” (Resende and Martinez, 2020: 97).

Conclusion

Dreaming about what lies beneath this world, both physically and spiritually, has been a popular tendency of humankind throughout history. Dreaming beyond borders and even pushing them has led creativity both in arts and science. Being mortal, human beings have always been highly curious about what waits them when they die. Their questions and possible answers gave way to religious beliefs, rituals, and ceremonies as well as colourful depictions of afterlife. Human nature, which feels the urge to give meaning to one’s circumstances, has probably found some relief in the belief that there is an afterlife which waits for us and we are not limited to this world.

Starting with the oral tradition, portrayals of afterlife have also contributed to literature with their vast imagination. Heroes of myths and literature have sometimes passed the borders that separate the worlds of the living and the dead bravely. According to the changes in the beliefs of societies, afterlife can be composed of underground or heavenly realms, which make a descent or an ascend necessary. Whatever the direction is, the heroes pass invisible borders for some purposes, which this study attempts to classify. Such dangerous journey sometimes aims to benefit from the wisdom of one’s ancestors, sometimes to face and accept one’s human limits or to achieve a refreshment through a spiritual rebirth. However, it always involves a different kind of awakening by a broadening of perspective with the help of the wisdom offered by the dead: “very often the traveller seeks to gain knowledge or information of the Underworld, or determined details that a specific deceased may know, considering that the dead may have special knowledge that is banned to men. (Bernabé, 2015: 23)

No matter how beneficial or informative the experience of catabasis is, it still has an unnatural character which makes the journey incredibly dangerous, as the warning to the heroes indicate, and equally fruitful. It is dangerous because the attempt threatens the laws of time and space with an alive hero stepping out of his natural realm and erasing the borders between life and death. At the same time, it is fruitful because “since the dead are out of the realm of time, those who have not lost their capabilities

may be able to unite present, past, and future” (Bernabé, 2015: 23), which is the source of their wisdom. Moreover, it is a sort of rebirth in varying degrees in terms of one’s acceptance of his own nature or the loss of a beloved as well as fear of death. Thus, the experience direct human beings to immortality which may be achieved through virtuous deeds and a memorable name.

Beyond all these, the stories of catabasis satisfy our curiosities about what waits us after or physical death. Limitations of our nature and time on this planet somehow becomes much more understandable and acceptable with the belief in a continuous spiritual life in which the good will be rewarded while the bad will be punished and we will have the opportunity to unite with our dear ones one more time.

BIBLIOGRAPHY

- Alighieri, D. (2009). *The Divine Comedy* (H. F. Cary, Trans.). Wordsworth Editions.
- Bernabé, A. (2015). What is a katábasis? The Descent into the Netherworld in Greece and the Ancient Near East. *Les Études Classiques*. Universidad Complutense, 83, 15-34.
- Brandáo, J. S. (1987). *Mitologia grega*. v. 2. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bremmer, J. N. (2017). Descents to the Underworld from Gilgamesh to Christian Late Antiquity. *Studia Religiosa*. 50 (4), 291-309.
- Calvo, J. L. (2000). The Katábasis of the Hero. *Héros et héroïnes dans les mythes et les cultes grecs*. Liège, p. 67-78.
- Campbell, J. (1968). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press.
- Choksi, M. (2014). Ancient Mesopotamian Beliefs in the Afterlife. *World History Encyclopedia*. Retrieved from <https://www.worldhistory.org/article/701/ancient-mesopotamian-beliefs-in-the-afterlife/>.
- Clark, R. J. (1978). *Catabasis: Vergil and the Wisdom Tradition*. Amsterdam.
- Crawford, J. (2017). *The Saga of the Volsungs with The Saga of Ragnar Lothbrok*. Hackett Publishing Company: Indianapolis, Indiana.
- Çoruhlu, Y. (2002). *Türk Mitolojisinin Anahatları*. Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- Edmonds, R.E. (2015). When I walked the dark road of Hades: Orphic katabasis and the katabasis of Orpheus. *Les Études Classiques*, 83, 261-279.
- Eliade, M. (1972). *Zalmoxis the vanishing god*. Chicago, IL: Chicago University.
- Fleming, F. & Lothian, A. (1997). *The way to eternity: Egyptian myth*. Amsterdam: Time-Life Books.
- Frazer, J. (1922). *The Golden Bough*. Temple of Earth Publishing.
- George, A. (trans.) (1999). *The Epic of Gilgamesh: A New Translation*. England: Penguin Books.
- Güneş, S. (2010). Yeraltı Mekanı ve Kavramının Toplum ve İmgelem Üzerine Etkisi. *METU Journal of the Faculty of Architecture*. 2010/1(27:2), 125-139.
- Hamilton, E. (1953). *Mythology*. Calcutta: K.P. Basu Printing Works.
- Homer. (1991). *The Odyssey*. England: Penguin Books.
- Merriman, H.B. (2008). The Paradox Of Proximity To The Infinite: An Exploration Of Sidrat Al-Muntaha, “The Lote Tree Beyond Which None May Pass”. *Religion and the Arts*. 12 (1), 329-342.

- Nordal, Sigurdur. (1954). The Prose Edda of Snorri Sturluson Tales From Norse Mythology (J. I. Young, Trans.). USA: University of California Press.
- Ovid (trans. A.S.Kline). (2000). The Metamorphoses. Borders Classics.
- Resende, P & Martinez, M. (2020). C. G. Jung's katabasis- from ancient myths to modern visionary experiences. *Junguiana*. 38. 87-100.
- Rosenberg, D. (1994). World Mythology: An Anthology of the Great Myths and Epics. USA: TC Publishing Group.
- Virgil (trans. R. Fagles). (2006). The Aeneid. USA: Viking Penguin.

Chapter / Bölüm 11

TURKISH TRANSLATED LITERATURE (1839-
1914) WITHIN EUROPEAN LITERARY MACRO-
POLYSYSTEM

Orhun Burak SÖZEN¹

İlker EROĞLU²

1 Asst. Prof. Dr., Gaziantep University Faculty of Science and Letters Western Languages and Literatures Department, obsozen@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-6507-556X

2 Gaziantep University Social Sciences Institute International Trade and Logistics Master of Arts Thesis Program, ilkeroglu27@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-1081-6367

1. Introduction

The purpose of this book chapter is to re-interpret the critical and significant role of Turkish translated literature between 1839 and 1914 played in Ottoman-Turkish modernization in the light of especially polysystem theory. Thereby, it focuses on the role of translated literature in modernization however hard it is as Turkey is a unique case and the scope of the sampling for making associations between the two concepts is limited with Turkish modernization. The proceeding endeavors to frame its topic into a bigger picture of the Ottoman State and Europe in terms of the social, cultural, and political domains of the above-mentioned period. By doing so, it inquires whether (Turkish) translated literature has played a (significant) role in (Turkish) modernization, and Turkish nationalism.

The study is essentially a review utilizing the polysystem theory by Even-Zohar as the primary theoretical means to analyze and re-interpret the role and significance of the translated period in Turkey in the above-mentioned period. Henceforth, an inquiry into the nature of (Turkish) modernization to gain some theoretical insights into the connection between translated literature and modernization has been conducted. As for associating the relevance with theory and the above-mentioned period, the three basic hypothetical pre-suppositions of polysystem theory concerning the critical role of translated literature in the target culture will have been tested as available in both the Literature Review and Discussion.

The book chapter has an interpretive standpoint compatible with interpretivism as a post-modern paradigm. However, relevant literature has been reviewed as objectively as possible. By the way, the review has been based on a variety of disciplines, namely translation studies, Turkish studies, history, and sociology. Henceforth, the proceeding reflects the standpoint of the researchers. Standpoint rather than unchangeable factuality has been prioritized. However, post-modern relativism which theorizes the falsity of the existence of physical reality has also been tempered as literary and cultural historiography is also based on tangible tools. Because according to Toury (1995, pp.23-39), translations are observable entities, unlike translation processes. Thereby, translation research must start with observable entities.

The research questions of the study are as follows:

1- Has translated literature in Turkey played a significant role in cultural and social transformation, (Turkish) modernization, and nationalism in the mentioned era (and so far)?

2- To what extent did the translated literature transform Ottoman-Turkish society socio-culturally in the above-mentioned period?

3- What is the role of the above-mentioned transformation in Turkish modernization?

4- Has the above-mentioned transformation influenced the emergence of Turkish nationalism and thereby the birth of the Republic of Turkey? What are the indicators of this influence on contemporary Turkey?

5- Has the influence of the translated literature and science progressed within historical continuity or ceased or lapsed with major intervals in a discontinuous character?

This book chapter is the extended version of the proceeding with the same title prepared by Asst. Prof. Dr. Orhun Burak Sözen and İlker Eroğlu and delivered by Asst. Prof. Dr. Orhun Burak Sözen in the International Congress on Academic Studies in Translation and Interpreting Studies held at Abant İzzet Baysal University in Bolu between 29 September and 1 October 2022. The study is a theoretical review delineated by a kind of dialogic method used by the authors as it could be visualized in Figure 1.

There are three figures in the study. They were done by the authors. Figure 1 visualizes the method used by the authors. Figure 2 visually summarizes the polysystem theory by Even-Zohar. Figure 3 shortly visually delineates the situations in which target literature is peripheral and translated literature is central.

1.1. The Importance and Significance of the Period 1939-1914

Literary history involves social life and change because literature is arguably a re-productive reflection of society. Literary history also delineates the age that literature represents. On the other hand, translated literature may play a similar or a stronger role in a certain period of society.

Köprülü argues that literature is considered with historical, political, and social conjuncture (1989) (Cited by Karahan, p.124, 2018). According to Lanson, literary work is the representation of social life (Karahan, p.124, 2018). Thereby, authentic literature and translated literature are never dispensable for culture. According to Köprülü, who adopted the sociological method, (1921, 1926), Turkish literature can be classified as consisting of pre-Islamic, Islamic, and Western periods. This classification has also been currently viable (Cited by Karahan, 2018, p.127).

The reasons why the period between 1839-1914 has been selected for this study are as follows:

1- Ottoman-Turkish society was in disequilibrium with the risk of collapse of the Ottoman State. There was turbulence socioculturally. And, Turkish nationalism was at the dawn of emerging (Sözen, 2021, pp.343-374).

2- Translated literature was the force majeure for the socio-cultural contact with Europe.

3- "Political instability, domestic and foreign conflict, and limited intellectual production primarily of a religious nature had long characterized the region, especially during the Ottoman period. The use of writing, reading, and collection of any form of text was confined to state officials, religious scholars, and a very limited socio-cultural elite. Furthermore, the Ottoman Empire and the limited educational institutions employed Turkish, a foreign language to the various Arabic, and other language speakers of the region. For most of the populations, oral communication functioned effectively for their entire daily needs and books were irrelevant." (Limage, 2006).

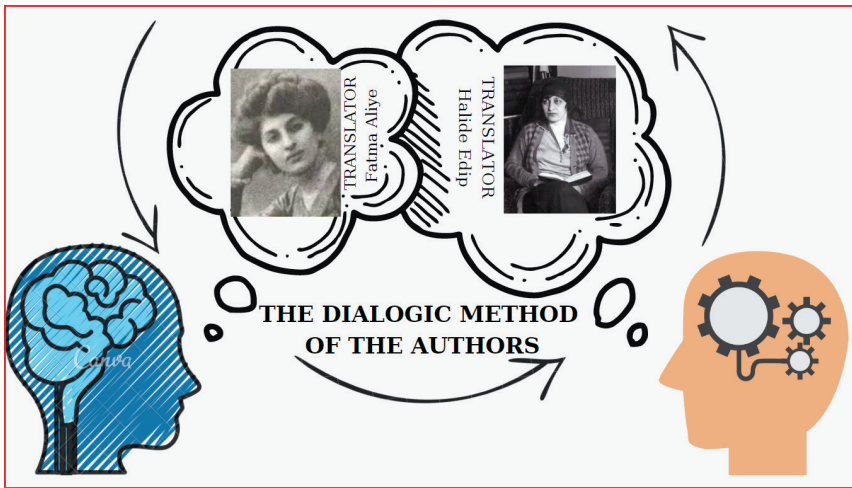


Figure 1

2. Literature Review

2.1. Polysystem Theory

The quotations from Even-Zohar concerning the polysystem theory shed light on systems conception:

"Socio-semiotic phenomena, i.e., sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements" (Even-Zohar, 2005, p.1).

Moreover, his systems conception is multi-fold and intertwined as the following quotation illustrates:

The socio-semiotic system can be conceived of as a heterogeneous, open structure. It is, therefore, very rarely a uni-system but is, necessarily, a polysystem—multiple systems, a system of various systems that intersect

with each other and partly overlap, using concurrently different options, yet functioning as one structured whole, whose members are interdependent» (Even-Zohar, 2005, p.2-3).

As Even-Zohar clarifies in his quotation all elements of the system are interrelated and interdependent:

"Not only does it make possible the integration into semiotic research of objects (properties, phenomena) previously unnoticed or bluntly rejected; rather, such an integration now becomes a precondition, a sine qua non, for an adequate understanding of any semiotic field. This means that any isolatable section of culture may have to be studied in correlation with other sections in order to better understand its nature and function. For example, official culture requires studying non-official culture(s); standard language can better be accounted for by putting it into the context of the nonstandard varieties; prestigious types of texts can be related to less prestigious ones, and so on" (Even-Zohar, 2005, p.4).

Transfers within the system are done in whatever consequence or scope they have and there is resistance in against them essence (Even-Zohar, 2005, p.10).

An unstable system cannot endure over time and is doomed at collapsing in the end in function. On the other hand, a stable system proceeds to live in that it is changing permanently steadily and in a controlled way, and at least it can be deemed like that. Stable systems persevere to live whereas unstable ones simply erode. Henceforth, if catastrophic changes, that are in the characters of a crisis, in call for a drastic change, either internally or externally, occur in a polysystem and if they can be balanced by the system, this will signify the vitality of the system rather than its decadence. The peril for the system occurs only if the change cannot be balanced and thereby when the system cannot be controlled. It is natural that the agents in the system are at risk themselves as well as the system lest any change that cannot be managed occurs (Even-Zohar, 2005, p.10).

Even-Zohar emphasizes that translation has an important and significant function in shaping national cultures.

Plus, he further points out that translated literature must be conceived/ considered as a separate literary system.

The products of translated literature are not the sum total of translated works but it is a collection of texts which comprise a system with its structure and function.

2.2. Ottoman Literary Polysystem from the 16th to the mid-19th Centuries

Ottoman literature has been defined as based on Court versus Folk dichotomic conventions. As for polysystem theory, this approach signifies a hierarchy of canonical versus non-canonical strata (Paker, 1987, p.34). Court literature between 16. century and mid-19. century consisted of poetry, written for and by the Ottoman elite under the influence of Persian poetics, poetical tales, and elaborate and/or pompous prose (inşa=construction) pieces. Court literature was at the center whereas mostly oral Folk literature was at the periphery (Paker, 1987, p.34).

2.3. Ottoman Literary Polysystem and the Re-Organization Period

According to Tanpınar (1982, pp.77-80), the interaction between Court versus Folk literary conventions was very limited in the above-mentioned three centuries (cited by Paker, 1987, p.34).

According to İz (1964, pp. v-xvii), after the Re-Organization, two literary strata became visible in addition to construction (inşa) tradition: moderate (sade) prose which covers all the genres of popular literature, and mezzo (orta) prose (cited by Paker, 1987, p.34).

2.4. The Mentioned Three Situations and the Ottoman Case

By the mid-19th century, in the Ottoman literary polysystem court poetry and prose were ossified, and the substrata could not produce anything novel, either. It is comprehensible that the Ottoman intelligentsia was conscious of that stagnation in literature, thereby they were highly motivated to research the creative literary pieces of European traditions. Though there was a resistance that stems from the established literature, especially in terms of lingual use and style, translated literature moved towards the center by way of prose, and journalism in particular (Paker, 1987, p.35). Furthermore, there was a need for new genres such as novels, plays, and new poetic forms written in simple language as was expected for «young» kinds of literature. Finally, the Reorganization period was a turning point for the Ottoman polysystem (Berk, 2001).

The principle of Westernization adopted in the process of Westernization starting with Re-Organization could also be interpreted as translating the West. The intelligentsia of the era desired to do the “full” of the West just like a text without mistakes. The reservation to refrain from imperfections mobilized the focus in the translation movement and thereby made the translator and translation more courageous. Source culture and the literary system were prioritized and target culture and the literary system were in a secondary position in general (Karadağ, 2020, p. 492). At times, translated

literature was positioned in and occupied the center. On the other hand, translated literature was not only canonical export literature but also it was also non-canonical popular literature for literate urban Ottoman citizens (Paker, 1987, p.35). During the reign of Abdulhamid II, 446 novels were recorded to be translated with the personal support of Abdulhamid II who admired detective fiction, art, and furniture design (Bozkurt & Karadağ, 2015, p.47). A study on the works translated into Turkish between 1860-1901 (Türkeli, 187) (Cited by Karadağ, 2020, p. 487) clarifies that 426 of the 457 novel translations were from French, which pioneered the language of diplomacy in the nineteenth century, and almost became *lingua franca* of the period (Akbar, 434) (Cited by Karadağ, 2020, p. 485). However, according to Ülken (Cited by Karadağ, 2020, p. 497), although translation mobilized social conditions, grasping the fundamentals of Western civilization failed and the translations are “insufficient” and “arbitrary.” Albeit the translations were in great numbers, it cannot be argued that the translations conveyed the whole civilization. On the contrary, according to Karadağ (2020, p. 504), not a copy but a text was produced in that translation adventure without any doubt as it is in translation in essence. Plus, it is currently being reproduced. It cannot be argued that the translation process resulted in the process of “Westernization” that supposedly continues today. As long as the Westernization mainstream continues, it is clear that translation (can) change(s) and (can) evolve(s) into other texts (Karadağ, 2020, p.504).

2.5. Turkish Nationalism, Nation-Building, and Translation

Localization as a translation model was utilized by newly emerging European nations and national kinds of literature including the Ottoman case throughout the nineteenth century (Berk, 2001). The mainstream advance of Turkhood which started within the Re-Organization period was primarily exported by way of the first translations from the West (Berk, 2001). Therefore, it could be argued that translated literature contributed to the emergence and development of Turkish nationalism.

"At the dawn of Turkish nationalism, Ottoman society was in a turbulent disequilibrium, that is it was about to collapse. Turkish nationalism contributed to society to evolve into equilibrium and sustain it within the transition to and during the period of the Turkish Republic" (Sözen, 2021, p.371).

3. Discussion

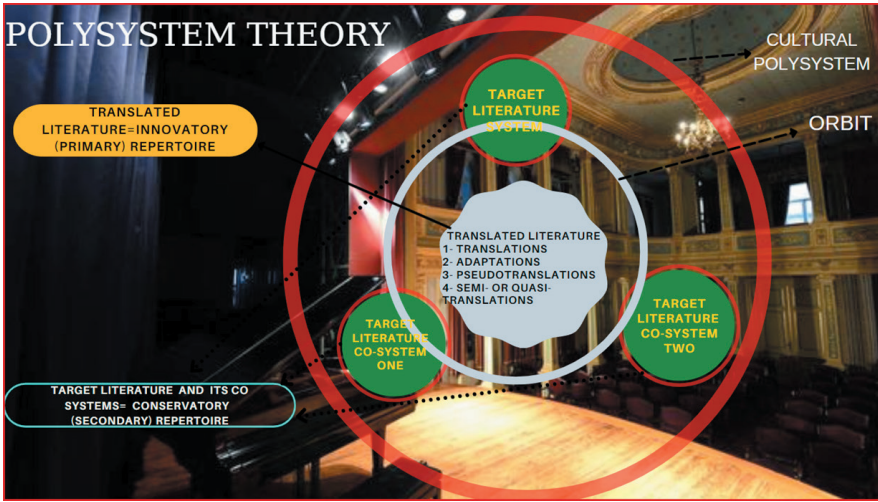


Figure 2

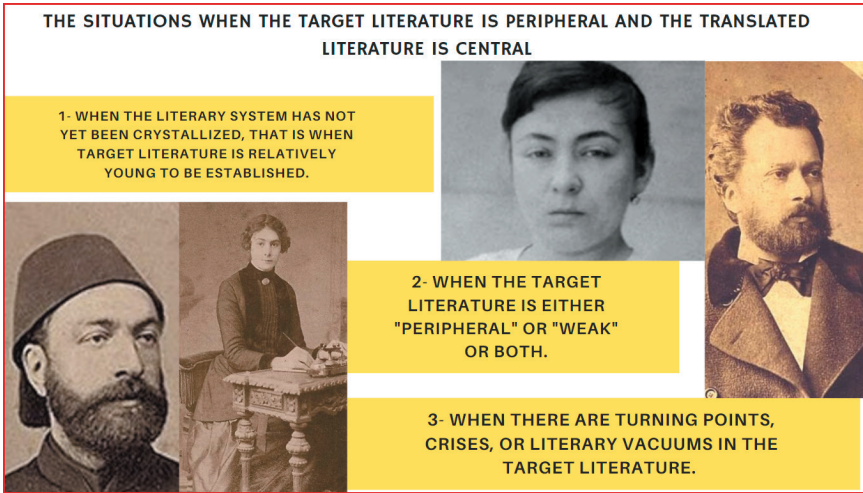


Figure 3

References for the Pictures in Figure 3

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziya_Pa%C5%9Fa,

https://tr.wikipedia.org/wiki/Nam%C4%B1k_Kemal

https://tr.wikipedia.org/wiki/Fatma_Aliye_Topuz

https://tr.wikipedia.org/wiki/Selma_R%C4%B1za

Polysystem theory in general and the three situations in which, the theory hypothesizes, translated literature is central in particular allows us to delineate the role translated literature played in Turkey between 1839 and 1914. The dynamics of this argument are the novelty of Western-

influence literature, the weakness of the Turkish version of western literature, and the turning points following sociocultural transformations in Turkey during the period. Figure 2 and Figure 3 visualize the essence of that argument.

Furthermore, modern literary culture and its literary dynamics in the last century of Ottoman society have been accepted as one of the stages of modern national literature both in Turkey and in post-Ottoman nation-states by their dominant literary discursive circles (Uslu & Altuğ, 2020, p. VII). The scientific project by Uslu & Altuğ published under the title *Tanzimat ve Edebiyat Osmanlı İstanbulu'nda Modern Edebi Kültür* by Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları is pioneer work to delineate the richness, diversity, and conflicts of Ottoman kinds of literature wholly. More such interdisciplinary studies are required to interrogate the bigger picture in the Ottoman literary polysystem. As the project by Uslu & Altuğ reveals (Uslu & Altuğ, 2020, p. IX), Western literature, and especially French literature is the central *force majeure* of the network of Ottoman kinds of literature. The convergence, intersection, and conflict moments of modern Ottoman kinds of literature are intervened by Western literary norms and the literary works in which the Western norms were solidified were accepted as literary models. Thereby, new literary relationships were articulated into Western literary discourses. It could be argued that that socio-historical artifact is another proof of the centrality of translated literature in Turkey in the period. The following quotation from Ayluçtarhan further clarifies the status quo of the Western literary convention in the period: «*Some Ottoman intellectuals looked to the home culture repertoire to elicit “strategies of action” in the face of the political, military, and cultural backwardness of the Ottomans while some others turned their faces toward Western models. A kind of “deadlock” occurred in the Ottoman polysystem and this “deadlock” had its repercussions firstly and vehemently in the political and military sphere. Other spheres such as religion and literature also began to be considered in terms of the Ottoman’s “belatedness”. Some Western-oriented Ottoman elites already felt and acknowledged the “insufficiency” of the prevailing traditional “models” and they felt an urgent need to “interfere” with the course of affairs by introducing Western “options” to various fields of the Ottoman cultural polysystem, be it politics, religion, history, sociology, science or literature*» (Ayluçtarhan, 2007, p.184).

It could be argued for both intellectual circles, translated literature was vital and critical. However, the choice of texts to translate may diversify between Ottoman intellectuals and translators such as Abdullah Cevdet and Namik Kemal. It could be argued that one of the dynamics of text choice either to translate or to write was ideological.

It could be argued that Ottoman-translated literature was a combination of dichotomous categories such as canonical texts and non-canonical translated texts such as Sherlock Holmes translations of the Hamidian era versus Shakespearean translations by Abdullah Cevdet. Furthermore, translations from Eastern languages, namely Arabic and Persian ceased to exist in the mentioned period. However, such Oriental Islamic influences were still influential in the above-mentioned period, especially in literary style and narrative tradition (Çetin, 2017, pp.158-168). Proof may be materialist Westist liberalist Abdullah Cevdet's conservative translator facet in his Shakespearean translations with his ponderous and pompous translation style.

Even Zohar's concept of "option" also points to intelligentsia who are involved in the active decision-making of the period. This is available in the creations of a variety of written works by various writers and translators of the Re-Organization era who were engaged in translating from European languages and relevant kinds of literature to meet the requirements of the Ottoman target culture (Demircioğlu, 2005, p.93).

4. Results and Conclusion

Ottoman cultural polysystem was not a stable one, but it was difficult to manage and balance it due to conflicting paradigms, discourses, and ideologies. Furthermore, according to Sözen (2021, pp.371-372), discursive and ideological controversies of the above-mentioned period have still been on the hot political agenda of the Republic of Turkey such as the clash between Westism and Islamism. However, though in controversial character, the role of translated literature has been permanent in Turkish modernization. Though there have become changes in the form and literary style by the Republican era, as mentioned by Ayluçtarhan (2007), the guiding role of translated literature has not diminished since the above-mentioned era.

The arguments so far arguably have made it methodologically feasible to make a current generalization for translated literature in Turkey, because the period this study has focused on has had unbreakable connections with today's Turkey within a kind of historical continuity. The historical period of the study (1839-1914) is part of Turkish social memory, and a reference for domestic politics now. There is certainly progress but there are similarities between hot sociopolitical and cultural agendas then and now. Thereby, translated literature does not consist of literature only, but it is a sociopolitical and cultural determinant for the society which turns over Turkey like the sword of Damocles.

Though the Ottoman era of the above-mentioned period had a strong sense and practice of translation, that was not exactly bilateral: Ottoman

intellectuals and administrators seem not to have exported their culture by way of translations into either European and Eastern languages from Ottoman Turkish as much as they imported culture by way of translations mainly from French and English into Ottoman Turkish. It could be argued that part of the dynamics of that development could be explained by polysystem theory as the Ottoman literary target system was peripheral, weak, and newly born (in parallel with Westernization). However, part of the dynamics could not be explained by polysystem theory, because Ottoman intellectuals and administrators could have translated Ottoman-Turkish literary pieces into languages whose target literary systems were much weaker than the Ottoman target literary system. The situation resembles the choice of the military strategy of the Ottoman State in the above-mentioned period: they were all defensive and did not attack until the Sakarya Battle of the Turkish Independence War. It could be further argued that cultural export is more significant than cultural import.

REFERENCES

- Ayluçtarhan, S. (2007). *Dr. Abdullah Cevdet's translations (1908-1910): The making of a westernised and materialist «culture repertoire» in a «resistant» ottoman context*. Thesis Adv. S. Paker. Master of Arts Dissertation in Boğaziçi University Social Sciences Institute
- Berk, Ö. (2001). Ulusların ve ulusal kimliklerinin oluşturulmasında çeviri yöntemlerinin rol ve işlevi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 0(0). <https://www.acarindex.com/sosyal-ve-beseri-bilimler-arastirmalari-dergisi/uluslarin-ve-ulusal-kimliklerinin-olusturulmasinda-ceviri-yontemlerinin-rol-ve-i-slevi-107213>. Retrived at 26.08.2022
- Bozkurt E., & Karadağ, A. B. (2015). II. Andülhamit dönemi roman çevirileri. *Rumelide Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 3, 43-77.
- Çetin, N. (2017). *Tanzimat dönemi Türk edebiyatı*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık
- Demircioğlu, C. (2005). *From discourse to practice: Rethinking translation (terceme) and related text practices of text production in the late ottoman literary tradition*. Thesis Adv. S. Paker. Ph.D. Dissertation in Boğaziçi University Social Sciences Institute
- Even-Zohar, I. (2005). Polysystem theory (revisited). *Papers in culture research*. Tel Aviv: Porter Chair of Semiotics.
- Karadağ, A. B. (2020). “Batı”nın Çevrilmesini “Medeniyet” Odağıyla Yeniden Okumak: Tanzimat Dönemi/Sonrası Çeviriler ve “Çekinceli” Cesur Çevirmenler. In *Tanzimat Edebiyatı Osmanlı İsatanbulu’nda Modern Edebi Kültür*. Yay. Haz. M. F. Uslu & F. Altuğ. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları
- Karahan. A. (2018). Tanzimat’tan sonra gelişen türk edebiyatı tarihçiliğine bir bakış denemesi. *Bayburt Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Dergisi*, 2(1), 123-135.
- Limage, L. (2006). *The Growth of literacy in historic perspective: clarifying the role of formal schooling and adult learning opportunities*. Corpus ID: 14234549
- Paker, S. (1987). *Tanzimat döneminde avrupa edebiyatından çeviriler çoğul-dizge kuramı açısından bir değerlendirme*. A. Tükel (Çev.). İstanbul: Metis Çeviri.
- Sözen, O. B. (2021). Re-Interpretation of Turkish Nationalism from Systems Perspective with Post-Modern Emphasis. Y. E. Tansü (Ed.). In *Ahi Evran Anısına Türkiye ve Türk Dünyası Araştırmaları XII*. Ankara: İKSAD Publishing Houseb
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam: John Benjamins.

Uslu, M. F. & Altuğ, F. (2020). Tanzimat ve Edebiyat Osmanlı İştambulunda Modern Edebi Kùltür. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kùltür Yayınları

References for the Visuals

<https://www.wikitarıh.com/category/osmanli-tarihi/>

<https://sakipsabancimuzesi.org/shop/urun/egitim-ve-etkinlik/ogrenme-programlari/yetiskin-ogrenme-programlari/konferans-abdulaziz-donemi-ve-osmanlinin-batiya-acilimi/>

<https://www.piyano.site/haber/guncel-haber/osmanli-sarayinda-piyano-one-mi-yeri-nedir/>

<https://tr.pinterest.com/pin/130322982951455005/>

<https://www.milliyet.com.tr/egitim/2-abdulhamid-kimdir-donemindeki-islam-hat-lari-ozellikleri-hayati-ve-olumu-6703649>

https://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%96mer_Seyfettin

https://tr.wikipedia.org/wiki/Halide_Edib_Ad%C4%B1var

https://tr.wikipedia.org/wiki/Abdullah_Cevdet

https://tr.wikipedia.org/wiki/Ziya_Pa%C5%9Fa

https://tr.wikipedia.org/wiki/Fatma_Aliye_Topuz

https://tr.wikipedia.org/wiki/Selma_R%C4%B1za