



EDEBİYAT FAKÜLTESİ

Faculty of Letters

TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ

Department of Turkish Language and Literature

TÜRK HALK EDEBİYATI ANA BİLİM DALI

Department of Turkish Folk Literature

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

CULTURE AND CIVILIZATION

ISSN 2791-948X

Nisan/April 2023

Cilt/Volume 01

Sayı/Issue 04



CULTURE AND CIVILIZATION

REFEREED JOURNAL
HAKEMLİ DERGİ

Year / Yıl: April 2023/ Nisan 2023

Volume / Cilt: 01

Issue / Sayı: 04

**ATATÜRK UNIVERSITY
CULTURE AND CIVILIZATION**

**ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ
CULTURE AND CIVILIZATION**

■ Year / Yıl: April 2023/ Nisan 2023 ■ Volume / Cilt: 01 ■ Issue / Sayı: 04

Owner / Sahibi

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dekanı
Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN

Editor / Editör

Dr. Öğr. Üyesi Nihangül DAŞTAN

Yardımcı Editör / Subeditor

Arş. Gör. Aslıhan SÜMBÜLLÜ

Editors of Foreign Language / Yabancı Dil Editörleri

Doç. Dr. Yeliz Biber VANGÖLÜ
Aylin SAKAOĞLU

Editorial Secretary / Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Dr. Öğr. Üyesi Nihangül DAŞTAN

Cover Design / Kapak Tasarım

Atatürk Üniversitesi Marka Yönetim Birimi

Technical Reduction / Teknik Redaksiyon

Arş. Gör. Muhammet Nuri CEYLAN

Editorial Board / Yayın Kurulu

Prof. Dr. Ahmet Özgür GÜVENÇ
Prof. Dr. Gülhan ATNUR
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU
Prof. Dr. Ömer YILAR
Prof. Dr. Süleyman EFENDİOĞLU

Typesetting / Dizgi

Arş. Gör. Aslıhan SÜMBÜLLÜ

Correspondence / Yazışma Adresi

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü
Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalı
25240 ERZURUM

Atatürk Üniversitesi *Culture and Civilization*, hakemli bir dergidir.
Ekim ve Nisan aylarında yayımlanır. Yayımlanan yazıların bilimsel ve hukuki sorumlulukları yazarlara aittir.

ADVISORY BOARD / DANIŞMA KURULU

Prof. Dr. Dilaver DÜZGÜN	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Hüseyin ÖZER	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Hüseyin YURTTAŞ	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Metin AKKUŞ	<i>Düzce Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Muharrem DAŞDEMİR	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Nesrin FEYZİOĞLU	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Rıdvan CANIM	<i>Trakya Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Salahaddin BEKKİ	<i>Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Selami ECE	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Süreyya TEMEL	<i>Kocaeli Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Turan KARATAŞ	<i>Ankara Sosyal Bilimler Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Hüseyin DAŞTAN	<i>Erzurum Teknik Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Yusuf Ziya SÜMBÜLLÜ	<i>Erzurum Teknik Üniversitesi</i>
Doç. Dr. İlknur EMEKLİ	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Zerrin Aydın TAVUKÇU	<i>Atatürk Üniversitesi</i>

REFEREES OF ISSUE 4/ 4. SAYININ HAKEMLERİ

Prof. Dr. Gülhan ATNUR	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Prof. Dr. Sedat ADIGÜZEL	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Adem BALKAYA	<i>Kafkas Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Ahmet TOPAL	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Kübra YILDIZ ALTIN	<i>Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Recai KIZILTUNÇ	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Doç. Dr. Serkan TÜRKOĞLU	<i>Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi</i>
Dr. Öğr. Üyesi Fatih AYNACI	<i>Selçuk Üniversitesi</i>
Dr. Öğr. Üyesi Hakan SOYDAŞ	<i>Karadeniz Teknik Üniversitesi</i>
Dr. Öğr. Üyesi Haticeül Kübra ER	<i>Erzurum Teknik Üniversitesi</i>
Dr. Öğr. Üyesi Nilay KINAY CİVELEK	<i>Hakkâri Üniversitesi</i>
Dr. Öğr. Üyesi Şennur BAKIRTAŞ	<i>Atatürk Üniversitesi</i>
Dr. Öğr. Üyesi Tacettin ŞİMŞEK	<i>Atatürk Üniversitesi</i>

ATATÜRK UNIVERSITY
CULTURE AND CIVILIZATION

■ Year / Yıl: April 2023 Nisan 2023 ■ Volume / Cilt: 01 ■ Issue / Sayı: 04

CONTENTS / İÇİNDEKİLER

MAKALELER / ARTICLES

Âşık Tarzı Hikâye Geleneği Araştırmalarında Bilgi ve Yöntem Güncelleme Sorunları ve Çözüm Önerileri	1-11
<i>Problems of Updating Knowledge and Methods in the Research of Minstrel-Style Tale Tradition and Proposed Solutions</i>	
<i>Dilaver DÜZGÜN</i>	
Türk Halk Anlatılarından Ahmedî'nin İskendernâme'sine Dev Motifi	12-22
<i>From Turkish Folk Talents to Ahmedî's Masnavi İskendernâme Giant Motif</i>	
<i>Merve ÇELEBİ Sevda ÖNAL KILIÇ</i>	
Postcolonial Memory, Culture, and Identity in Ngugi Wa Thiong'o's a Grain of Wheat	23-39
<i>Ngugi Wa Thiong'o'nun Bir Buğday Tanesi Romanında Postkolonyal Bellek, Kültür ve Kimlik</i>	
<i>Samet BAYTAR İsmail AVCU</i>	
Necip Fazıl Kısakürek'in Sabır Taşı Adlı Oyununun Arketipsel Açından Eleştirisi	40-50
<i>Folk Culture Features in Necip Fazıl Kısakürek's Sabır Taşı Play and the Archetetical Critical</i>	
<i>Veli KILIÇARSLAN</i>	
"Candide, Ou L'optimisme" Eserinin Türkçe Çevirilerinin Erek Odaklı Kuram ve Çeviri Stratejileri Açısından İncelenmesi	51-70
<i>Examining of the Turkish Translations of "Candide, ou l'Optimism" in Terms of Target-Oriented Translation Theory and Translation Strategies</i>	
<i>Büşra SADELER GÖZCÜ Perihan YALÇIN</i>	

Fernando Savater'in *Oğluma Ahlâk Üstüne* 71-80
Öğütler ve *Hayriyye-i Nâbî*'de Benzer Öğütler
Fernando Savater's Advice to My Son on Morality
and Similar Advice in Hayriyye of Nâbî
Aleyna DEMİR

TANITMALAR/REVIEWS

Prof. Dr. Osman Türer, *Ana Hatlarıyla Tasavvuf* 81-82
Tarihi. İstanbul: Ataç, 2013. ISBN: 978-975-6205-
35-8, 264 sayfa.
Ceyda YILDIRIM

Culture and Civilization Yayın İlkeleri 83-87

Culture and Civilization Policies & Guidelines 88-92

ÂŞIK TARZI HİKÂYE GELENEĞİ ARAŞTIRMALARINDA
BİLGİ VE YÖNTEM GÜNCELLEME SORUNLARI
VE ÇÖZÜM ÖNERİLERİ

Problems of Updating Knowledge and Methods in the Research of
Minstrel-Style Tale Tradition and Proposed Solutions

Dilaver DÜZGÜN*

Geliş Tarihi/Received	Kabul Tarihi/Accepted	Yayın Tarihi/Published	Tür/ Type
20.02.2023	27.03.2023	24.04.2023	Araştırma
Atf/Citation: Düzgün, Dilaver (2023) “Âşık Tarzı Hikâye Geleneği Araştırmalarında Bilgi ve Yöntem Güncelleme Sorunları ve Çözüm Önerileri”, <i>Culture and Civilization</i> , 1 (4), 1-11.			

ÖZ

Bugüne kadar Türkiye’de ve Türkiye dışında âşık tarzı hikâye geleneği ile ilgili çok sayıda metin neşri yapılmış, araştırma eserleri yayımlanmış ve akademik çalışmalar yapılmıştır. Bu süreçte konu ile ilgili çeşitli araştırma ve inceleme yöntemleri geliştirilmiş ve başarıyla uygulanmıştır. Ancak ulaşılan yeni bilgi ve bulgular konu ile ilgili mevcut bilgilerin ve kabullerin güncellenmesini zaruri kılmıştır. Aynı şekilde yaşam koşullarının değişmesine bağlı olarak gelenekte ortaya çıkan değişmeler de yeni yöntemlerin geliştirilmesini zorunlu hale getirmiştir. Buna bağlı olarak âşık tarzı hikâye geleneği araştırmalarında çeşitli terminoloji sorunlarının yanı sıra gelenek içinde üretilen unsurların kapsamı, gruplandırılması ve adlandırılması ile ilgili meselelerin yeniden ele alınması ve yeni bakış açılarının geliştirilmesi gerekmektedir. Zamanla gelenek içinde ortaya çıkan farklı üretim ve icra ortamlarının kendi şartları içinde değerlendirilmesi ve yeni yöntemlerin geliştirilmesi, uzun bir geçmişe sahip bulunan bu geleneğin doğru bir biçimde anlaşılmasına önemli katkılar sağlayacaktır. Bu yöndeki çabalar, ayrıca konu ile ilgili araştırma yapan bilim insanlarının zaman ve enerji israfını önleyecektir. Bu araştırmada âşık tarzı halk hikâyeleri ile ilgili bu türden bazı sorunlar ele alınmış ve çözüm önerileri geliştirilmiştir.

Anahtar kelimeler: âşık tarzı, halk hikâyesi, sözlü ortam, yazılı ortam, varyant

ABSTRACT

To date, a large number of texts and research works have been published and academic studies have been carried out which are related to the tradition of minstrel-style tale in Turkey and outside of Turkey. In this process, various research and analysis have been developed and successfully applied. However, new information and findings have made it necessary to update existing knowledge and assumptions on the subject. Likewise, changes that have occurred in tradition due to the changes of living conditions have made it necessary to develop new methods.

* Prof. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum/TÜRKİYE, duzgun@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-7865-232X

Therefore, in the minstrel-style tale tradition research, various terminology problems as well as issues related to the content, grouping and naming of elements produced within the tradition need to be reevaluated and new perspectives developed. The evaluation of different production and performance environments that have emerged in the tradition in time within their own conditions and the development of new methods will make great contributions to the correct understanding of this tradition which has a long history. Efforts in this aspect will also avoid wasting time and energy of scientists researching on the subject. In this study, some of these problems related to the minstrel-style folk tales are discussed and solutions are proposed.

Key Words: minstrel-style, folk tale, oral environment, written environment, variant

Giriş

Ignác Kúnos ile başlayan Türk halk hikâyesi araştırmalarında bugüne kadar çok önemli çalışmalar yapılmıştır. Derleme ve metin neşrinin yanında inceleme ve araştırmalar, çeşitli yollarla bilim dünyasının dikkatlerine ve genel okuyucunun istifadesine sunulmuştur. Yüz yılı aşkın bir zaman dilimine ulaşan bu süreçte araştırma yöntemleri ile ilgili çok sayıda görüş ve öneri ortaya atılmış, bunların bir kısmı uygulamaya konulmuştur.

Türk halk hikâyeciliği üzerinde en kapsamlı eleştirel literatür taraması Ali Duymaz tarafından yapılmış ve “120. Yılında Halk Hikâyesi Araştırmaları Tarihine Bir Bakış” başlığı altında yayımlanmıştır. Duymaz, araştırmaların başlangıcından itibaren 120 yıl içinde yapılan çalışmaları genel hatlarıyla özetlemiş, yöntem sorunları başta olmak üzere konu ile ilgili birçok problemi ele alarak görüş ve önerilerini büyük bir yetkinlikle ortaya koymuştur (Duymaz, 2014).

Bu çalışmada ise Duymaz’ın değinmediği yahut kısaca değindiği bazı hususlar alan uzmanlarının dikkatlerine sunulacak, yeni öneriler geliştirilecektir. Amaç, araştırmalarda bilimsel objektiflik kurallarına uygun yöntemlerin gelişmesine katkıda bulunmaktır. Her araştırma alanının kendine özgü incelikleri ve öncelikleri vardır kuşkusuz. Bunların doğru tespit edilmesi ve kullanılması, araştırmalarda tekrarı, enerji ve zaman israfını azaltacak, bilimsel bilgi üretimini bilim çevrelerinin ve farklı toplum kesimlerinin yararına en etkili bir biçimde sunmayı hızlandıracaktır.

1. Kapsam ve Gruplandırma

a. Adlandırma

Âşık tarzı halk hikâyesi araştırmalarında ele alınması gereken terminoloji sorunlarından biri bu hikâyelerin hangi başlık altında incelenmesi gerektiği hususudur. Bir buçuk asra yaklaşan araştırma tarihinde ortaya çıkan yeni bulgular ve yöntemler adlandırma konusunda daha kapsamlı ve anlaşılır bir terminoloji oluşturmayı zorunlu kılmaktadır.

Türk halk hikâyeleri üzerinde ilk araştırmaları yapan Kúnos’un yayınlarına bakıldığında onun bu türden eserleri “halk romanı” terimi ile karşıladığı görülür. Kúnos, 1892 ve 1893 yıllarında yayımladığı *Türkische Volksromane in Klein-Asien (Anadolu’da Türk Halk Romanları)* adlı çalışmasında âşıklık geleneği içinde üretilen ve yazılı ortama aktarılan 11 hikâyeyi ele almıştır (Kúnos, 1892-1893).

Otto Spies, 1929 yılında taş baskı 15 hikâye üzerinde yaptığı değerlendirmeleri içeren eserinde söz konusu hikâyeleri “Türkische Volksbücher” (Türk halk kitapları) biçiminde adlandırmıştır (Spies, 1929). Bu adlandırmada Spies’in basılı olan âşık tarzı halk

hikâyelerine vurgu yaptığı anlaşılmaktadır. Çünkü incelediği hikâyelerin tümünü taşbaskı metinlerden seçmiştir ve bunların tümü âşık tarzının ürünüdür. Bu nedenle “halk kitabı” terimi ele aldığı türü tam olarak karşılamaktan uzaktır. Behçet Gönül [Necatigil] de “Türk Halk Kitaplarının Tercümesi Münasebetiyle” başlıklı yazısında söz konusu hikâyelerden “aşk hikâyelerini işleyen matbu halk romanlarımız” şeklinde bahsederek “halk romanı” terimini tercih etmiştir (Spies, 1941: VII).

Sabri Esat Siyavuşgil ise 1944 yılında yazdığı “Kahramanlık ve Sevda Romanları” başlıklı deneme tarzındaki yazısında âşık tarzı halk hikâyelerinden “sevda romanları” biçiminde bahsetmiş ama bu terimin kapsamı hakkında ayrıntılı bilgi vermemiştir (Siyavuşgil, 1944).

Daha sonraki yıllarda Türkiye’de yapılan yayınlarda ise söz konusu metinleri karşılamak üzere “hikâye” veya “halk hikâyesi” teriminin kullanımı yaygınlık kazanmıştır. Fuat Köprülü ve öğrencisi Pertev Naili Boratav başta olmak üzere dönemin araştırmacıları “halk hikâyesi” terimini benimsemişlerdir. Terimin hassaten âşık tarzı içinde üretilen hikâyeleri karşılamak üzere tercih edilmesi ise Boratav’ın kullanımıyla yaygınlaşmıştır. Özellikle 1946 yılında yayımlanan ve alanında çığır açan eserini *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adıyla sunan Boratav, terimin kalıcı hale gelmesini sağlamıştır (Boratav, 1946). İlhan Başgöz ise İngilizce yayımlarında bu tür için “Turkish Folk Stories”, “Turkish Romances” terimlerini, Türkçe yayımlarında ise “hikâye” ve “halk hikâyesi” terimlerini kullanmıştır. 2008 yılında İngilizce *Hikâye: Turkish Folk Romance as Performance Art* adıyla yayımladığı eserini daha sonra *Türkümlü Aşk Hikâyeleri/Bir Gösterim Olarak* adıyla Türkçe yayımlamakla birlikte eserin adındaki “türkümlü aşk hikâyeleri” terimine açıklık getirmemiş, ağırlıklı olarak sözlü ortamdaki derlenen metinler ve sözlü gelenek üzerinde durduğu bu eserde sıklıkla “hikâye”, “romans”, “halk hikâyesi”, “halk romanı” terimlerini tercih etmiştir (Başgöz, 2012). 1958 yılında Atatürk Üniversitesi bünyesinde açılan Fen-Edebiyat Fakültesinde hazırladıkları doktora tezlerini yayımlayan Muhan Bali (1973) ve Fikret Türkmen (1974) başta olmak üzere alanın tüm akademisyenleri bu türü karşılamak üzere “halk hikâyesi”ni kullanmak suretiyle terimin yaygınlaşmasına katkıda bulunmuşlardır.

2018 yılında Dilaver Düzgün’ün yayımladığı bir makalede (Düzgün, 2018: 257-258) dikkatlere sunulduğu gibi Boratav, halk hikâyesi araştırmalarında bir dönüm noktası niteliğindeki eserinde “halk hikâyesi” terimi ile âşıklık geleneği içinde üretilen ve icra edilen hikâyeleri kastetmiştir. Bu nedenle eserinde halk hikâyesi ve destan, halk hikâyesi ve realist halk hikâyesi gibi başlıklar altında yaptığı karşılaştırmalarla bu tavrını belirgin hale getirmiştir. Ancak Boratav’dan sonra konu ile ilgilenen araştırmacıların bir kısmının bu ayrıntıya dikkat etmeksizin âşıklık geleneği içinde üretilen hikâyelerin özelliklerini umuma teşmil ederek tek başlık halinde sunma yoluna gitmeleri birtakım karışıklıklara yol açmıştır. Bu nedenle yukarıda adı geçen, 2018 yılında Düzgün tarafından yayımlanan makalede teklif edildiği gibi halk hikâyelerinin üç ana başlık altında incelenmesi alanla ilgili araştırmalarda kolaylık sağlayacaktır.

1. Dini-menkabevi halk hikâyeleri
2. Âşık tarzı halk hikâyeleri
3. Realist halk hikâyeleri

Bu üç başlık altında yer alan hikâyelerin aynı kaynaktan beslenseler bile üretim ve icra ortamlarının farklılığı, üretilen hikâye metinlerinin şekil ve üslup özellikleri böyle bir gruplandırmayı zaruri kılmaktadır. Örneğin, realist halk hikâyeleri “barındırdıkları unsurlarla hem kendilerine özgüdürler hem de diğer türlerle benzerlik gösterirler. Halk dilinden inşa diline; meddah hikâyeleri, halk hikâyeleri ve masallardan klasik hikâyeye ve geleneksel tiyatroya kadar uzanan geniş bir alanda hepsinden aldığı unsurlarla yeni bir tür olarak ortaya çıkan bu hikâyelerin 19. yüzyıldan itibaren Türk romanıyla ilişkilendirilmesi de söz konusudur” (Atnur, 2017: 17).

Köprülü tarafından literatüre kazandırılan “âşık tarzı” (Köprülüzade, 1331/1915) teriminin ardından Umay Günay’ın kullanımıyla yaygınlık kazanan “âşık tarzı şiir geleneği” (Günay, 1980) bir geleneğin anlaşılır hale gelmesini nasıl sağlamışsa “âşık tarzı hikâye geleneği” terimi de alandaki önemli bir boşluğu dolduracak ve konuyu daha anlaşılır hale getirecektir. Âşık tarzı hikâye geleneği, destani özelliği öne çıkan Köroğlu hikâyesini, Leyla ile Mecnun ve Ferhat ile Şirin gibi mesneviden halk hikâyesi formuna dönüştürülen anlatıları, XX. yüzyıl âşıklarının tasnif ettiği Böyle Bağlar, Necip ile Telli gibi nesir-nazım karışımı ama klasik halk hikâyelerine oranla daha kısa ve daha gerçekçi hikâyeleri, bu hikâyelere kaynaklık eden ve kara hikâye adı verilen, nazım kısımları iyice azalmış veya ortadan kalkmış, yer yer masala yaklaşan anlatıları da içine alan geniş bir yelpazeye sahiptir. Bütün bunların mihrinde ise Tahir ile Zühre, Ercişli Emrah ile Selvi Han gibi iki kahramanlı aşk hikâyeleri yer alır. Kerem ile Aslı’yı eskiliği ve niteliği bakımından bu hikâyelerin prototipi saymak gerekir.

Ancak bir türkünün içeriğini ve hangi olayın ardından üretildiğini açıklamayı amaçlayan ve kendine has bir edebi üsluba sahip olmayan, “hikâyeli türkü” olarak adlandırılan metinleri âşık tarzı hikâyelerin dışında tutmak gerekir. Boratav’ın ifadesiyle “Tek türkülü (veya az sayıda türkülü) kısa hikâyeleri, şiirin bunlarda asıl mühim unsur olmasıyla, uzun hikâyelerimizden yahut da Kuzeydoğu Anadolu *kaside*’lerinden (veya *serküşte*) ayırıyoruz. İkindilerde ve üçüncülerde nesir kısmı, hikâyede asıl unsuru teşkil eder; birincilerde ise asıl olan şiir-türküdür; hatta çok defa, bunlara eklenmiş olan hikâye unsurunu edebi bir unsur olarak göstermeye imkân yoktur: Şekil kayıtlarından o kadar azadedir. Bunu, vaka anlatan bütün halk türkülerimizde vâki olduğu gibi, türkünün iyi anlaşılabilmesi için verilmesi gereken izahat, türküye bir nev’i giriş, bir nev’i tefsir diye almak doğru olur” (Boratav, 1946: 132). Boratav, konuya açıklık getirmek üzere hikâyeli türkülerde “Planı, sanat ifadesi ve bir çerçevesi olan, asıl sanat eseri olarak arz edilen” kısmın “türkü” olduğunu vurgular (Boratav, 1946: 132). Ancak günümüzün yaşam koşulları içinde üretim ve icra ortamlarının değişmesine bağlı olarak âşık tarzı halk hikâyelerinden seçilen tek türkülü epizotların sunulmasını hikâyeli türkülerden ayrı düşünmek gerekir. Örneğin, Kızıroğlu Mustafa Bey şiirinin öncesine ve sonrasına nesir kısımları ilave edilerek sunulması durumunda gerçekleştirilen icra “hikâyeli türkü” olarak değerlendirilmemelidir. Çünkü bu, kollar halinde sunulan Köroğlu hikâyesinden bir kesittir, bir olay halkasıdır. Ama anonim veya ferdi bir manzumenin içeriğini açıklayıcı mahiyette olup manzumenin öncesine veya sonrasına yerleştirilen nesir kısımları ile birlikte sunulan metin, bir hikâyeli türküdür.¹

¹ Konu ile ilgili en kapsamlı araştırma, Merdan Güven’in 2005 yılında hazırlanan, sonraki yıllarda farklı adlarla yayımlanan doktora tezidir.

b. Hikâyenin Bölümleri

Halk hikâyesi araştırmalarında sıkça tekrarlanan bilgilerden biri de hikâyenin bölümleri ile ilgilidir. Bu konuda genellikle halk hikâyesinin dört bölümden oluştuğu şeklinde bir yargı ortaya konulur ve bölüm başlıkları şöyle verilir: fasıl, döşeme, asıl hikâye, dua. Burada gözden kaçırılan husus “fasıl”ın, hikâyenin bir parçası olarak sunulmasıdır. Bu yargı, Boratav’ın “Hikâyeci bir fasılla içe girişir” (Boratav, 1946: 49) ifadesinin yanlış anlaşılması ile ilgilidir. Düzgün’ün 2004 yılında hazırladığı bir kitap bölümünde (Düzgün, 2004: 201) ve 2018’de yayımlanan bir makalesinde (Düzgün: 2018: 259-260) değinildiği gibi o ifadesiyle Boratav, “fasıl”ı hikâyenin bir bölümü olarak belirtmemiştir. Onun alan araştırması yaptığı yıllarda sözlü gelenekte halk hikâyesi icrası çoğunlukla kahvehane ortamında, bazen de düğün ve benzeri organizasyonlarda gerçekleştirilen fasıllarda gerçekleştirilirdi. Fasıl, programın genel adıdır. Bir fasıl içinde âşık, saz eşliğinde şiir söyler, hikâye anlatır, anılarını paylaşır, bazen de saz olmaksızın şiir okur. Bunların alışılmış bir sırası olmakla birlikte bu sıra vazgeçilmez kural biçiminde uygulanmaz. Farklı bölgelerde ve dönemlerde farklı uygulamaları olan fasıl geleneğinin Doğu Anadolu Bölgesinde son yarım asırlık dönemde uygulanışında fasılın divan/divani ile başlaması, koçaklama ile bitirilmesi yaygınlık kazanmıştır (Düzgün, 2005: 233). Hikâye, bu sıralamanın başında değil, ilerleyen kısmında, sona doğru yer alır. Bütün bunlardan anlaşılıyor ki fasıl, hikâyenin bir bölümü değil, hikâye, fasılın içinde yer alan bir bölümdür. Her hikâye icrası, fasıl içinde yer almak zorunda değildir. Sadece hikâyenin anlatılmasıyla yetinilmesi de mümkündür. şunu da gözden kaçırmamak gerekir: Bu belirtilen hususlar sözlü gelenekteki âşık tarzı halk hikâyelerinin icrası ile ilgilidir. Boratav’ın eserine atıfla izaha çalışılan ve hikâyenin olay örgüsünün anlatımı sırasında görölen karavelli, hikâyenin yatılacak yeri ve benzeri ayrıntılar da sözlü geleneğin şekil ve üslup özelliklerindedir. Bunların yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinde yansması ayrıca araştırılmalıdır. Halk hikâyelerinin diğer türlerinin (dini-menkabevi, realist) gerek sözlü gerek yazılı ortamdaki icrası ise kendilerine has özelliklere sahiptir.

C. Hikâye Metinlerinin Farklılaşması ile İlgili Kavramlar

Genel olarak bütün anlatı türleri, spesifik anlamda bu makalenin konusu olan âşık tarzı halk hikâyelerinin metinlerindeki farklılaşmayı karşılamak üzere uzun bir süre çoğunlukla “varyant”, kimi kez “versiyon”, bazen de “eşitlenme” kavramlarının kullanıldığı bilinmektedir. 1999 yılında M. Öcal Oğuz’un bir makalesiyle konuyu gündeme getirmesi, halk bilimi araştırmalarında yeni bakış açılarının gelişmesine katkıda bulunmuştur. “Varyant” ve “versiyon” kavramları arasındaki nüansın anlaşılır hale gelmesini amaçlayan ve bunların Türkçe karşılıkları olarak “eşmetin” ve “benzer metin” kavramlarının kullanılmasını öneren makale (Oğuz, 1999: 2-5), alan mensupları arasında ilgiyle karşılanmış, ancak bazı araştırmacılar tarafından bu kavramların yersiz ve özensiz kullanımı nedeniyle konu ile ilgili bazı karışıklıklar ortaya çıkmıştır.

Hangi kavramla karşılanırsa karşılansın, âşık tarzı halk hikâyesi üzerindeki karşılaştırmalı araştırmalarda gündeme getirilen bu çeşitlilik yukarıda ifade edildiği gibi çoğu kez “sözlü” ve “yazılı” ayırımına dikkat edilmeksizin gerçekleştirilmiştir. Motif ve epizot düzeyinde yapılan karşılaştırmalarda bu ayırma dikkat etmek gerekli olmayabilir ama şekil ve üslup bakımından yapılan karşılaştırmalarda “sözlü” ve “yazılı” oluş büyük önem arz etmektedir. Ayrıca sözlü metinlerin karşılaştırılmasında farklı kaynak kişilerin metinleri öne

çıkarılırken aynı kaynak kişinin oluşturduğu farklı anlatımlarla ilgili araştırmalar yeterince yapılmamıştır. İlhan Başgöz'ün 1967 yılında yaptığı bağlam merkezli bir araştırmada elde ettiği sonuçları paylaştığı makale, konu ile ilgili sınırlı sayıda nitelikli araştırmalardan biridir (Başgöz, 1986: 65-123). Aynı anlatıcının (ister musannif, isterse nakilci olsun) farklı icra ortamlarında ortaya koyduğu anlatılarda varyant veya versiyon olarak değerlendirilebilecek çeşitliliği içeren metinlerin üretildiği gerçeğini de göz önünde bulundurmak gerekir. Bu çeşitliliğin sebep ve sonuçları, anlatı kültürü ile ilgili yeni ipuçlarına ulaşmayı sağlayacaktır. Örneğin, Metin Ekici'nin *Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri ile Anadolu'da Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri* adlı çalışmasında doğrudan varyant olarak kabul edilmeyen ancak bir kaynaktan esinlenme yoluyla üretilen farklı hikâyelerin değerlendirilmesine bağlı olarak yeni bir bakış açısı ortaya konulmuştur (Ekici, 1995).

II. Üretim ve İcra Ortamları

Konu ile ilgili olarak bazı araştırmalarda gözden kaçırılan bir başka husus da genelde bütün anlatı türlerinin, özelde âşık tarzı halk hikâyelerinin şekil ve üslubunu belirleyen en önemli faktörlerin, üretim ve icra ortamları olduğu gerçeğidir. Öncelikle âşık tarzı halk hikâyesi araştırmalarında vazgeçilmez bir başvuru eseri haline gelen Boratav'ın ünlü *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı eserindeki değerlendirmelerin sözlü gelenekten derlenen âşık tarzı halk hikâyeleri üzerinde odaklandığı gerçeğini gözden uzak tutmamak gerekir. Boratav, bu eserini önceki bazı küçük dikkatlerine ilave olarak 1939-1945 yılları arasında Kars, Erzurum, Erzincan, Sivas ve Artvin civarında sözlü gelenekte devam eden, çoğunlukla âşık-anlatıcılar tarafından icra edilen hikâyeler üzerine kurmuştur.² Bu nedenle Boratav'ın, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı eserinde ortaya koyduğu teorik bilgilerin sözlü gelenekten derlenen âşık tarzı halk hikâyeleri etrafında geliştirildiği hususunun açıklık kazanması gerekir.

Âşık tarzı halk hikâyelerinin sözlü ve yazılı ortamlardaki sunuluşu birbirinden farklıdır. Hatta yüz yüze sözlü ortam ile elektronik sözlü ortamda icra edilen hikâyelerin yapı ve üslubunda da ciddi farklar ortaya çıkar. Yani bir âşık hikâyecinin kahvehane ortamında icra ettiği hikâyeyi stüdyo ortamındaki plak, kaset, CD hazırlama sırasında, bir radyo veya televizyon programında yahut sosyal medyadaki sunuşu sırasında birbirinden farklı icraların ortaya çıkması söz konusudur.

Aynı şekilde hikâyelerin fiziki yazılı ortam ile elektronik yazılı ortamda sunuluşları da farklıdır. Bütün bu ayrıntılara dikkat etmeksizin âşık tarzı halk hikâyelerinin tamamının, Boratav'ın adlandırdığı döşeme, asıl hikâye, dua bölümlerinden oluştuğu bilgisini tekrarlamak yanıltıcı olacaktır. Yeniden hatırlatmak gerekir ki Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* adlı eserinde kahvehane, düğün ve benzeri ortamlarda hikâyesini bizzat karşısında bulunan dinleyici topluluğuna sunan hikâyecilerin ortaya koyduğu metinler üzerinde yoğunlaşmıştır.

Âşık tarzı halk hikâyesinin yazılı ve sözlü ortamlarda sunuluş tarzındaki önemli farklılık, araştırma ve inceleme sırasında izlenecek yöntem açısından son derece önemlidir. Başından beri üniversitelerde hazırlanan yüksek lisans ve doktora tezleri ile müstakil kitap

² Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz: Pertev Naili Boratav, "Doğu Anadolu'da Folklor Derlemeleri", *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, cilt: 4, sayı: 1, s. 85-95; Pertev Naili Boratav, *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara 1946, s. 48.

hacmindeki çalışmalarda yazılı ortam çoğu kez karşılaştırma amacıyla gündeme getirilmiştir. Aynı hikâyenin varyantları seçilirken sözlü, el yazması, Arap harfli yahut Latin harfli matbu nüshaların, kimi kez de yeniden yazma olarak adlandırılan metinlerin karşılaştırılması yoluna gidilmiştir. Dönemi içinde çok önemli ve değerli olan bu karşılaştırmaların yoğunluğu doğal olarak epizot ve motif düzeyinde gerçekleştirilmiştir.³ Bu konuya dikkat çeken Ali Duymaz, “Metin olarak taşbaskı metinlerle ilgili çalışma hemen hemen yok gibidir.” diyerek bugün taşbaskı veya matbu metinlerin göz ardı edildiğini, oysa her metnin, bir sürecin sözlü, yazılı (cönk) taşbaskı, matbu (eski harfli, yeni harfli) ve güncelleme şeklinde bir parçası olduğunu (Duymaz, 2014: 15) belirtir, “Taşbaskısı (1850-1900 yılları) ve eski harfli matbu metinler (1900-1928) de araştırmalarda ihmal edilmeden çalışılmaya devam edilmelidir.” önerisinde bulunur (Duymaz, 2014: 16).

Aslında halk hikâyeleri ile ilgili olarak başlangıçta yabancı Türkologlar tarafından yapılan çalışmalarda kullanılan metinlerin yazılı ortamdaki seçilmiş olmasına rağmen sonraki yıllarda sözlü icralarda ortaya çıkan metinler öne çıkmaya başlamıştır. Özellikle Boratav ve öğrencilerinin araştırmalarını sözlü ortamda elde edilen metinler üzerine kurmaları, dikkatlerin o noktaya kaymasına sebep olmuştur. 1960’lı yıllarda Atatürk Üniversitesinde başlayan, ilk örnekleri Mehmet Kaplan’ın öncülüğünde Muhan Bali, Mehmet Akalın, Fikret Türkmen ve Ensar Aslan tarafından gerçekleştirilen, daha sonra başka kurumlarda da yaygınlaşan derleme çalışmalarının çokluğu da sözlü ortamda derlenen metinlerin araştırmalarda öne çıkmasını sağlamıştır.⁴ Böylece üniversitelerde yapılan akademik çalışmalarda sözlü gelenekten derlenen âşık tarzı halk hikâyeleri, neredeyse araştırmaların vazgeçilmez bir parçası haline gelmiştir. Yukarıda değinildiği gibi bu çalışmalarda sözlü ortamdaki derlenen metinlerle yazma ve basma metinlerin karşılaştırılması bir teamül haline almıştır.

Yazılı ortamdaki âşık tarzı halk hikâyelerinin ihmal edilmesinin yahut müstakil olarak bunlar üzerinde yoğunlaşmamasının başka nedenleri de vardır kuşkusuz. Yazılı nüshalardaki varyantlaşmanın çeşitlilik anlamında geleneğe katkı sağlamaması, tek düze bir şekil ve üslubun söz konusu olması da yazılı ortama yönelişi azaltan faktörlerden biri olabilir. Bu konudaki eksikliğin giderilmesi amacıyla Atatürk Üniversitesinde danışmanlığı D. Düzgün tarafından yürütülen bir doktora tez çalışması başlatılmıştır.

Günümüzde âşık tarzı halk hikâyeciliği icrası büyük ölçüde elektronik araçlar vasıtasıyla sunulmaktadır. Bu gelişme, hikâyelerin biçim ve içeriğiyle ilgili önemli değişiklikleri zorunlu hale getirmiştir. Bu nedenle bir yandan da dikkatleri elektronik sözlü ortam ve elektronik yazılı ortam üzerinde yoğunlaştırmak gerekir. Bu, öncelikle genel anlamda halk kültürü değişimleri kapsamında ele alınması gereken bir husustur; ikinci olarak âşık tarzı halk hikâyeciliğindeki değişmeyi ve buna bağlı olarak gelişme yahut yozlaşmayı ortaya çıkarması bakımından önemlidir. Ahmet Özgür Güvenç’in dikkat çektiği gibi folklor ürünlerinin çeşitli amaçlarla elektronik ortamda kullanılması ve folklorlara dayalı yeni iletişim ve pazarlama şekillerinin ortaya çıkması, bu yeni folklor materyaline nasıl yaklaşılabileceği problemini de beraberinde getirmiştir. Çünkü söz konusu materyal, elektronik ortamın

³ Motif ve epizot bakımından inceleme yöntemleri konusunda ayrıntılı bilgi için bkz: *Ali Berat Alptekin, Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara 2009, s. 92-97.

⁴ Konu ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz.: Saim Sakaoğlu-Ali Berat Alptekin-Yurdanur Sakaoğlu-Esma Şimşek, *Meddah Behçet Mahir’in Bütün Hikâyeleri-I*, Ankara 1997.

gereklere göre ve bu ortamın ihtiyaçlarına cevap verecek şekilde vücut bulmuştur (Güvenç, 2014: 44). Âşıklık geleneğinin elektronik sözlü ve yazılı ortamlarla olan temasını araştıran Süleyman Fidan'ın *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi* (Fidan, 2017) adlı çalışmasını bu konuda atılan öncü adımlardan biri olarak değerlendirmek, benzer çalışmalarını münhasıran âşık tarzı halk hikâyesi boyutuyla zenginleştirmek gerekir.

Âşık tarzı halk hikâyesi araştırmalarında disiplinler arası çalışmalara ağırlık verilmesi de günümüz araştırmacıları için kaçınılmaz hale gelmiştir. Ayşe Yücel Çetin'in *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi* adlı çalışması önceki halk hikâyesi incelemelerinden farklı olarak modern edebiyat araştırmalarında kullanılan yöntem ve terminolojiyi öne çıkarması bakımından alana bir yenilik getirmiştir (Yücel Çetin, 2016). Bununla sınırlı kalmayarak halk bilimi araştırmalarında, özellikle bu makalenin konusu olan âşık tarzı halk hikâyeleri ile ilgili çalışmalarda sosyoloji, antropoloji, etnoloji gibi halkbilimine yakın ilmi disiplinlerin yöntemlerinin kullanılmasının yanı sıra fen bilimlerinin yöntemlerinden yararlanmak da mümkündür. Örneğin, Nihangül Daştan'ın geliştirerek "nörofolklor" biçiminde adlandırdığı yöntem, yüz yüze sözlü ortam ile elektronik sözlü ortam arasındaki farkı deneysel veriler ışığında değerlendirmeyi önermesi bakımından bu konuda anlamlı bir adım olarak görülmelidir (Daştan, 2021).

Halk bilimi araştırmaları kapsamında incelenen her metnin, özellikle bu makalenin konusu olan âşık tarzı halk hikâyelerinin ilk şekillerinin sözlü olarak üretildiği, sonradan yazılı ortama aktarıldığı yargısı da tartışmaya açık olmalıdır. Önce bir yazar tarafından oluşturulan, sözlü ortamda icrası gerçekleşmeksizin ilk kez yazılı ortamda vücut bulan, daha sonra sözlü ortamda icra edilmeye başlayan hikâyelerin bulunacağı gerçeği gözden uzak tutulmamalıdır. Bunun yanında sözlü ortamdan yazıya aktarılan bazı hikâyeler, kimi âşık tarzı hikâye geleneği temsilcileri için ilk kaynak özelliğine sahiptir. Örneğin, Âşık Yaşar Reyhani, çocukluk yıllarında okuma yazmayı öğrendikten hemen sonra komşusunun temin ettiği hikâye kitaplarını okumuş gelenek hakkındaki ilk bilgileri yazılı ortamdan edinmiştir. Bunlar, sözlü ortamdan yazıya aktarılmış olan Kerem ile Aslı, Emrah ve Sümmani hikâyeleridir (Düzgün, 1997: 11, 17). Reyhani, ilerleyen yıllarda âşıklardan ve başka hikâye anlatıcılarından bu hikâyeleri dinledikçe yazılı ortamdan oluşturduğu dağarcığını sözlü ortamla pekiştirmiş ve zenginleştirmiştir. Âşıklığı meslek olarak seçip gelenek içinde deneyimini artırdıkça kendi üslubunu bu hikâyelere yansıtmış, hatta kendisinin tasnif ettiği hikâyeleri dinleyicisine sunmaya başlamıştır.

Sözlü ve yazılı ortam arasındaki bu geçişleri tespit etmenin güçlüğü ortadadır. Bu güçlüğe rağmen metinleri ilk kez oluşturma veya aktarma rollerine göre bu kişilere/sanatkârlara verilen adları belirlerken bu ayrıma dikkat etmek gerekir. Yani hikâyeci, müellif, musannif, müstensih, naşir ve benzeri adları verirken bu kişilerin ilk kez yazma, var olan metni yazıya geçirme, nakletme, neşretme, anlatma, aktarma özelliklerini göz önünde bulundurmak gerekir.

Günümüz araştırmacılarını bekleyen en önemli görev, uzun bir geçmişe sahip olan, devasa bir arşivi oluşturan âşık tarzı halk hikâyeleri üzerinde teorik çalışmalara ağırlık vermektir. Bir yandan tespit, derleme, arşivleme çalışmalarını sürdürürken diğer yandan bu materyal üzerinde kuramsal sonuçlara ulaştıracak yöntemlerin oluşturulma ve kullanılma zarureti hâsıl olmuştur.

Aksi halde tekrara düşülmesi kaçınılmaz olacaktır. Bu ise zaman ve enerji israfından başka bir şey değildir.

Sonuç ve Öneriler

1. Âşık tarzı halk hikâyesi araştırmalarında karşılaşılan sorunların temel nedenlerinden biri alanla ilgili ilk araştırmalarda ortaya konulan bilgilerin ve kullanılan yöntemlerin günümüzün değişen koşullarına bağlı olarak güncellenmemesi ile ilgilidir. Önceki dönemlerin sınırlı bilgileri doğrultusunda gerçekleştirilen çalışmaların tümü, kuşkusuz kendi dönemleri için önemli ve değerli idi. Ancak şartların değişmesine, ulaşılan kaynakların ve araçların sayısının artmasına ve geleneğin kendi içinde bazı değişmelerin yaşanmasına bağlı olarak araştırmalarda yeni bakış açılarının ve yöntemlerin geliştirilmesi kaçınılmaz hale gelmiştir.

Alanla ilgili ilk bilgilerin güncellenmesi konusunda günümüz araştırmacılarının çekingen davranmalarının nedenlerinden biri, ilk sözü söyleyenlerin otorite konumunda şahsiyetler olması ile ilgilidir. Örneğin, Köprülü ve Boratav gibi bilim otoritelerinin dikkat ve tespitlerinin tartışılmasına gerek olmadığı yönündeki algı, böyle bir sonucu beraberinde getirmiştir. Bazen de bu otoritelerin ürettiği bilgilerin eksik veya yanlış anlaşılabilir kullanılması ve öylece yaygınlaşması bu sonucu doğurmuştur. Bunlardan bağımsız olarak ortaya çıkan bir başka neden ise yeni bilgi üretimleri konusunda isteksizlik veya özgüven eksikliğidir.

2. Bilgi ve yöntem güncellenmenin önündeki engellerden biri de yaygınlaşan ilk bilginin zamanla kazandığı etkiden dolayı değişime karşı aşırı bir güç kazanmasıdır.

Bütün bu dikkat ve tespitlerin ışığı altında âşık tarzı halk hikâyesi araştırmalarında Spies, Köprülü, Boratav ve Başgöz gibi ilk sözü söyleyenlerin eserlerinin referans olarak alınması kaçınılmazdır. Çoğu yerde onları aşmanın güçlüğü de ortadadır. “Yenilik olsun diye yenilik yapmak” yaklaşımından uzak kalıp gelenekteki değişimleri dikkate alarak yeni yöntemler ve bakış açıları geliştirilmelidir. Yani “ilk”leri tekrarlamak ne kadar sakıncalı ise “ilk”leri anlamadan ve özümsemeden yeni adımlar atmak da o kadar sakıncalıdır.

KAYNAKLAR

Alptekin, Ali Berat (2009) *Halk Hikâyelerinin Motif Yapısı*, Ankara: Akçağ Yay.

Atnur, Gülhan (2017) *Mısır Valisi Koca Ragıp Paşa'nın Acayib Hikâyesi*, Erzurum: Eser Basın Yay.

Bali, Muhan (1973) *Ercişli Emrah ile Selvi Han Hikâyesi Varyantların Tesbiti ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yay.

Başgöz, İlhan (1986) *Folklor Yazıları*, İstanbul: Adam Yay.

Başgöz, İlhan (2008) *Hikâye: Turkish Folk Romance as Performance Art*, Bloomington: Indiana University Press.

Başgöz, İlhan (2012) *Türkülü Aşk Hikâyeleri/Bir Gösterim Olarak*, İstanbul: Pan Yay.

Boratav, Pertev Naili (1946) “Doğu Anadolu’da Folklor Derlemeleri”, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Dergisi*, cilt: 4 sayı: 1, s. 85-95.

- Boratav, Pertev Naili (1946) *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*, Ankara: Millî Eğitim Bakanlığı Yay.
- Daştan, Nihangül (2021) “Nörofolklor”, *Culture and Civilization*, cilt: 1, sayı: 1, s. 1-6
- Duymaz, Ali (2014) “120. Yılında Halk Hikâyesi Araştırmaları Tarihine Bir Bakış”, *Akademik Kaynak*, cilt: 2 sayı: 3, s. 1-23.
- Düzgün, Dilaver (1997) *Âşık Yaşar Reyhani/Hayatı, Sanatı ve Şiirlerinden Seçmeler*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yay.
- Düzgün, Dilaver (2004) “Âşık Edebiyatı”, *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, (Ed.: M. Öcal Oğuz), Ankara: Grafiker Yay.
- Düzgün, Dilaver (2005) *Erzurum’da Kahvehaneler ve Âşık Kahvesi Geleneği*, Ankara: Aktif Yay.
- Düzgün, Dilaver (2018) “Sözlü Gelenekteki Âşık Tarzı Halk Hikâyelerinin Yapısı”, *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, sayı: 61, s. 255-271.
- Ekici, Metin (1995) *Dede Korkut Hikâyeleri Tesiri ile Teşekkül Eden Halk Hikâyeleri*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Fidan, Süleyman (2017) *Âşıklık Geleneği ve Medya Endüstrisi/Geleneksel Müziğin Medyadaki Serüveni*, Ankara: Grafiker Yay.
- Günay, Umay (1986) *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Güven, Merdan (2005) *Türkiye Sahasındaki Hikâyeli Türküler Üzerine Bir Araştırma*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Doktora Tezi, Erzurum.
- Güvenç, Ahmet Özgür (2014) “İnternet Folkloru Üzerine Önerilen Bir Terim: E-Folklor”, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, cilt: 18 sayı: 2, s. 31-46.
- Köprülüzade Mehmed Fuat (1331/1915) “Türk Edebiyatında Âşık Tazımın Menş ve Tekamülü Hakkında Bir Tecrübe”, *Milli Tetebbular Mecmuası*, cilt: 1 sayı:1, s. 5-46.
- Kúnos, Ignác (1892, 1893) “Türkische Volksromane in Klain-Asien”, *Ungarische Revue*, XII, s. 201-211, 453468; XIII s. 304-316.
- Oğuz, M. Öcal, (1999) “Türk Halkbilimi Çalışmalarında Eşmetin (Varyant) ve Benzer Metin (Versiyon) Sorunu”, *Milli Folklor*, cilt: 6 sayı: 42, s. 2-5.
- Sakaoğlu, Saim-Ali Berat Alptekin-Yurdanur Sakaoğlu-Esma Şimşek (1997) *Meddah Behçet Mahir’in Bütün Hikâyeleri-I*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yay.
- Siyavuşgil, Sabri Esat (1944) “Bizde İlk Kahramanlık ve Sevda Romanları”, *Ulus Gazetesi*, 08/01/1944.
- Spies, Otto (1929) *Türkische Volksbücher/Ein Beitrag Zur Vergleichenden Maerchenkunde*, Leipzig: Hermann Eichblatt Verlag.
- Spies, Otto (1941) *Türk Halk Kitapları/Mukayeseli Masal Bilgisine Bir İlâve*, (Çev. Behçet Gönül) İstanbul: Eminönü Halkevi Neşriyatı

Türkmen, Fikret (1974) *Âşık Garip Hikâyesi Üzerinde Mukayeseli Bir Araştırma*, Ankara: Atatürk Üniversitesi Yay.

Yücel Çetin, Ayşe (2016) *Türk Halk Hikâyelerinde Anlatıcı Tipolojisi*, İstanbul: Kitabevi Yay.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

CULTURE AND CIVILIZATION

TÜRK HALK ANLATILARINDAN AHMEDİ’NİN
İSKENDERNÂME’SİNE DEV MOTİFİ

From Turkish Folk Talents to Ahmedî’s Masnavi İskendernâme
Giant Motif

Merve ÇELEBİ*

Doç. Dr. Sevda ÖNAL KILIÇ**

Geliş Tarihi/Received	Kabul Tarihi/Accepted	Yayın Tarihi/Published	Tür/ Type
13.01.2023	04.04.2023	24.04.2023	Araştırma
Atf/Citation: Çelebi, Merve ve Sevda Önal Kılıç (2023) “Türk Halk Anlatılarından Ahmedî’nin İskendernâme’sine Dev Motifi”, <i>Culture and Civilization</i> , 1 (4), 12-22.			

ÖZ

Türk kültürünün İslâmiyet öncesi anlatı geleneği mit, efsane, destan ve masallar ile oluşturulmuştur. Sözlü kültürün bu anlatı türlerine İslâmî dönemde kıssalar, halk hikâyeciliği ve mesnevi yazıcılığı da eklenerek Türk halk anlatıları daha geniş bir çerçeveye taşınmıştır. Söz konusu anlatı türlerinden biri olan mesneviler, içinde destan ve masal unsurları da bulunduran uzun manzum metinlerdir. Halk anlatılarında yaygın bir şekilde görülen dev motifi, mesnevilerde yer alan destan unsurlarından biridir. Dev motifinin dikkat çekici kullanımlarını gördüğümüz mesnevilerden biri de XIV. yüzyılda Ahmedî tarafından kaleme alınan *İskendernâme* mesnevisidir. Mitolojik bir kişilik olan İskender’in Kur’an’da yer alan Zülkarneyn kişiliğiyle iç içe geçmiş hikâyesinin anlatıldığı *İskendernâme* mesnevisi, içeriğinde pek çok destanî ve kültürel unsur barındırmaktadır. Özellikle, İskender’in devlerle olan mücadelesinin anlatıldığı sahnelerde, dev motifinin halk anlatılarıyla benzer özellikler sergilediği görülmektedir. Aynı zamanda *İskendernâme*’de dev motifi, İslâmî bir çerçeveye de taşınmıştır. Bütün bu özellikleriyle *İskendernâme* mesnevisinde dev motifinin destan ve masallarda sahip olduğu işlevle mücadele edilmesi gereken tehlikeli güçler bağlamının yanı sıra İslâm inanışındaki insanı kötülüğe sevk eden alçak nefsi sembolize eden geniş bir anlam çerçevesine ulaştığı görülmektedir. Bu çalışmada dev motifinin Türk halk anlatılarında hangi özellikleri ile yer aldığı hakkında bilgi verildikten sonra motifin *İskendernâme* mesnevisinde hangi amaçlarla nasıl kurgulandığı hakkında bir değerlendirme yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Dev, halk anlatıları, mesnevi, Ahmedî, İskendernâme

ABSTRACT

The pre-Islamic narrative tradition of Turkish culture has been created with myths, legends, epics and tales. Turkish folk narratives have been moved to a wider framework by adding tales, folk storytelling and masnavi writing in the Islamic period to these narrative types of oral culture. One of the mentioned narrative types, masnavis are long verse texts that also contain epic and fairy tale elements. The giant motif, which is widely seen in folk narratives, is one of the epic

*Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, Erzurum/TÜRKİYE mervecelebi2586@gmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6376-097X

**Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum/TÜRKİYE sevdaonal@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-4497-8409

elements in masnavis. One of the masnavis where we see remarkable uses of the giant motif is the *Iskendername* masnavi written by Ahmedi in the XIVth century. The *Iskendername* masnavi, in which the story of İskender a mythological personality intertwined with the personality of Zulkarneyn in the Qur'an is told, contains many epic and cultural elements in its content. Especially, in the scenes where Alexander's struggle with the giants is told, it is seen that the giant motif exhibits similar features with folk narratives, At the same time, the giant motif in *Iskendername* was moved to an Islamic framework. With all these features, it is seen that the giant motif in the *Iskendername* masnavi reaches a wide meaning frame that symbolizes the low self that leads people to evil in Islamic belief, as well the function of the giant motif in epics and tales, as well as the context of dangerous forces to be fought. In this study, after giving information about the features of the giant motif in Turkish folk narratives, an evaluation has been made about how the motif has been constructed in the *Iskendername* masnavi.

Keywords: Giant, folk narratives, masnavi, Ahmedi, İskendername

Giriş

Kendini ifade etme ve anlatma insanoğlunun en temel ihtiyaçlarından biridir. Bu ihtiyacın yansımaları olarak tarihin başlangıcından itibaren her toplum kendi anlatı türlerini ortaya çıkarmıştır. Bu durum Doğu kültüründe insanlığın ortak duygu ve düşünce kalıplarını, kolektif belleği ve toplumsal deneyimleri hikâyeleştirerek sonraki kuşaklara aktarma şeklinde varlık göstermiştir. Bundan dolayı Doğu toplumlarında hikâyeleştirerek anlatma, insanı, hayatı ve ötesini öğrenme, anlama ve anlatma becerilerinin en etkili ifade araçlarından biri olmuştur.

Türk kültürü İslâmiyet öncesi dönemde tahkiye geleneğini sözlü kültürün anlatı türleri olan mit, efsane, destan ve masallar ile oluşturmuştur. İslâmî dönemde ise sözlü kültürün devam edegelen bu anlatı türlerine kıssalar, halk hikâyeciliği ve mesnevi yazıcılığı eklenerek geleneksel Türk anlatı türleri daha geniş bir çerçeveye ulaşmıştır.

İnsan ve hayata dair her durum ve olayın tahkiye edildiği mesneviler, şüphesiz ortaya çıktığı kültür coğrafyasının insanların gündelik yaşamını da resmeder. Mesneviler, içinde destan ve masal unsurları da bulunduran uzun manzum metinlerdir. Mesnevilerde aynı zamanda mitler kaynaklı motifler, inançlar ve fantastik unsurlar gibi destan ve masallarda yer alan motiflerin bir çoğunu görmek mümkündür (Ünver 1986: 457). Halk anlatılarda yaygın bir şekilde görülen dev motifi bunlardan biridir.

Bu çalışmada Türk halk anlatıları ve Türkçe yazılmış klasik mesnevilerde yaygın bir şekilde görülen dev motifinin kökenleri ve işlevleri hakkında bilgi verildikten sonra bu motifin ilk dönem Anadolu sahası mesnevilerinden Ahmedi'nin *Iskendernâmesi*'nde nasıl kurulduğu hakkında bir değerlendirme yapılacaktır.

1. Dev Motifi

“Dev”; Farsça kökenli bir sözcük olup korkunç, olağanüstü güçlü masal yarattığı anlamlarına gelmektedir (TDK, 2023: www.tdk.gov.tr).

Türk halk anlatılarının önemli bir motifi olan dev, fiziksel özellikleriyle dikkat çeker. Başlarının iri ve birden fazla olması devlere insanüstü bir özellik katarken tek gözlü olup gözlerinin alınlarının tam ortasında olması; ağızlarının çok büyük olup insanı bile tek lokmada yutabilmesi; ellerinin, ayaklarının, kolları ve parmaklarının çok büyük olması; saçları, sakalları, bıyıkları, kıllarının çok gür olmasıyla beraber bu durumun dişi ve erkek devler arasında farklılık göstermesi; vücutlarının çok iri ve korkutucu olması, istedikleri

zaman büyüyüp küçülebilmeleri; don değiştirmeleri gibi özellikleri de insanüstü özellikler olup devlerin en belirgin özellikleri olarak görülür. Hatta dev analarının iri memelerinin olması ve bazı devlerin de yarı insan yarı hayvan şeklinde olmaları dikkat çeker (Şahin 2020: 13-14). Devlerin dikkat çeken diğer özellikleri arasında “hayvan besleme, kendi kılıcıyla veya özel kılıçla ölme, ikinci defa vurulunca dirilme, aptalca davranma, birden çok kardeşi olma, olağanüstü güçlere veya eşyalara sahip olma, kendilerine has dile sahip olma, gelirken yel-fırtına koparma, canının ulaşılması zor yerde olması (dış ruh), altın ve gümüş gibi zenginliklere ve güç kazandıran veya kaybettiren sulara sahip olma” (Atnur 2011: 138) da vardır. Bu bakımdan devler olağanüstü güçlerinin yanında insanüstü fizikî özellikleriyle de dikkat çeker.

Devler, yaşam itibarıyla genellikle insanlara benzerler: Yerler, içerler, uyurlar, evlenirler, çocukları olur... Yiyecek ve içecek olarak genellikle insan eti yer ve insan kanı içerler. Devler, iyi huylu da olsa kötü huylu da olsa genellikle insanlardan uzak alanlarda yaşarlar. Buralar genellikle “ormanlar, Kaf Dağı, kaynak suları, nehirler, göller ve çeşitli su kenarlarında, mağaralarda, kendi saraylarında ya da köşklerinde yaşarlar” (Şahin 2011: 17). Devler, genellikle kötü huylu olarak görülse de bazen iyi huylu olanları da mevcuttur. Aynı zamanda kötü huyluyken İslâmî kisveye bürünerek iyi huylu oldukları da görülür. Devler, güçlü ve korkunç görünümlerine rağmen bazen insanların gücü karşısında korkak olabilir. Akılları kıt olan devler, zeki insanlar tarafından kolayca kandırılıp tuzağa düşürülebilirler. Acımasız ve merhametsiz olan devler, sadece insanlara karşı değil ailesi ve çevresindekilere karşı da acımasız ve merhametsiz olurlar. Devler, don değiştirip istediği insan şekline ya da varlıklara dönüşebildiği için destan kahramanına zor durumlar yaşatırlar. Özellikle kendilerinin şeklini değiştirdikleri gibi insanların da şekillerini değiştirebilirler (Şahin 2020: 19-20). Devlerin bu özellikleri kimi zaman insanlar tarafından eklemeler yapılarak abartılabilir. Kolektif hafızayla kötülük ve korkunun sembolü olarak günümüze aktarılan dev motifi; bu özellikleriyle sinema eserleri, hikâye ve masal kitapları gibi pek çok eserde kullanılmaya devam etmektedir.

1.1. Türk Halk Anlatılarında Dev Motifi

Türk halk anlatılarında dev, öncelikle masalarda karşımıza çıkar ve “masal yaratığı” olarak bilinir. Halk masalarında dev, bütün Türk kavimlerinde ortak olup çok eski zamanlardan günümüze kadar gelmekte hatta büyük bir bölümü dış tesirler yoluyla gelmektedir (Ögel 2006: 561). Masal motifleri geçmiş kültürlerden etkilenir ve geçmişin inançlarına göre şekillenir. Dev motifi de geçmişin yaşam şekli ve toplumun hayallerinin aktarımı olarak masalarda yerini alır. Bu durum da masalın temelini oluşturarak günümüze kadar ulaşmasında etkili olur.

Masalarda dev, genellikle kuyularda ya da yer altında yaşar. Hatta yaşamasalar bile masal kahramanı tarafından yine kuyuya ya da yerin altına gönderildiği şeklinde anlatımları vardır. Motifin bu şekilde kullanımına *Ayı Kulağı*, *Keloğlan ile Dev*, *Allah'ın Belası*, *Kırkıncı Oda*, *Kırk Oğlan*, *Ahmet Turan Mehmet Turan*, *Padişahın Üç Kızı*, *Değirmenci ile Tilki*, *Ahmet Şah* adlı masallar örnek olarak verilebilir (Yücel 1998: 38-39). Devler insanların fitratından çok farklı olsalar da tıpkı insanlar gibi onların da evleri ve aileleri bulunmaktadır. Hatta *Ay Kulağı* isimli masalda devlerin de tıpkı insanlar gibi karısı, çocukları, evi bulunmaktadır (Yücel 1998: 41).

Devler, diğerk halk anlatılarında olduğu gibi masalarda da olağanüstü fiziki özellikleriyle dikkat çeker. *Ateşkâr Oğlan*, *Padişahın Üç Kızı*, *Ahmet Şah*, *Kırk Oğlan*, *Kırkncı Oda*, *Bey Böyreğ*, *Altın Bülbül*, *Erler Karısına Koca Olmaya Giden*, *Sır Saklamayan Padişah Kızı* adlı masalarda devlerin olağanüstü özellikleri dikkat çekmektedir (Yücel 1998: 39-40). *Saltuknâme*'de Cangal devin dokuz başı, *Boston Destanı*'ndaki Kempir/Celmozuz adlı devin dokuz başı, *Altay Anlatıları*ndaki Celbegen'in çok başlı olması, yine Altay destanlarından olan *Köğüdey-Kökşin* ile *Boodoy Koo Destanları*nda Celbegen'in yetmiş başı ve karısı Altın Targa'nın da altmış altı başının olması dikkat çeker. Bu örneklerden yola çıkarak, devlerin birden fazla başının olması destan kahramanına zorluk çıkarmaktadır. Aynı zamanda bu olağanüstü özelliği, insanlara farklı ve ilginç gelmektedir. Destanı da daha okunur kılmaktadır (Şahin 2020: 13). Devlerin dikkat çeken diğerk bir özelliği ise ağızlarının çok büyük ve hatta insanları tek lokmada yutabilecek kadar geniş olmasıdır. Kazak destanı olan *Dotan Batır Destanı*, Köroğlu kollarından biri olan *Melike Ayyar Destanı*, Kırgız sahasında *Boston Destanı*, Yakut sahasında *Er-Sogotoh Destanı* gibi anlatılarda devlerin ağızlarının büyük olması anlatılır. Burada konu devlerin insanlarla münasebetleri üzerinden verilir (Şahin 2020: 14). "Devlerin saçları, bıyıkları, sakalları ve kılları da dikkat çeken bir başka fiziksel özellikleridir. Dişli devlerin saçları birden fazla örgüden oluşur. Erkek devlerin saçları, sakalları ve bıyıkları oldukça uzundur; vücutları kıllarla doludur" (Şahin 2020: 14). Bu durum da devleri insanlardan farklı kılmakta ve onları ürkütücü hale getirmektedir. Olağanüstü özellikleriyle insanları bazen korkutan bazen de insanlara güç veren bu varlık, Türk halk anlatılarında sıklıkla yer alır ve insanların hayal dünyalarına dokunur.

Devlerin boylarının uzun ve görünüşlerinin iri olması onları hem farklı hem de korkunç kılmaktadır. Mesela Köroğlu kollarındaki *Melike Ayyar Destanı*nda, *Ural-Batır Destanı*nda, Kırgızların *Er-Töştük* ve *Boston Destanları*nda, Yakut sahasındaki *Er-Sogotoh Destanı*nda devlerin vücut özellikleri hakkında bilgi verilir. Bunların yanında *Nart Destanları*ndaki üç ayrı Emegenin de fiziksel özelliğine değinildiği görülür. Aslında devleri dev yapan ve onları insanlar karşısında güçlü ve korkunç kılan, fiziksel özellikleridir (Şahin 2020: 14-15). Destanlarda yer alan devler, genellikle kötü huylu olsalar da bazen iyi huylu oldukları bazen de kötü huyluyken destan kahramanının gücü karşısında iyiye döndükleri görülür. Kötüyken sonrasında iyi huylu olan devler, genellikle Müslüman olurlar. Bunun en güzel örneği de *Saltuknâme*'de Keyvan devde görülür. Dev, imana gelerek Müslüman olur. (Şahin 2020: 15-16). Bu bakımdan devlerin, aslında tek lokmada yutabilecekleri insanlar karşısındaki acizlikleri görülür ve Müslüman kisveye bürünmesi ile ona yeniden bir güç elbisesi giydirilir.

Devlerin olağanüstü özelliklerinden biri olan insan yeme eylemi, Türk halk anlatılarında karşımıza çıkar. Bu bakımdan devler, insanları kazan veya fırında pişirerek yer ya da ağızına atıp tek lokmada yutar. Bunun için de devlerin dişlerini bilelediği görülür. *Ateşkâr Oğlan*, *Dev Garısı*, *Dıngıl Ali*, *Onüç*, *Keloğlan ile Dev*, *Zölkarney Batır*, *Tanbatır* masalarında bu konudan bahsedilir (Atnur 2011: 138-139). Devler, ilginç olarak insan eti kokusunu alırlar. Mesela *Kül Eşek*, *Çocuğun Rüyası*, *Öç Dus*, *Zölkarney Batır*, *Altınçeç*, *Bir Tuğan İki Batır*, *Kamır Batır minen Ubırlı Karsık* masalarında devlerin sözü edilen özelliği görülür (Atnur 2011: 139).

Devler, masal içinde şekil değiştirme özelliğine sahiplerdir. Bazen insan bazen hayvan şekline büründükleri gibi cansız varlıkların şeklini de alabilirler. Bu özelliğiyle masal kahramanına güçlük çıkarırlar. Yine de masal kahramanı karşısında bazen korkarak

kahramanın yanında yer alabilir, kahramandan kaçabilir ya da kahraman tarafından öldürülebilir. Ama genellikle de masal kahramanı tarafından öldürüldüğü şeklinde karşımıza çıkmaktadır. *Kara Dirhem Hokkası*, *Yarımca* gibi masalarda bu özellik görülmektedir (Yücel 1998: 41).

Mitik dönemde insan zihni, güç yetiremediği korkutucu doğa olaylarını, olağanüstü güçler ve varlıklarla ilişkilendirerek anlamlandırmaya çalışmıştır. Mitik anlatılarda karşılaşılan olağanüstü varlıklardan biri de devlerdir. “Dev motifinin ışık, güneş ve ateşle de ilgili olduğu düşünülürdü. Eski inanışlarda, güneşin tutulmasını devlere bağlarlardı. Hikâyelerde devin gelişi şöyle anlatılmıştır: Önce gök gürlemesi, yıldırım çakması, yerin titremesi ve aşağı inen kara bulutun içinden koca bir dev kadının akması. Bu karakterle, güneşe düşman olan doğa olayları arasında bir bağlantı düşünülür.” (Beydili 2003: 169). Tatar sahasında *Akkurt* masalı, Özbek sahasında *Kulal Eke* masalı, Horasan Türklerinde *Oğlan ve Deve* masalında doğa olaylarıyla birlikte dev motifi ele alınır (Bahadır 2019: 123). Yağmurun yağması, gök gürlemesi, kar yağması gibi olumsuz hava olayları devin geldiğinin habercisi olurken güneşli günlerde, açık havalarda devin gittiği gibi yorumlar yapılır. Özellikle kırsal alanlarda deve yapılan bu yorumlar, halk kültürü içinde yaşamaya devam etmiş ve dev nesilden nesle aktarılan bir motif haline getirmiştir.

Devler masalarda genellikle olumsuz bir anlam taşırlar. Ama bazen dev anaları ve kadın devlerin masal kahramanına yardımcı olduğu da görülür. *Çember Tiyar*, *Avcı Mehmet'in Oğlu*, *Gülükan*, *Ateşkâr Oğlan*, *Kotan* gibi masalarda bu özellik görülmektedir (Yücel 1998: 40). Masalarda erkek devlerden ziyade kadın devler daha merhametlidir. Bahadır (2019) makalesinde, “devin memesinden emerek onun evladı olma motifi incelediğimiz sahalar içerisinde Anadolu sahasına has bir özellik göstermektedir” (126) şeklinde bilgi verir ve Anadolu sahasında kahramana zorluk çıkaran devlerin olumlu özelliğiyle de var olduğuna dikkat çeker. Gümüşhane-Bayburt masalarında *İnsan Yiyen Kız*, Taşeli masalarında *Padişahın Üç Kızı*, Yukarı Çukurova masalarında *Nar Adlı Kız*, masal anası Kezban Karakoç'un söylemiyle *Ah Koymaz*, Uşak derlemelerinden *Müşkül Ali*, Gagavuz masallarından *Dev Adamın Oolu* masalarında devin masal kahramanını evlat edinmesi anlatılır (Bahadır 2019: 126-127).

“Devin karısının, kızının yahut akrabalarının yardımıyla devi alt etme Türk dünyası masallarının çokça rastlanan bir motifidir” (Bahadır 2019: 127). Kazan Tatar masalarında *Dev Molla ve İhtiyar Balıkçı* masalarında, yine Kırım Tatar sahasında *Padişahın Oğlu* masalında devin alt edildiği görülür (Bahadır 2019: 127-128). Devler genellikle kötü varlıklar olarak bilinse de bazen masal kahramanına yardım ve kılavuzluk da ederler. Uygur masalında *Hezim ile Cadı*, Özbek masalında *Almıs Batur*, Tatar masalında *Cılançay*, Hakas masalında *Işık Işıkoğlu Hakan*, Kazan-Tatar masalarında *Dutan Batır*, Türkmen sahasında *Avcı* masalarında dev olumlu bir şekilde masal kahramanına kılavuzluk eder (Bahadır 2019: 128-129).

Masalarda sihir ve büyü yapıp üstün güç konumuna gelebilen devlerin, bu durumu olumlu yönde de kullandıkları görülür. Mesela Uygur sahasında *Ejderha Yiğit*, *Zirek*, *Bülbülgoya*; Tebriz sahasında *Pashlı Kılıç* masaları devin bu güç durumundan bahseder (Bahadır 2019: 130-131). Masalarda genellikle devin masal kahramanını yemesi ile karşılaşılır. Ama bazı Türk dünyası masalarında kahramanın canını tehdit eden kötülükten onun canını kurtardığı da görülür. Gagavuz sahasında *Büücü Padişaa Hem Dev Oolu*; Özbek

sahasında *Hüner Öğrenen Çocuk, Kulal Eke ve Bahtlı Kel*; Uygur sahasında *Emir Göroğlu* masallarında devin kahramanı koruması ve kurtarması anlatılır (Bahadır 2019: 131-132).

Tek gözlü devlerin gözleri genellikle alınlarının tam ortasında yer almaktadır. *Dede Korkut Kitabı*'ndaki “*Basat'ın Tepegöz'ü Öldürdüğü Boy*”da yer alan Tepegöz'ün de alınının ortasında tek gözü bulunmaktadır. Türlü kötülükler yapan Tepegöz, sonunda Basat tarafından kendi kılıcıyla öldürülür (Derdiyok 1993: 8). Türkistan'da *Cengiznâme* adlı eserde Şaba Sokur da tek gözlü ama iyi huylu bir devdir. *Nart Destanları*ndan olan *Alavgan* ve *Karaşavay*'da yer alan Emegen kadın ve on sekiz kızı da tek gözlüdür. Kazak sahası *Dotan Batur Destanı*nda görülen Celmavız, Kırgız sahası *Ertöştük Destanı*nda görülen Celmoguz/Celmavız da tek gözlüdür (Şahin 2020: 13-14).

1.2. Türkçe Mesnevilerde Dev Motifi

Klasik Türk edebiyatının uzun anlatı metinleri olan mesneviler içinde destan, masal ve hikâye unsurları bulunduran edebî metinlerdir. Özellikle iki kahramanın romantik hikâyesi etrafında kurgulanan aşk ve macera mesnevilerindeki motifler, çoğunlukla halk anlatılarının motif yapısıyla benzerlik gösterir.

Mesnevilerde kahramanın âşık olmasıyla başlatılan olay örgüsü uzun bir macera bölümüyle devam eder. Bu macera kurgularında sıklıkla karşılaşılan devlerle ve fantastik varlıklarla savaşma motifi, kökenleri Türk destan ve masallarına kadar uzanan arketipsel bir motiftir. Gelenekli anlatı metinlerinde “dev”, bireysel düzlemde kahramanın erginlenme sürecinde mücadele ettiği korkularının ve otorite figürün, toplumsal düzlemde ise toplumu tehdit eden tehlikenin sembolüdür (Champel 1999: 382). İnsanlığın ilk imgeleri olarak tanımlayacağımız arketipler (Jung 2015), içinde özellikle kahramanın erginlenmesinin ve kahramanlık gücünü ortaya çıkarmasının sembolik gösterileri olan “tehlikeli güçle mücadele etme” motifi, aynı zamanda kahramana Tanrısal bir güç de kazandırır. Bu özelliğiyle mesnevilerdeki kahramanlar destan kahramanlarına yaklaştırılır ve olağanüstü güçler yüklenir.

Mesnevilerin ana kahramanları, çoğunlukla idealize edilmiş tiplerden oluşur. Bu dikkatle incelendiğinde kurmaca karakterler içinde tipik “romans kahramanı” özellikleri sergilerler. “Romans karakteri, doğanın olağan kanunlarının kısmen askıya alındığı bir dünya üzerinde hareket eder: Bizim için doğal olmayan cesaret ve sabrın olağanüstülüğü, onun için doğaldır ve romansın ön kabulleri bir kez kurulduğunda büyülü silahlar, konuşan hayvanlar, dehşetli canavarlar, cadılar ve mucizevî gücün tılsımları hiçbir olasılık kuralını ihmal etmezler” (Frye 2015: 60). İdealize edilmiş bu karakter özellikleriyle mesnevi kahramanları, destan kahramanlarıyla ortak özellikler sergilerler. Bu bağlamda hem destanlarda hem de mesnevilerde sıklıkla yer verilen devlerle mücadele sahneleri, kahramanların olağanüstü güçlerini ortaya çıkarması bir başka ifadeyle kahraman kimliğine kavuşması için uygun zemini ortaya çıkarır.

2. Ahmedî'nin *İskendernâme* Mesnevisinde Dev Motifi

Fars edebiyatında Genceli Nizâmî tarafından yazılan *İskendernâme*, Türk edebiyatına Ahmedî tarafından çevrilmiştir. Aslında Ahmedî'nin yaptığı bu çalışma çeviriden ziyade Nizâmî'ye yazılmış olan bir naziredir ve söz konusu eser üzerine yazılmış ilk naziredir. 1389-90'da tamamlandığı bilinen eser, uzunca bir girişle başlayıp on yedi tane “dâstân” adı verilen bölümden oluşmaktadır. “Dâstân” başlıkları altında da İskender'den önceki olaylardan

başlanarak Doğu edebiyatının ortak konularından olan Makedonyalı Büyük İskender'in ölümüne kadar süren savaşları, maceraları, yolculukları ve başka serüvenleri de anlatılmaktadır. Aynı zamanda eserin edebî görünüm elde edebilmesi için İskender'in gönül maceralarına da yer verilmekte ve İran edebiyatında kaleme alınmış olan *İskendernâme* mesnevilerinden daha farklı bir muhtevayla okuyucunun dikkatini çekmektedir (Kartal 2015). Ayrıca her dâstânın sonunda da anlatılanların neleri temsil ettikleri ifade edilmektedir. Özellikle Kur'an'da geçen Zülkarneyn'in kişiliği İskender'in kişiliği içinde eritilerek anlatılır. Eser; hikâye kurgusunun içinde yer alan coğrafya, astronomi, felsefe, ahlâk, din, tasavvuf, tıp, siyaset, metalürji, tarih gibi alanlarla zenginleştirilmesinin yanı sıra Türk edebiyatına ansiklopedik anlamda da kapı aralamaktadır (Avcı 2021).

Ahmedî eserinde Nizâmî ile Firdevsî'yi örnek almış ve kendi üslubunu kullanarak kaleme aldığı bir eser vücuda getirmiştir. Mesnevisi on yedi dâstândan oluşur ve devle ilgili kısım onuncu dâstânın içerisinde yer alır. "Fâilâtün fâilâtün fâilün" vezniyle yazılan eser; vezni, düzeni, şairin konuları veriş şekli ve döneminin ilim seviyesine göre dinî, ahlâkî ve hayatî telkinlerde bulunması İran edebiyatındaki şeklinden daha farklı ve orijinal bir seyir yakalamasını sağlamıştır. Eserin içinde yer alan ilk Türkçe Osmanlı Tarihi olan "*Dâstân-ı Tevârih-i Mülûk-i Al-i Osman*" adlı parçada Ahmedî tarihi konuları gerçek olarak anlatır ve eser, Türk edebiyatının ilk mevlidlerinden olması bakımından da değer taşır. Üç yüz otuz dört beyitten oluşan bu parça, manzum Osmanlı tarihinin de başlangıcı sayılan ilk Türkçe Osmanlı vekayinâmesidir. Aynı zamanda siyasetnâme özelliği de içermektedir (Kartal 2015). Mitolojik bir kişilik olan İskender'le Kuran'da adı geçen Zülkarneyn kişiliğinin iç içe geçtiği bu epik hikâyede, olay örgüsü pek çok destanî motifi barındırır. Bu bağlamda Türk mesnevi geleneği içerisinde epik destan geleneğinin izlerini taşıyan en karakteristik örneklerden biridir.

İskendernâme'de "dev" motifi, ilk olarak İskender'in cinlerle savaştığı sahnede karşımıza çıkar. İskender Horasan'a gideceği sırada yolda kendisine cin haberleri ulaşır. Mâzenderân'a geri dönen İskender, cinin ilmiyle devleri kendine gece gündüz kulluk ettirdiğini görür:

İy niçe dîv'eyleyiben ol zebûn

Bend urup çekmişdi ol çâha nigûn (4146)

Niçesin dah'idüp ilmi-y-ile râm

Kullıh itdürürdi rûz u şeb müdâm (4147)

Akıllı bir komutan olan İskender'in cinlerle savaşı güçlü tasvirlerle verilir. İskender'in bin tane sağlıklı fil getirmesi bu etkiyi artırır. Fillerin gücü ve büyüklüğü cinlerin etkisi altındaki devleri korkutmuştur. Devler, çok büyük olmaları ve türlü güçlere sahip olmalarına rağmen karşılarındaki bu güç tarafından korkutulabilmektedir:

Pes getürdi şâh otuzbiñ zinde-fl

K'amı gördi dîv cengine sebîl

Böyledür ehl-i Azâimden habar

Kim görincek fili dîv ürker kaçar (4151-4152)

Mâni isimli Çinli bir ressam tarafından yapılan resimlerin toplandığı mecmuaya *Erjeng/Erteng/Engelyûn* denir (Canım 2016: 60). *Erjeng* ismi aynı zamanda *Şehnâme*'de Rüstem'in savaştığı bir dev olarak anılır. Rüstem'in "bir aslan gibi korkusuzca onu kafasından, kulağından ve kollarından korkusuzca yakalayıp kellesini gövdesinden ayırdı. Sonra bu kelleyi kanlı kanlı kaldırıp oradaki diğer devlerin arasına fırlattı. Onun güzünün gücünü ve pençesinin büyüklüğünü gören devlerin yürekleri parçalandı. Yerlerini yurtlarını, evlerini barklarını unuttular; babalar çocuklarını çiğneyerek kaçtı." şeklindeki cesurluğu anlatılarak Rüstem'in *Erjeng*'e olan üstünlüğü dile getirilir (Firdevsî 2017: 301-304). Bu şekilde bir dev ismi olarak da kullanılan *Erjeng*, Ahmedî'nin *İskendernâme* mesnevisinde de devlerin başı olarak görülür. *İskendernâme*'de *Erjeng*'in hükümdara hadsizce laf söylemesi üzerine hükümdar, devleri cezalandırır:

Dîv-i Erjeng idüp âheng-i musâf

Şehriyâra karşı bî-hadd ürdi lâf (4160)

İskender'in savaştaki hüneri karşısında devin tembelleştiği ve pasifleştirildiği anlatılır. Devin canına karışıklık ve gürültü düştüğünden söz edilerek güç karşısında yine güçsüzlüğünden söz edilir:

Bir azîmet cinniye karşı dürüst

Şöyl'ohudî şâh ki oldı dîv süst

Düşdi dîvüñ cânına teşvîş ü şûr

Kalmadı hergiz teninde tâb u zûr (4165-4166)

Erjeng'in yüreğinin kılıç ile yarıldığını gören devler, savaşa girerler. Yerden insanlar ve havadan uğursuz devler arasında büyük bir savaş yapılır. İnsanlar ve devler arasındaki bu savaşın çok çetin geçtiği anlaşılır:

Yirden insân u hevâdan dîv-i şûm

Çâre-ger olmuş arada şâh-ı Rûm (4170)

Devler, kendi tabiatlarına uygun olmayan şeyler karşısında aciz kalabilmektedir. Eserde devlerin davul, ney, sıbh gibi müzik aletlerinin çalmasına dayanamadıkları görülür. Hatta nara vurulup askerler bağıştıktça devlerin havadan yere döküldükleri anlatılır:

Kûs u sıbh u nây itdükce hurûş

Dîv başından giderdi akl u hûş

Na're urup leşker itdükde giriv

Dökilür-idi hevâdan yire dîv (4172-4173)

Şah, savaşta düşmanlarını perişan eder. Ama sonrasında bir uğursuz dev, birdenbire Şah'ın boynuna biner. Devin ayağı teşbih yoluyla kayışa ve uzun ipe benzetilir. Bu sayede devin gücü ve olağanüstülüğü abartılır ve metne fantastik bir boyut eklenir. Hatta ayağı uzun

ip olarak Şah'ın vücudunu bağlaması Şah'ı çaresiz bırakır ve Şah'ın nefesi gider. Şah'ın, *Azâim* duasını okumasıyla karşı taraf zayıflar, onlardan akan sel ve kaynayan sular olur. Kirdigâr'ın da gökten inerek devi vurmasıyla dev parça parça olur. Allah'ın sonsuz ve ebedî, muhtaç olmayan ama kendisine muhtaç olana yardım eden anlamındaki "*Samed*" ismini kullanarak savaşta İskender ve ordusuna yardım ettiğinden söz eder. Cin ve ordusunun da azapla düştüğü ve zayıfladığı, devin de lanetlenmiş olduğu anlatılır.

Eserin bu bölümünde muhtevaya İslâmî yorumlar eklenerek tüm zorlukların kilidinin Allah'ta olduğu anlatılır. Şah'ın *Azâim* duasını okumasıyla Allah ona yardım eder. Kirdikâr yani Allah da insana bu fethi verir ve sevgiyi cinden alır. Bu şekilde savaşta perişan olan cinler kaçar, devler ise Şah'a bağlanırlar. Bütün emirlerine köle olurlar:

Dîvler dahı müsahhar oldılar

Cümle fermânına çâker oldılar (4208)

Mesnevîde dev, "*nefs-i şûm*" olarak tanımlanmış ve bu ifadeyle devin kötülüğü emreden nefis "*nefs-i emmare*" olduğu vurgulanmıştır:

Kim-durur Erjeng-i dîv ol nefs-i şûm

Akl didüğüm-durur sâlâr-ı Rûm (4225)

Eserin sonunda Ahmedî kendi adını kullanır. Bu bölümde Allah'a seslenerek nefsinin devine karşı zayıf kılmaması duasıyla metni tamamlar. Benlik tehlikesinden kendini uzak tutmasını, asıl mutluluğun 'birlik' bilincinde olduğunu ifade eder. Yani nefsinin onu zayıf kılmasını istemez. Bunu da üçüncü tekil kişi ağzından, sanki kendisi değil de başkasına istiyormuş gibi anlatır. "*Gani*" ismini kullanarak tek ve gerçek mutlağın Allah olduğunu ifade eder ve onuncu dâstâna son verir:

Ahmedî'yi lutf kıl iy Reh-nümûn

Nefsinüñ dîvine kılmağıl zebun

Kendülik evsâfin andan eyle kam'

Kim irişe tefrika yirine cem'

Aña sen olgil İlâhî reh-nümûn

Koma kim nefsi kıla anı zebun

Lutfuñ-ıla eyle kılğıl sen anı

K'ana pâ-bend olmaya mâ u meni

Kılma meftûn anı dînyâ câhına

K'olmaya mahbûs ukbâ çâhına

Senden artuhdan ne kim var iy

Ganî Fazluñ-ıla bî-niyâz itgil anı (4241-4246)

Sonuç

Türkçe mesnevi metinlerinde sıklıkla karşılaşılan devlerle ve fantastik varlıklarla savaşıma motifi, kökenleri Türk destan ve masallarına dayanan bir motiftir. Türk halk anlatılarında “dev”, bireysel düzlemde kahramanın erginlenme sürecinde mücadele ettiği korkuların, toplumsal düzlemde ise toplumu tehdit eden tehlikenin sembolüdür. Mesnevilerde bu motif İslâmî yorumlar da eklenerek zengin bir anlam çerçevesine ulaşmıştır. Bu bağlamda Ahmedî'nin *İskendernâme* mesnevisinde dev motifinin çok katmanlı bir şekilde kullanımına şahit oluruz. *İskendernâme*'de dev motifi öncelikle insanlığın ortak bilinç dışındaki korkuları bir başka ifadeyle büyük ve tehlikeli güçleri ifade etmektedir. Bu bağlamıyla devlerle mücadele sahnelerinin metinde kahramanın gücünü sergilemek için kurgulandığı görülür. Bu sahnelerde mesnevi kahramanı destan kahramanı ile ortak özellikler sergiler. Bunun yanı sıra *İskendernâme*'de dev motifine İslâmî yorumlar eklenerek devlerin kötülüğü emreden alçak nefsin sembolik bir aracına dönüştüğü görülür. *İskendernâme*'nin münacat kısmında da yer alan ‘nefsinin devi’ ifadesi bu benzetmeyi açıkça ortaya koyar. Şair, Allah'a ‘Ey Gani’ şeklinde seslenerek nefsinin devine zayıf düşmemesi için yardım ister. Ahmedî, nefsinin deve benzeterek nefsin bazen çok güçlü bazense güçsüz olabildiğini ifade eder.

Bu çalışmada dev motifinin Türk halk anlatılarındaki kullanım amaçları ve işlevlerinden yola çıkılarak ilk dönem Anadolu sahası mesnevilerinden *İskendernâme*'de ulaştığı anlam genişlemesinin izleri takip edilmeye çalışılmıştır. Türk halk anlatılarında kahramanın gücünü sergilemek için mücadele etmek zorunda kaldığı bireysel ve kolektif korkuları aynı zamanda toplumu tehdit eden tehlikeleri sembolize eden dev motifinin, *İskendernâme* mesnevisinde bu anlamların yanı sıra İslâmî yorumlar eklenerek çok katmanlı bir anlam dünyasına ulaştığı görülmüştür.

KAYNAKÇA

Akdoğan, Yaşar (2012) *Ahmedî İskender-nâme*, Kültür Bakanlığı Yayınları.

Atnur, Gülhan (2011) “Anadolu, Tatar (Kazan) ve Başkurt Türklerinin Masallarında İnsan Yeme (Yamyamlık) Motifi”, *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*, (9), 132-151.

Avcı, İsmail (2021) "İskender-nâme (Ahmedî)", *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü* (erişim tarihi: 10.01.2023).

Bahadır, Yeliz (2019) “Türk Dünyası Masallarında İyi Huylu Devler ve Fonksiyonları”, *Uluslararası Uygur Araştırmaları Dergisi*, (14), 121-134.

Beydili, Celal (2003) *Türk Mitolojisi Ansiklopedik Sözlük*, (Çev.: Ercan, Eren), Ankara: Yurt Kitap-Yayın.

Canım, Rıdvan (2016) *Divan Edebiyatının Kaynakları*, İstanbul: Akıl Fikir Yayınları, 60.

- Champel, Joseph (1999) *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Derdiyok, İbrahim Ç. (1993) “Dede Korkut Hikâyelerindeki Olağanüstü Motifler ve Kaynakları”, *İçel Kültürü Dergisi*, (27), 3-9.
- Firdevsî (2017) *Şahnâme*, (Çev.: Lugal, Necati), İstanbul: Kabalcı Yayıncılık, 301-304.
- Frye, Northrop (2015) *Eleştirinin Anatomisi*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Jung, Carl G. (2015) *Dört Arketip*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kartal, Ahmet (2015) “AHMEDÎ, Tâceddîn İbrâhîm bin Hızır”, *Türk Edebiyatı Eserler Sözlüğü* (erişim tarihi: 10.01.2023).
- Ögel, Bahaeddin (2006) *Türk Mitolojisi*, Cilt: II, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 561-566.
- Özdemir, Serdar D. (2019) “Evliya Çelebi Seyahatnâmesi’nde Dev Motifi”, *Fırat Üniversitesi İnsani ve Sosyal Bilimler Fakültesi*, 813-824.
- Şahin, Özlem (2020) “Türk Destanlarındaki Devlerin Genel Özellikleri ve Türk Mitolojisi ile İlgileri”, *Yenisey*, Yıl: 1, Sayı: 1, 11-24.
- Tdk, Türkçe Sözlük, Erzurum, (erişim tarihi: 10.01.2023), www.tdk.gov.tr
- Türker, Ferah (2012) “Altay Türklerinin Anlatmalarında Mitik Bir Varlık: Celbegen”, *Millî Folklor*, 94, 81-90.
- Ünver, İsmail (1986) “Mesnevi”, *Türk Dili Dergisi Türk Şiiri Özel Sayısı*, Ankara.
- Yücel, Ayşe (1998) “Masallarda Dev ve Yaratılış Destanındaki Benzerleri”, *Millî Folklor*, 39, 38-45.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

CULTURE AND CIVILIZATION

POSTCOLONIAL MEMORY, CULTURE, AND IDENTITY IN
NGUGI WA THIONG'O'S *A GRAIN OF WHEAT*

Ngugi wa Thiong'o'nun *Bir Buğday Tanesi* Romanında Postkolonyal
Bellek, Kültür ve Kimlik

Samet BAYTAR*

İsmail AVCU**

Geliş Tarihi/Received	Kabul Tarihi/Accepted	Yayın Tarihi/Published	Tür/ Type
10.03.2023	16.04.2023	24.04.2023	Araştırma

Atıf/Citation: Baytar, Samet ve İsmail Avcu (2023) "Postcolonial Memory, Culture, and Identity in Ngugi Wa Thiong'o's *A Grain of Wheat*", *Culture and Civilization*, 1 (4), 23-39.

ABSTRACT

Ngugi wa Thiong'o has been a catalyst for the literary world to acknowledge the contribution of African writers to world literature. In his works, Ngugi narrated his individual and national traumas of British colonisation in Kenya. His third novel, *A Grain of Wheat* (1986), is about Kenya on its way to independence, Uhuru. The story explores the influence of colonialism on Kenyan people and their culture and how the legacy of colonialism persists in shaping the country's identity and power dynamics. Nevertheless, the long-sought independence of Kenyans has not been without suffering for the country and its people. Identity becomes problematic as the traumatic experiences of the characters intersect with social and cultural upheavals. The characters attempt to escape their traumatic memories and begin afresh with Uhuru, though they have to redeem themselves from the past.

A Grain of Wheat also explores cultural issues as the characters navigate the conflict between traditional African culture and the cultural norms imposed by British colonialism. The novel highlights the importance of culture and history in preserving traditions and identity and the dangers of cultural dissolution under colonialism. Ngugi wa Thiong'o's *A Grain of Wheat* explores the themes of memory, culture, and power in a postcolonial context. The novel introduces essential questions about the influence of colonialism on Kenyan people and culture and how the colonised maintain and contend its authority. This article argues that the novel shows how colonialism is deeply embedded in the memories and cultural identities of the characters in the novel. Therefore, the paper offers insights into how memory and culture are used to resist and resolve colonial oppression.

Keywords: culture, memory, history, identity, postcolonial.

* Araştırma Görevlisi, Erzurum Teknik Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum/TÜRKİYE, samet.baytar@erzurum.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-9298-2018

** Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum/TÜRKİYE, ismail.avcu@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-8320-920X

ÖZ

Ngugi wa Thiong'o, edebiyat dünyasının Afrikalı yazarların dünya edebiyatına katkısını kabul etmelerinde öncü bir yazar olmuştur. Eserlerinde Kenya'daki İngiliz sömürgeciliğinin bireysel ve ulusal travmalarını anlatır. Ngugi'nin üçüncü romanı *Bir Buğday Tanesi* (1986), bağımsızlık sürecindeki Kenya'yı, yani Uhuru'yu konu almaktadır. Roman, sömürgeciliğin Kenya toplumu ve kültürü üzerindeki etkisini ve sömürgeciliğin mirasının ülkenin kimlik ve güç dinamiklerini şekillendirmeye nasıl devam ettiğini ele alır. Bununla birlikte, Kenyalıların uzun süredir arzuladıkları bağımsızlık, ülke ve halk için acı çekmeden gerçekleşmeyecektir. Karakterlerin travmatik deneyimleri sosyal ve kültürel çalkantılarla kesiştiğinde kimlik de sorunlu hale gelmektedir. Karakterler travmatik anılarından kaçmaya ve Uhuru ile yeni bir başlangıç yaşamaya çalışırlar, ancak kendilerini geçmişlerinden arınmak zorundadırlar.

Bir Buğday Tanesi, karakterlerin geleneksel Afrika kültürü ile İngiliz sömürgeciliğinin dayattığı kültürel normlar arasındaki çatışmalarını ele alarak kültürel meseleleri de irdeler. Roman, geleneklerin ve kimliğin korunmasında kültürün ve tarihin önemine ve sömürgeciliğin baskısı altındaki kültürel çözülmenin tehlikelerine dikkat çemektir. Bu bağlamda Ngugi wa Thiong'o'nun *Bir Buğday Tanesi* adlı romanı postkolonyal bağlamda bellek, kültür ve güç temalarını ele almaktadır. Roman, sömürgeciliğin Kenya halkı ve kültürü üzerindeki etkisi ve sömürgeciliğin tahakkümünü nasıl muhafaza ettiği ve sürdürdüğü hakkında temel sorular ortaya koymaktadır. Bu makale, romanda sömürgeciliğin karakterlerin anılarına ve kültürel kimliklerine nasıl derinlemesine gömülü olduğunu ortaya koymaktadır. Bu nedenle makale, eserde bellek ve kültürün sömürgeci baskıya direnmek ve bu baskıyı ortadan kaldırmak için nasıl kullanılabileceğine dair örnekleri inceleyecektir.

Anahtar Kelimeler: kültür, bellek, tarih, kimlik, postkolonyal.

Introduction

A Grain of Wheat delves into themes of colonialism, resistance, and identity. Through a thoughtful portrayal of the struggles of Kenya in its quest for independence from British colonial rule, the novel offers an insightful description of colonial and postcolonial discourses. The novel is a testament to Ngugi wa Thiong'o's ability to expound on the multifaceted nature of the country's fight against colonialism while highlighting the complexities of identity formation during this turbulent period. Overall, *A Grain of Wheat* is a stimulating literary work that offers a perspective on Kenya's history. Through its characters, the novel examines the profound psychological effects of colonialism on the Kenyan people. Memories of colonial oppression, violence, and betrayal continue to haunt the Kenyans, shaping their relationships with each other and their attitudes toward the struggle for independence. In his analysis of the novel, Kenneth Harrow underscores its significance, noting that with its publication, "the African perspective on the struggle for independence in Kenya was given its most complete, complex, and emotionally stirring expression" (Harrow 1985: 243). In *A Grain of Wheat*, the protagonist Mugo grapples with the profound psychological burden of betraying his friend Kihika, a celebrated anti-colonial hero who embodies the power of collective action and solidarity. Mugo's guilt and experiences form the crux of the novel's plot, leading him to a potential path of redemption through his eventual confession. As such, *A Grain of Wheat* portrays colonialism's psychological and emotional impact on the Kenyan people. It stands as a testament to the resilience and courage of those who fought against colonialism and struggled for

independence and highlights the ongoing need to examine the legacy of colonialism in shaping contemporary societies.

A prominent theme of postcolonial theory that can be applied to Ngugi wa Thiong'o's *A Grain of Wheat* is cultural hybridity, which refers to the blending and fusion of different cultural practices and identities resulting from colonialism and its aftermath. Homi K. Bhabha characterises the postcolonial condition as a state of displacement and hybridity; in his words: "The postcolonial condition is characterised by a sense of displacement and hybridity" (Bhabha 1994). The novel shows how the characters grapple with their complex cultural identities, influenced by their indigenous African cultures and the dominant British colonial culture. Frantz Fanon emphasises that "colonialism is not a thinking machine, nor a body endowed with reason. It is violence in its natural state" (Fanon 1968). For example, Mugo, a former Mau Mau fighter, struggles with remorse and embarrassment over his past actions, which were seen as subversive to colonial rule. His struggle to reconcile his Kenyan identity as a former anti-colonial fighter reflects the ongoing process of negotiating hybrid cultural identities after the end of colonial rule.

Ngugi wa Thiong'o's *A Grain of Wheat* explores how personal and national histories intersect and are shaped by larger historical forces. The novel presents Mugo initially as a heroic figure and the saviour of his village against the British colonialists, but his heroism gradually unravels to reveal his guilt and shame. Mugo is haunted by the memory of his treachery towards Kihika, the village's genuine hero and a symbol of anti-colonial resistance. Kihika's conviction in the potency of collective action and solidarity inspires other characters to join the fight for independence. In contrast, Mugo's intense feelings of guilt and shame lead him to retreat into self-doubt and isolation, preventing him from forming meaningful relationships with others or finding purpose in his life.

Dipesh Chakrabarty in *Provincializing Europe* (2009) suggests that postcolonialism requires us to examine how the past is constructed in the present and how the present is constructed in relation to the past. In *A Grain of Wheat*, the traumatic memories of colonial violence and the suffering inflicted by British colonialism create a sense of collective identity among the Kenyan people, prompting them to rise against the colonial oppressors. Mugo's recollections of the events of 1955, particularly the murder of Gitogo, a deaf boy beaten from behind for failing to hear the white men's orders, underscore the traumatic impact of colonial violence on the Kenyan people. These memories of the past inform the present experiences of the characters and shape their understanding of their identity and history.

In tandem with the experiences of Mugo, the effects of colonialism and the impending arrival of Uhuru are also confronted by other characters, including Gikonyo, Mumbi, and Karanja, as well as the colonialist Robert Thompson. Gikonyo, for example, grapples with reconciling his yearning for independence and autonomy with the legacy of colonialism, which had suppressed his freedom and familial relations. Mumbi, too, confronts the pressure resulting from the clash between traditional African culture and the cultural norms enforced by British colonialism and the Mau Mau Emergency. Despite the characters' struggles, the novel also depicts the hope and positivity that defined the anti-colonial Mau Mau movement and the eventual triumph of Uhuru. The characters face the repercussions of colonialism on their society and culture, underscoring the intricacy of the anti-colonial movement and exposing the tensions and inconsistencies that pervaded it. The subaltern characters in *A*

Grain of Wheat, particularly those involved in the Mau Mau rebellion, are portrayed as excluded from official history and national memory, highlighting the dominant narrative of British colonialism that has silenced their voices and experiences.

The concept of the subaltern has been a critical aspect of postcolonial theory, which helps us understand the marginalised and oppressed groups excluded from mainstream political and cultural discourse. The works of theorists such as Gayatri Spivak, Antonio Gramsci, and Frantz Fanon have significantly contributed to our understanding of the subaltern. The term subaltern refers to individuals or groups who are socially, politically, and economically marginalised and excluded from mainstream discourses and structures of power. The term originates in the work of the Italian philosopher Antonio Gramsci, who described groups subordinated and oppressed by dominant groups. The subaltern can be defined by race, gender, class, caste, language, and culture. Subalterns are often silenced. Their experiences and perspectives are erased from official narratives, and their agency and resistance are overlooked. Subaltern studies and postcolonial theory have contributed to our understanding of the subaltern and their role in shaping history and society. Giving voice to subaltern people and understanding their experiences allows us to challenge dominant narratives and power structures and work toward greater social justice and equality. In *A Grain of Wheat*, the characters who are part of the Mau Mau rebellion are portrayed as subaltern figures excluded from official history and national memory. The novel seeks to challenge the dominant narrative of British colonialism that has erased their experiences and perspectives.

The novel also highlights the importance of collective resistance, as the characters must work together to achieve their goals of independence and self-determination. Shai Ginsburg argues in his journal article, “Resistance to the colonial power structures is now located within the ambivalence of colonial authority itself as a systemic effect of the colonial regime of truth” (Ginsburg 2009: 243). This view suggests that a colonised person may simultaneously internalise the values and beliefs of the coloniser while simultaneously resenting and resisting their domination. Resistance, in this sense, is not necessarily an outright refusal of colonial power but rather a more intricate and subtle process within and against the dominant authority. As subaltern groups work together and organise around common agendas, they can resist repression and create new possibilities for social change. Therefore, *A Grain of Wheat* can be analysed through a postcolonial lens as a novel exploring the themes of cultural hybridity, subaltern, resistance, and agency in Kenya’s struggle for independence from British colonial rule. Through this analysis, we can better understand the complex dynamics of oppression and resistance in the postcolonial world and recognise the role of collective action and subaltern agency in shaping history.

A Grain of Wheat is a powerful exploration of the complicated relationship between memory, culture, and identity in postcolonial societies. Set in Kenya days before the independence celebrations called Uhuru, the novel utilises flashbacks to shed light on the uneasiness of the characters about the forthcoming event. Through the lives of several characters, the novel examines the intricate web of politics, love, and betrayal, offering an analysis of the impact of colonialism on memory, culture, and identity. The complex relationship between memory, culture, and identity in postcolonial societies has been a central area of inquiry for scholars in postcolonial studies. This paper employs a postcolonial

theoretical framework to explore how *A Grain of Wheat* engages with these themes within the Kenyan struggle for independence from British colonialism.

Drawing on the works of postcolonial theorists such as Frantz Fanon, Gayatri Spivak, and Homi Bhabha, the article demonstrates how the novel presents a multi-layered critique of colonialism and its legacies while also illuminating the complexities of postcolonial identity formation and the role of memory and culture in shaping collective and individual identities. Our analysis argues that *A Grain of Wheat* offers a powerful vision of postcolonial memory and identity that challenges dominant narratives of colonialism and offers a more intricate understanding of colonial legacies in the postcolonial world. By foregrounding the experiences and perspectives of the characters, the novel reveals the complexities of postcolonial identity formation. It provides an understanding of the impact of colonialism on memory and culture. Ultimately, this paper demonstrates that *A Grain of Wheat* contributes to postcolonial studies and provides rich insights into postcolonial memory and identity complexities.

Postcolonial Theory

Postcolonial theory is a critical perspective that seeks to understand the complex relationships between the colonisers and the colonised and the continuing legacies of colonialism today. As Homi Bhabha has noted, postcolonial refers to the cultural, geopolitical, and psychic realities of societies that were once under colonial rule (Bhabha 1994). Culture and identity, shaped and transformed by the historical experience of colonialism and its aftermath, are fundamental concepts in postcolonial theory. The postcolonial theory seeks to understand how these historical processes have shaped the world we live in today and how they continue to affect people's lives worldwide. Postcolonial criticism exposes literary figures, themes, and representations that have imposed imperial ideology, colonial domination, and Western hegemony to reveal the forms of expression that convey Europe's ideologically biased ways.

Culture is a group or community's shared practices, beliefs, and values. In postcolonial theory, culture is often seen as something shaped by power relations, with dominant groups using their cultural practices to assert their authority over subjugated peoples. Shehla Burney highlights the function of culture in colonialism in her article, "In short, colonialism does not necessarily operate through political domination alone but also the tropes and power of language and culture" (Burney 2012: 51). The language and culture of the colonising power are often presented as superior to that of the colonised, which is used to justify the control of the colonising power over the colonised. The language and culture of the colonised are often portrayed as inferior or backward. Therefore, culture reinforces the power dynamics of colonialism and makes it more difficult for the colonised to resist the status quo or to challenge it. Colonialism often involved the imposition of dominant cultural norms and values on colonised peoples, leading to the erasure or marginalisation of indigenous cultures and practices.

In postcolonial theory, cultural identity is considered a crucial concept and is believed to be in constant flux. As Stuart Hall states in *Cultural Identity and Diaspora* (1990), cultural identity is a matter of "becoming" as well as "being," and it is something that belongs as much to the future as it does to the past. The notion of identity is closely intertwined with culture, as cultural practices and beliefs significantly influence how people understand and

express their identities. Linda Tuhiwai Smith, in *Decolonizing Methodologies* (1999), argues that postcolonialism is concerned with comprehending the complex and varied ways individuals and communities experience their colonial past and how this shapes their identities. In postcolonial theory, identity is frequently viewed as a constantly evolving and contested concept, as people struggle to assert their cultural identities in the face of dominant cultural norms.

Bhabha contends that “hybridity represents a re-evaluation of the assumption of colonial identity through the recurrence of discriminatory identity effects, resulting in the necessary deformation and displacement of all sites of discrimination and domination” (Bhabha, 1994: 112). Hybridity challenges dominant power structures based on fixed, static notions of identity and creates new and unique identities by blending different cultural elements. Hybridity does not entirely eradicate or eliminate the effects of discrimination and domination. Instead, it reveals how these forces are inscribed in the bodies and psyches of the subaltern. In doing so, hybridity unsettles the power relations between colonised and colonised, creating new possibilities for collective resistance and social transformation.

Bhabha’s idea of cultural hybridity is based on the notion that cultures are not static, permanent entities. Instead, they are constantly growing and changing through contact with other cultures. According to him, cultural hybridity is a process of negotiation and translation between cultures in which both cultures are transformed. Bhabha claims that “the uncertain and threatening process of cultural transformation is a complex and dynamic process that displaces the authority of any one culture” (Bhabha, 1994: 33). Bhabha’s concept of cultural hybridity has transformed the study of cultural identity and difference by challenging the fixed and static concepts of identity that often underpin dominant power structures. Bhabha has opened up new possibilities for collective resistance and social transformation by highlighting cultures’ dynamic and fluid nature.

The concept of mimicry is a well-known example of cultural hybridity discussed in Bhabha’s works. In *The Location of Culture* (1994), Bhabha asserts that: “Hybridity is a problematic of colonial representation and individuation that reverses the effects of the colonialist disavowal so that other ‘denied’ knowledge enter upon the dominant discourse and estrange the basis of its authority – its rules of recognition” (Bhabha 1994: 114). Mimicry refers to how colonised people imitate the culture and behaviour of their colonisers, often to obtain power or status within colonial society. Bhabha argues that mimicry is not simply a form of cultural assimilation or exchange but a provocative and transformative process. The act of repetition is also essential to mimicry, as it disrupts originality rather than merely representing it. His emphasis on the complex and dynamic nature of cultural identity has challenged traditional notions of cultural difference and has opened up new possibilities for cultural transformation and exchange. By imitating the coloniser, the colonised subject exposes that colonial discourse is not a coherent or unified system of meaning but is instead marked by internal conflicts and tensions. Bhabha points out, “The menace of mimicry is its double vision which in disclosing the ambivalence of colonial discourse also disrupts its authority” (Bhabha 1994: 129). Disrupting the false notions of sameness and coherence surrounding colonial discourse, mimicry thus becomes a potentially powerful tool of resistance, allowing the colonised subject to challenge and subvert dominant power structures.

Frantz Fanon as a psychiatrist and philosopher of Martinican origin has significantly influenced postcolonial thought through his writings on colonialism's psychological and social effects and the struggle for independence. Fanon's most famous work, *Wretched of the Earth* (1961), severely criticises colonialism, arguing that it creates a system of oppression that denies the colonised access to power, education, and resources. Fanon stresses that this system of oppression is deeply embedded in the colonised psyche, and its effects can only be overcome through decolonisation, which involves both political and psychological transformation. Fanon emphasises that colonialism creates "an unequal power relationship between the coloniser and the colonised, leading to the latter becoming subjugated and exploited" (Fanon, 2008). Fanon also examines the relationship between violence and resistance, stressing that violence was a necessary part of the struggle for independence and the only way the colonised could escape colonial rule's psychological and social consequences. Fanon asserts that "colonialism is a violent practice, characterised by the imprisonment of the colonised, as seen in apartheid, and the violent subjugation and exploitation of the colonised" (Fanon, 1968). Fanon's work has helped us to understand how colonialism has transformed the psyche and identity of the colonised. It has underlined that the struggle for independence is a multifaceted and challenging political and psychological transformation process.

According to Fanon, "the colonists have always found a reason for their actions to justify themselves" (Fanon, 2008: 30), and his writings encourage us to examine the power dynamics and psychological effects of colonialism critically. According to Fanon, colonialism's ultimate goal is to "kill the colonised in the native" by stripping them of their culture, language, and identity. He argues that colonial powers use various means to achieve this, such as the imposition of their language and cultural norms and destroying traditional forms of social organisation. (Fanon 2008). Social genocide in postcolonial theory refers to a colonial power's intentional destruction of a colonised people's culture, society, and community. The term "social genocide" was first coined by Raphael Lemkin, who defined it as "the destruction of the structures of the life of a national group" in his 1944 book *Axis Rule in Occupied Europe* (Lemkin 2008). The term has since been applied to the postcolonial context, where it describes how colonial powers attempt to eradicate the cultures and identities of colonised peoples.

Gayatri Chakravorty Spivak, a renowned Indian-born scholar, literary theorist, and feminist, has significantly contributed to postcolonial thought. "*Can the Subaltern Speak?*" is a seminal postcolonial essay by Gayatri Chakravorty Spivak, first published in 1988. The essay focuses on representing subaltern groups, particularly women, within the discourse of Western colonialism. Spivak argues that subaltern groups cannot simply speak for themselves and assert their agency and that the voices of subaltern groups are often silenced or misrepresented within this discourse. Instead, they must navigate the complex terrain of colonial discourse to find a space from which they can speak. Spivak notes that: "For the 'true' subaltern group, whose identity is its difference, there is no unrepresentable subaltern subject that can know and speak itself; the intellectual's solution is not to abstain from representation" (Spivak, 1988: 285). Spivak argues that for the "true" subaltern group, whose identity is defined by its difference from the dominant group, there is no single, unified subaltern subject that can know and speak for itself. According to Spivak, the intellectual's role is to create conditions where the subaltern can speak for itself rather than speaking on

its behalf. Widely cited and debated in the field, the essay has significantly impacted postcolonial studies. Its focus on the representation of marginalised groups and the complexities of power and agency has helped shape discussions in postcolonial theory, feminism, and cultural studies. The essay's title has become a touchstone for discussing the representation of subaltern groups and has inspired much other work in the field.

Another crucial aspect of Spivak's work is that she stresses the role of language and representation in constructing power dynamics. She argues that issues of power and domination are inextricably linked to how we talk about and represent the world. By highlighting the silenced voices of the subaltern, she underlines the importance of paying attention to and amplifying the voices of marginalised groups. Nevertheless, Spivak's central argument in *Can the Subaltern Speak* is that "If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow." (Spivak, 1988: 287). Her critique of colonial discourse and its function in shaping subaltern representation helps us to understand the complicated workings of power in society. Overall, her emphasis on silenced voices, her critique of colonial discourse, and her analysis of the role of language and representation in the construction of power have helped us to understand the intricacies of postcolonialism and the struggles for expression and agency in a globalised world. The following chapter will explore postcolonial theories through the main characters.

A Postcolonial Reading of *A Grain of Wheat*

Ngugi wa Thiong'o's *A Grain of Wheat* explores identity, memory, and cultural hybridity in postcolonial Kenya. The quote, "Identity is a prison you can never escape, but the way to redeem your past is not to run from it, but to try to understand it and use it as a foundation to grow" (Thiong'o, 1986: 31) emphasises the inescapability of identity, while also highlighting the importance of acknowledging and understanding one's past as a means of personal and societal growth. The novel also highlights the significance of memory, as it is portrayed as the only possession that cannot be taken away from us and is the glue that binds our identity together. The concept of hybrid identity is explored through the idea that it is not a negation of one's roots but rather a celebration of the diversity of human experience and the richness of cultural exchange. The novel suggests that cultural identity is not fixed or static but constantly evolving and adapting to new social, political, and economic conditions. The novel also emphasises that the struggle for cultural identity is not just about reclaiming the past but creating a new future that embraces the complexity and diversity of human experience. The experiences and examples of postcolonial elements in the novel will be chronologically presented and explained.

Bhabha's concept of hybridity is evident in the novel's portrayal of the cultural mixing and blending resulting from colonialism. The characters in the novel are shown to be caught between the traditional ways of their African culture and the Western ways imposed by colonialism. For example, Mugo, the novel's protagonist, is a complex character who embodies the contradictions and tensions of this hybrid identity. He is torn between his desire to be true to his African identity and his involvement with the Mau Mau. This group adopted violent tactics to resist British colonial rule. Mugo is the traitor instead of the hero his people regard him, yet he also secretly desires to be a leader in his community. He possesses the most prominent hybrid identity in the novel. After informing against Kihika, Mugo feels

remorse yet contemplates that: “Christ would have died on the cross, anyway. Why did they blame Judas, a stone from the hands of a power more than man?” (Thiong’o 1986: 199). Bhabha would argue that this hybridity is not simply a blending of cultures but a complex process of negotiation and struggle that produces new forms of identity. Therefore, Mugo’s identity is moulded through his experiences and memories, and he changes his mind several times when asked to lead the village and give a speech at Uhuru.

In many ways, *A Grain of Wheat* can be seen as an embodiment of Homi Bhabha’s ideas about cultural hybridity and mimicry, as it explores how colonialism has transformed Kenyan culture and identity and how these transformations have played out in the aftermath of independence.

One of the novel’s key themes is the idea of cultural hybridity, embodied in the character of Karanja, Mugo’s childhood friend. Karanja has embraced the values and culture of the colonial authorities and has become a successful clerk by selling out his fellow Kenyans: “Karanja would rather endure the humiliation than lose the good name he has built up for himself among the white people” (1986:42). Relevant to Bhabha’s description of mimicry as “... a desire that reverses ‘in part’ the colonial appropriation by now producing a partial vision of the coloniser’s presence” (Bhabha 1994: 129), Karanja is torn between his loyalty to his people and his desire for power and success. The idea of mimicry is reflected in the character of Karanja again, who has learned to mimic the culture and behaviour of the colonial authorities to gain power and status: “John Thompson and Mrs. Dickinson used Karanja as their personal messenger. Karanja accepted with resentful alacrity” (1986: 42). However, his mimicry is provocative and transformative, disrupting the traditional Kenyan identity and culture. The novel offers a powerful critique of colonialism and its legacy through its complex portrayal of characters. It provides new possibilities for imagining Kenyan identity and culture in the postcolonial era. The novel can be seen as a reflection of Homi Bhabha’s ideas about cultural hybridity and mimicry. It reveals how colonialism has transformed Kenyan identity and culture and how this transformation has played out in the struggle for independence and the aftermath of independence.

A complex understanding of hybrid identity, challenging simplistic notions of cultural purity or authenticity, can be found in the quote, “Hybrid identity is not a negation of one’s roots, but a celebration of the diversity of human experience and the richness of cultural exchange” (Thiong’o 1986: 115) which also highlights the author’s embrace of the complexity and fluidity of cultural identity. The narrative, on the one hand, explores how colonialism and its aftermath have created hybrid identities that defy easy categorisation or essentialisation. On the other hand, Ngugi presents characters who are influenced by multiple cultural traditions and historical experiences and navigate the tensions and contradictions inherent in their hybrid identities. The novel also emphasises the importance of cultural exchange and hybridity in fostering creativity, innovation, and mutual understanding among different groups. However, the quote prioritises the challenges of hybrid identity, as it can provoke anxiety or resentment among those who fear cultural dilution or loss of cultural heritage. Ngugi’s engagement with hybrid identity in *A Grain of Wheat* reflects his commitment to a more inclusive and open-ended conception of cultural identity, which acknowledges the complexity and richness of human experience while rejecting narrow notions of cultural purity or superiority.

Mugo remembers his childhood and remembers how his aunt raised him. Mugo lost his parents and was given to a distant aunt who was drunk and abusive to Mugo. Mugo is deprived of an actual parental figure and is harassed by his aunt, who accuses him of stealing. Mugo remembers how he wished he could kill her, but when she suddenly dies from an illness and from drinking too much, Mugo feels alone and realises that he misses her. Mugo has no desire to be a part of the Uhuru celebrations and refuses to make a speech as the leader of his society. Because he does not seem interested in interacting with others, he feels uncomfortable with himself and the people around him. Mugo is so introverted that his motives are almost impossible to understand the people around him. However, they always interpret Mugo's apathy and passive behaviours as divine and influential. The reason for his introverted personality may be the traumatic memories of his childhood and later. However, the real reason for Mugo's refusal to be part of the Uhuru is something even more traumatic for him.

Despite the British using their men to stop the resistance, the Mau Mau uprisings slay a district officer, Thomas Robson, before Mugo returns from detention. John Thompson served as the warden of Rira Camp, where our protagonist Mugo was held captive. Mugo admired the British but believed that he had been falsely accused; as a result, he refused to comply. The other prisoners in the camp looked up to Mugo and were motivated by him since they thought he was a brave man. Twenty-one prisoners died due to a mutiny in the camp; however, Mugo was not one of the participants. The combat between the Mau Mau insurrection and British colonisers took place during the fight for liberation and was extremely brutal on both sides. Numerous individuals died in horrifying ways, the property was trashed, homes and businesses were burned down, and detainees in custody were abused and killed even though others were not guilty. Kenyan and British citizens both lived in constant terror of the bloodshed. The Mau Mau rebellions demanded a reform in the colonial system and were prepared to use any means necessary, including violence, to achieve their Uhuru.

When he accepts the offer, he learns he must kill the traitor, Karanja. The novel begins by describing his uneasiness: "Mugo felt nervous. He was lying on his back and looking at the roof. Sooty locks hung from the fern and grass thatch, all pointing at his heart. A clear drop of water was delicately suspended above him" (1986: 3). From the novel's beginning to the end, when Mugo confesses his betrayal of Kihika, we see his dilemmas. Mugo's restlessness becomes inevitable as he begins to think that Karanja is being executed for betraying Kihika. As General R. States: "That Karanja should die on Independence Day seemed just" (1986: 175). However, Mugo betrays Kihika and gives the officers information about Kihika. The same night that Kihika kills DO Robson, he visits Mugo's hut to hide from the officers. He tells Mugo "to organise an underground movement in the new village" (1986: 218) about an underground movement that Kihika wants Mugo to lead as a trusted person. Mugo fears the consequences of hiding Kihika in his hut and wants to avoid possible punishment. Mugo experiences frustration and irritation when Kihika requests his assistance in supporting the Mau Mau fighters. Mugo is keen to avoid becoming embroiled in the conflict and requires support to gain a deeper understanding of his personal experiences. The implications of aiding Kihika are significant as it could result in Mugo being exposed to the wrath of the white colonisers, whereas refusal to assist may attract the rage of the Mau Mau

fighters. These complex and daunting considerations weigh heavily on Mugo, adding to the depth of the character's psychological and emotional struggles.

After Kihika left his hut, Mugo felt uneasy. "The face, clear against a white surface, awakened the same excitement and terror he once experienced, as a boy, the night he wanted to strangle his aunt. There was a price on Kihika's head" (1986: 223). Mugo decides to inform the district officer of Kihika's whereabouts. They agreed to meet a week after Kihika's visit. Later on, Kihika is caught and crucified on a tree. This betrayal traumatised Mugo, who had been so afraid of participating in the violence he thought he would have to endure. Despite being regarded as an influential and heroic leader in his community, Mugo is the one who betrays them and their cause by causing Kihika's death. Throughout the novel, Ngugi presents characters who grapple with questions of cultural identity and who are forced to adapt to the realities of colonialism and postcolonial Kenya. He explores how cultural identity is shaped by historical trauma, political upheaval, and economic inequality and how these factors can either reinforce or challenge traditional cultural norms and practices.

When Mugo learns that General R. and Koina will execute Karanja at the Uhuru Celebrations, he confesses to betraying them. Before the celebrations, Mumbi visits him several times to convince him to participate, as the public sees him as a hero after the loss of Kihika. For the first time, he confesses that he was the traitor who betrayed Kihika. At one point, Mugo seems convinced and hallucinates: "And the voices faded into one voice from God, crying, Moses, Moses! And Mugo was ready with his answer: Here am I, Lord" (1986: 214). Here Mugo shows his desire to be the chosen one, but as with Judas, Mugo's imagery also changes as his inner thoughts fluctuate. The next day, at the celebrations, General R. tells the audience that the traitor is with them and that they want him to step forward. Koina and Mwaura have their eyes on Karanja, the usual suspect, and are about to force him to step forward. Mugo, still hesitant, thinks about letting them execute Karanja instead of him, yet changes his mind again: "Why should I not let Karanja bear the blame? He dismissed the temptation and stood up" (1986: 267). Then Mugo arrives and reveals he is the one they were looking for. Ngugi emphasises agency's role in shaping cultural identity as characters in the novel navigate the tensions between tradition and modernity and seek to forge new identities that reflect their changing social and political realities. The novel suggests that cultural identity is not a fixed or essential attribute but rather one shaped by complex and dynamic historical processes. By emphasising the fluidity of cultural identity, Ngugi challenges essentialist and static notions of culture and identity and underscores the importance of recognising the diverse and evolving nature of the human experience.

When General R. refers to the traitor: "For we know him. He was Kihika's friend. They used to eat and drink together," Mugo appears and confesses his betrayal: "You asked for the man who led Kihika to this tree, here. That man stands before you, now. Kihika came to me by night. He put his life into my hands, and I sold it to the whiteman. And this thing has eaten into my life all these years" (1986: 252). And then he accepts his punishment, possibly a death sentence. The people have only heard of Mugo's heroic deeds and believe he is Kihika's successor. Nothing prevents him from becoming a leader except a feeling of guilt. He does not want to be the cause of an innocent man's death. The traumatic memories of childhood and Kihika make him introverted. In the end, Mugo shows the people of Thabai that the past and its traumas cannot be escaped by hiding from them, but it is only possible to live with them by accepting and confessing them. Mugo cannot claim a social identity

before his people because of his memories and traumatic experiences. One cannot escape his traumatic memories, but Mugo shows people how to live with them: “As soon as the first words were out, Mugo felt light. A load of many years was lifted from his shoulders. He was free, sure, for whatever he had done in the past, for whatever he would do in the future” (1986: 267).

On the other hand, Karanja is a complex representation of how colonialism affects the identities of those colonised. Karanja’s mixed heritage, half Kikuyu and half Indian, sets him apart from his peers, giving him access to the colonial world many of his fellow Kenyans lack. However, Karanja is deeply conflicted, struggling to reconcile his Indian heritage with his Kenyan identity. His name, a hybrid of the two cultures, illustrates his inability to embrace either side of his identity fully. However, Karanja uses mimicry to blend in and gain a measure of power, a concept that allows colonised people to assimilate into the colonisers’ culture. He wears Western clothes, speaks fluent English, and uses these attributes to gain acceptance from the colonial authorities. “Karanja said in a thin voice, standing as he always did before a white man, feet slightly apart, hands clasped behind his back, all in submissive attention” (1986: 32). As a clerk in the colonial administration, Karanja uses his position to gain power over his fellow Kenyans, often at the expense of his people, to further his interests. Karanja’s mimicry and desire to emulate the British colonialists culminates in his handing over the novel’s protagonist, Mugo, to the colonial authorities for promotion.

Furthermore, Karanja’s actions towards Mumbi, a symbol of the conflict between pro- and anti-colonial forces, illustrate the struggle for power and identity between the British and the indigenous people. The colonial and anti-colonial forces are interested in getting Mumbi for themselves, and Karanja and Gikonyo serve as their representatives throughout the book. Karanja’s character highlights the complexities of identity and power in colonial society and emphasises the detrimental effects of colonialism on the identity of the colonised.

In *Black Skin, White Masks* (1952), Fanon explores the psychological effects of colonisation. He argues that the colonised are forced to internalise the values and norms of the dominant culture, resulting in a sense of self-loathing and detachment. Fanon asserts that decolonisation must involve rejecting the values and norms of the dominant culture and instead creating a new, hybrid identity that blends colonised and other cultural components. Such hybridisation can foster the emergence of a new, authentic identity that is grounded in the past and yet open to the future (Fanon, 2008). Karanja’s transformed and hybrid identity exemplifies Fanon’s argument. For example, the novel depicts Karanja’s abandonment of his guitar during the Emergency. “Karanja had forgotten his guitar until now. During the Emergency, he had stopped playing it altogether.” (1986: 257). After receiving a promotion, Karanja becomes enamoured with the benefits of aligning himself with the British authorities, thus abandoning his former persona. Unlike his compatriots in the village, Uhuru and independence mean giving up Karanja’s power and privileges. Karanja’s hybridity and mimicry enabled him to accumulate authority and dominance, which led to abusive behaviour towards others, including impregnating Mumbi. However, his corrupt behaviour ultimately leads to him being blamed for Kihika’s murder. Significantly, the fact that Kihika is Mumbi’s brother underlines the theme of betrayal within the same social circle in the village.

Contrary to Karanja, Gikonyo was a member of the Mau Mau resistance and spent time in a detention camp before returning to the Thabai. He was a carpenter when he fell in love with Mumbi, Kihika's sister. Mumbi is the most beautiful girl in the village and is desired by many. Gikonyo seems to have low self-esteem when he meets Mumbi, as he cannot speak or act like himself in the presence of Mumbi. He also knows that his biggest rival is Karanja, who serenades Mumbi and tries to get her to notice him. Following Uhuru and the race with Karanja, Gikonyo reflects on his betrayal in the Yala detention camp following Mugo's confession. Back in Yala, he had many thoughts about Mumbi and their marriage and his decision to do what was asked of him. "The steps had followed him all through the pipe-line, for despite the confession, Gikonyo was not released immediately. Screened, he had refused to name anybody involved in oath administration" (1986: 130). Bu-Bukaei Jabbi addresses Gikonyo's state of mind when commenting on his rationale for treason: "...while he was in detention when he had confessed the Mau Mau oath at Yala in the vain hope that he might be released to join Mumbi in Thabai" (1980: 222). However, when Gikonyo returns to Thabai, he finds Mumbi with a child. He loses his temper and distances himself from Mumbi and the child in contrast with his feelings about Mumbi at first: "... before, I was nothing. Now, I was a man. During our short period of married life, Mumbi made me feel it was all important" (1986: 114). To return to the Thabai and Mumbi, he betrays the Mau Mau and confesses his oath to the officials. However, when he arrives and looks for the hut where Mumbi and his mother live, Gikonyo is shocked by what he sees. After all his sleepless nights and broken vows, he faces the most traumatic life experience. Mumbi has betrayed Gikonyo and is carrying a child to mark her betrayal. Gikonyo cannot bear that his beloved has done such a thing, but when he learns that the child's father is Karanja, he is on the verge of losing his mind. Fanon's ideas about colonialism's impact on the colonised people's psychology are also evident in the novel.

The stories in *A Grain of Wheat* are constructed from flashbacks to earlier pieces—this method of narrative forces recurrent evaluation of each occurrence. Also, the story is constructed inside the spiral viewpoint of several individuals thanks to the changeover between narrative voices, which also generates flexibility of time and location. The forced assimilation into the coloniser's culture produces a contradiction between the original and modified personalities of the individual. Mumbi, for instance, recalls the Emergency as: "We were prisoners in the village, and the soldiers had built their camps all around to prevent any escape. We went without food. The cry of children was terrible to hear. The new DO did not mind the cries" (1986: 139). And an example of the notion of social genocide in the novel is Karanja. He betrays his society and joins the British army, rising to the position of town head. Mugo makes Karanja behave and treat his people like the coloniser as part of the job. In some ways, this circumstance appears to represent the submission of indigenous people. In addition, the characters in the novel are shown to be deeply scarred by the violence and brutality of the colonial system. For example, Gikonyo was imprisoned and tortured by British colonial authorities. "They were abandoned in a desert where not even a straying voice from the world of men could reach them. This frightened Gikonyo, for who, then, would come to rescue them?" (1986: 123). Fanon would argue that this trauma has produced a sense of alienation and displacement in the characters, who struggle to come to terms with their identity in a world shaped by colonialism.

In Gikonyo's case, "Some of the dust entered Gikonyo's eyes and throat; he rubbed his eyes with the back of his hand (water streamed from his eyes), and he coughed with irritation" (1986: 130). Gikonyo suffered much in detention that he decided to break his oath and become an informer to return home; however, when he finds Mumbi has a child, he becomes more alienated and detached. "Could the valley of silence between him and the woman now be crossed?" (1986: 133). Gikonyo refuses to sleep with Mumbi, he refuses to talk to her, and he refuses to eat the food she has prepared for him. He also becomes increasingly angry and hates the child because the child symbolises Mumbi's betrayal and Karanja's revenge for the train race. The experience is traumatic, and this incident is enough for Gikonyo to be considered psychologically wounded. He tries to express his frustration to Mugo, but his confession only confuses Mugo. Mumbi then tries to tell Mugo her story during the Emergency, but Gikonyo refuses to listen.

Spivak's ideas about the importance of speaking back to power are also relevant to the novel. The characters in the novel are shown to be engaged in a struggle for agency and representation. For example, Mumbi, the novel's female protagonist, is a solid and independent character who defies the traditional gender roles of her culture. She is engaged in a struggle for her agency and voice in a world dominated by male power. According to Spivak, colonised people cannot speak for themselves, which is almost impossible in the case of female colonised people. "If, in the context of colonial production, the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in the shadow" (Spivak 1988). As in Mumbi's instance, she has no power or resistance at the end of Karanja's abuses and gives up. She even fails to express herself and tell her struggles during the Emergency to Gikonyo and moves back to her parents. Spivak would argue that this struggle for the agency is central to decolonisation, as it involves challenging the dominant narratives and representations of the colonial system. *In Research in African Literatures, Vol. 11, No. 1* (1980), Bu-Buakei Jabbi explores the similarity and inspiration of Ngugi wa Thiong'o towards Joseph Conrad: "In order to characterise these influences more accurately, we may divide Ngugi's narrative into a few notional areas of thematic action: the love-jealousy theme, the trust-betrayal theme, and the all-encompassing theme of political revolt" (Jabbi 1980: 53). The parallels between the two authors are illuminating, and the themes they share form the basis of *A Grain of Wheat*. The theme of love and jealousy is best portrayed through the relationship between Gikonyo and Mumbi, the theme of trust and betrayal is prominent in the treacheries of Mugo and Gikonyo, while the theme of political revolt is overarching in the novel through the Mau Mau resistance and Uhuru.

Conclusion

Ngugi wa Thiong'o's *A Grain of Wheat* demonstrates how postcolonial theory can be applied to a literary work to provide insight into the complex processes of colonialism. How British colonisation changes individuals and shapes, the Kenyan people are very prominent in the novel. Some people adapted to colonial practices and began to speak the language of the white man as Karanja. Homi Bhabha's notion of hybridity and mimicry is presented furthest through Karanja's degeneracy. There was some resistance, but many rebels, including Kihika and other Mau Mau fighters, were killed. Their blood gave birth to a social change and cultural preservation of the Kenyan people. Kenyans wanted their freedom and independence from the British; however, the rebellion and resistance to the colonial authority resulted in imprisonment. Therefore, the Kenyans were oppressed, and the Mau Mau war

against British colonisation began. Frantz Fanon claims that colonialism "...by a kind of perverted logic, it turns to the past of the oppressed people, and distorts, disfigures and destroys it" (Fanon, 2008: 170). In the novel, the people of Thabai seem to have only two choices. They must choose between the white man's superiority and Mau Mau's resistance.

Opposed to Karanja's inclusion and commitment to the colonial authority, Kihika had been involved in politics since his early childhood, and he is the figure of Jesus in the eyes of his people. "With the arrest of Jomo, things are different... Kihika had to choose between prison and forest. He chose the forest" (1986: 117). He was the leader of the capture of Mahee prison, the police garrison, and the liberation of the prisoners. He became known as the 'Terror of the Whiteman' after killing DO Robson: "People came to know Kihika as the terror of the white man. They said that he could move mountains and compel thunder from heaven" (1986: 20). Loyal to the movement, he was captured after Mugo betrayed and tortured him before being publicly hanged. The concepts of hybridity and mimicry can also be seen in Kihika's and Mugo's religious imageries; both wanted to be chosen and lead their community but with different methods. Mugo's passivity and silence caused people to presume he is deep in thought and unique, yet he is not.

In *A Grain of Wheat*, the impact of the colonisers on indigenous people is conveyed through the narrative of various locations, people, and events. The process of genocide often begins with the conquest of the land where the victims reside. Ngugi wa Thiong'o highlights the indigenous people's struggle against colonial oppression. Apart from physical destruction, the characters in the novel also suffer from social genocide. The coloniser instils fear in the protagonists, leading to their ambivalence towards their cultural identity. Each character in the novel offers a unique perspective on the effects of social annihilation, with fear being the fundamental component of genocide. Through social genocide, the characters become conflicted and lose their original identities rather than becoming archetypal figures. For instance, Mumbi, one of the main characters, is forced to betray her community and language, which symbolises the immense impact of social genocide on cultural identity.

Similarly, Kihika is portrayed as a hero for leading his people's fight against the colonisers but is eventually killed, highlighting the brutal reality of social genocide. The novel, therefore, provides a critical analysis of colonialism's impact on African society and the resulting loss of cultural and personal identity. Because of social genocide, the characters in the novel become conflicted individuals and lose their original identities.

Notions of memory and trauma are central to each character's life. They shape their personal and collective experiences. Mugo and Gikonyo share the same burden of betrayal on their minds and seem increasingly detached from the world around them. The novel presents a nuanced understanding of memory and its role in shaping our identity. In the novel, the quote, "Memory is the only possession that cannot be taken away from us, and it is the glue that binds our identity together" (Thiong'o 1986: 72), emphasises the importance of memory in constructing a sense of self. The novel portrays memory as a personal possession and a collective one that ties communities and nations together. Memory is a repository of the past, helping us make sense of our experiences and providing a framework for our present and future actions. The novel also highlights the fragility of memory in postcolonial Kenya, where the dominant narrative seeks to erase or distort specific memories for political or ideological gain. Through the character of Mugo, who struggles with his memory and guilt,

the novel explores the complexity of memory and its potential to unite and divide. Ultimately, the quote underscores the centrality of memory in shaping our understanding of self and others and the importance of preserving and interrogating our collective memories to create a more just and equitable future. Mugo and Gikonyo have spent time in detention, and British colonialism has dehumanised them. They seem to have forgotten what it was like to be independent and free. They have the motivation to be independent, but they cannot let go of the trauma of the past. Gikonyo also turns his back on those who resisted and fought for independence when he betrays his peers and their oath.

Ngugi wa Thiong'o's quote, "The struggle for cultural identity is not just about reclaiming the past, but about creating a new future that embraces the complexity and diversity of human experience," (1986: 211) speaks to the transformative potential of the struggle for cultural identity. The characters grapple with the legacies of colonialism and the challenges of forging a new national identity in postcolonial Kenya. Ngugi suggests that the struggle for cultural identity is not simply a matter of returning to a pre-colonial past but rather a process of reimagining and transforming cultural traditions and practices in light of changing historical and social conditions. By embracing the "complexity and diversity of human experience", cultural identity can become a source of creativity and innovation and a means of resistance against dominant cultural and political forces. The importance of cultural identity as a site of political and social struggle and suggests that the struggle for cultural identity has the potential to bring about transformative change in society is the idea emphasised in the quote. By highlighting the enduring influence of colonialism on the lives of the colonised and their ongoing struggle to express themselves and preserve their cultural identities, the novel explores the complex dynamics of memory, culture, and identity in the aftermath of colonialism and on the brink of independence. Mugo's confession relieves his agony, yet the reflection of his heroic act is utterly different at the end of the novel, where Wambui talks about him as: "Nobody could have saved him ... because ... there was nothing to save" (1986: 274). This remark comes from Kihika's and Mumbi's mother, the mother of a freedom fighter who trusted his friend Mugo about their cause and his life yet was betrayed and crucified. The novel echoes Spivak's conclusion regarding the subaltern: "...the subaltern as female is even more deeply in the shadow" (Spivak 1988: 287).

In conclusion, Ngugi wa Thiong'o's *A Grain of Wheat* is an insightful exploration of the impact of colonialism and the struggle for independence on Kenya and its people. Through the characters and their experiences, the novel demonstrates how postcolonial theory can be applied to a literary work to provide insight into the complex processes of colonialism. The importance of memory in constructing a sense of self and community is underscored, as is the fragility of memory in postcolonial Kenya, where the dominant narrative seeks to erase or distort specific memories. The struggle for cultural identity, as depicted in the novel, is not just about reclaiming the past but creating a new future that embraces the complexity and diversity of human experience.

References

- Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. Psychology Press.
- Burney, S. (2012). *Edward Said and Postcolonial Theory: Disjunctured Identities and the Subaltern Voice*. *Counterpoints*, 417, 41–60. <http://www.jstor.org/stable/42981699>.

- Chakrabarty, D. (2009). *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference-New Edition*. Princeton University Press.
- Fanon, F. (1968). *The Wretched of the Earth*.
- Fanon, F. (2008). *Black Skin, White Masks*. Grove Press.
- Ginsburg, S. (2009). Signs and Wonders: Fetishism and Hybridity in Homi Bhabha's *The Location of Culture*. *Cr-the New Centennial Review*. <https://doi.org/10.1353/ncr.0.0082>
- Harrow, K. (1985). Ngugi wa Thiong'o's "A Grain of Wheat": Season of Irony. *Research in African Literatures*, 16(2), 243–263. <http://www.jstor.org/stable/3819414>
- Jabbi, B.-B. (1985). The Structure of Symbolism in "A Grain of Wheat." *Research in African Literatures*, 16(2), 210–242. <http://www.jstor.org/stable/3819413>
- Hall, S. (1990). *Cultural identity and diaspora: Identity: community, culture, difference*.
- Lemkin, R. (2008). *Axis Rule in Occupied Europe: Laws of Occupation, Analysis of Government, Proposals for Redress*. The Lawbook Exchange, Ltd.
- Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism*. Alfred A. Knopf.
- Smith, P. L. T. (1999). *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*. Zed Books Ltd.
- Spivak, G. C., Nelson, J. P. O. L. a. a. S. C., Nelson, C., Grossberg, L., & Grossberg, L. (1988). *Marxism and the Interpretation of Culture: Can the Subaltern Speak?* University of Illinois Press.
- Thiong'o, N. W. (1986). *A Grain of Wheat*. Heinemann.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

CULTURE AND CIVILIZATION

NECİP FAZIL KISAKÜREK'İN *SABIR TAŞI* ADLI OYUNUNUN
ARKETİPSEL AÇIDAN ELEŞTİRİSİ

Folk Culture Features in Necip Fazıl Kısakürek's *Sabır Taşı* Play and
the Archetypical Critical

Veli KILIÇARSLAN*

Geliş Tarihi/Received	Kabul Tarihi/Accepted	Yayın Tarihi/Published	Tür/ Type
16.02.2023	14.04.2023	24.04.2023	Araştırma
Atf/Citation: Kılıçarslan, Veli (2023) "Necip Fazıl Kısakürek'in <i>Sabır Taşı</i> Adlı Oyununun Arketipsel Açısından Eleştirisi", <i>Culture and Civilization</i> , 1 (4), 40-50.			

ÖZ

Jung'un Freud'dan ayrıldığı ve özgünlük gösteren düşüncesi, kolektif bilinçdışı üzerine kuruludur. İnsanın bilinçdışının daha derininde tüm insanlığın mirasını barındıran psikik bir yapıdan söz etmektedir. Ayrıca Jung, bu bağlamda değerlendirilebilecek masalların bir ruha sahip olduğu fikrindedir. Masalların ruhu da kuşkusuz insan ruhunu ifade etmektedir. Bu durumda eğer masalların bir ruhu varsa ve insanlığın kolektif bilinçdışındaki arketiplere denk geliyorsa masalların analitik psikoloji ile değerlendirilmesinin yolu açılmış demektir. *Sabır Taşı*, Necip Fazıl'ın eserinin başında da belirttiği gibi, eski bir Türk masalından uyarlanmıştır. Bu nedenle eserin yapısında var olan masal unsurları, mitolojik ve arketipsel açıdan eseri kolektif bilinçdışının bir ürünü hâline getirmektedir. Necip Fazıl; büyü, esrarlı dört köşe olarak gördüğü tiyatroya eğlenceli bir görev biçmiştir. Bu bakımdan insanları eğitebilen tiyatro ile aynı özelliğe sahip olan masal arasında bir benzerlik bulunduğu ileri sürülebilir. Masalların barındırdığı semboller değerlendirildiğinde rüya-mit-masal üçgenindeki ilişkilere kapı aralandığı gözlenmektedir. Hayalî kahramanlar, cin, peri, dev gibi olağanüstü varlıklar, masalın zenginliğini gösterir olmalarının yanı sıra mitolojik birer unsur olmaları nedeniyle kolektif bilinçdışının arketiplerinin ortaya çıkarılabilmesi için analitik psikoloji ile çözümlenmeye uygundur. Dolayısıyla bu çalışmada, Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* isimli oyununun halk kültürü unsurları yönünden zengin olması göz önünde bulundurulmuş ve oyun arketipsel açıdan değerlendirmeye tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Necip Fazıl, *Sabır Taşı*, Kültür, Masal, Arketip, Jung, Bilinçdışı.

ABSTRACT

Jung's original thought, which differs from Freud, is based on the collective unconscious. It speaks of a psychic structure that contains the heritage of all humanity deeper in the unconscious of the human being. Also, Jung is of the opinion that fairytales have a soul. The spirit of fairytales undoubtedly expresses the human spirit. In this case, if fairytales have a soul and correspond to archetypes in the collective unconscious of humanity, it means that the way to evaluate fairytales with analytical psychology has been opened. *Sabır Taşı* is adapted from an old Turkish fairytale, as Necip Fazıl stated at the beginning of his work. For this reason, the tale elements that exist in

* Dr. Öğr. Üyesi, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum/TÜRKİYE, v.lilicarslan@atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0001-7733-3960

the structure of the work make the work a product of the collective unconscious in terms of mythological and archetypal aspects. Necip Fazıl; He has assigned an entertaining task to the theater, which he sees as magical and mysterious four corners. In this respect, it can be argued that there is a similarity between the theater that can educate people and the fairytale, which has the same feature. When the symbols contained in the fairytales are evaluated, it is observed that the door is opened to the relations in the dream-myth-tale triangle. Extraordinary beings such as imaginary heroes, jinn, fairy, giants, as well as showing the richness of the tale, are suitable for analysis with analytical psychology in order to reveal the archetypes of the collective unconscious, as they are mythological elements. Therefore, in this study, the fact that Necip Fazıl's play named *Sabır Taşı* is rich in folk culture elements has been taken into account and evaluated in terms of archetypal.

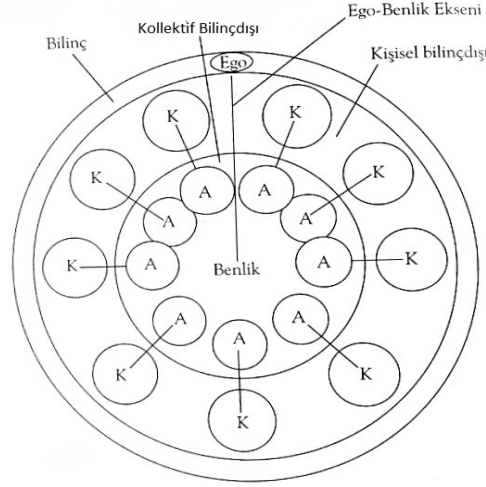
Key Words: Necip Fazıl, Sabır Taşı, Culture, Fairytale, Archetype, Jung, Unconscious.

Giriş

*“Çocuklar masal söylerler, eğlenirler ya;
masallarında nice sırlar, nice öğütler vardır.
Alay ederler, saçmasapan söylenirler;
fakat sen, yıkık yerlerde defîne aramaya bak.”
(Mevlana, 2006: 220)*

Psikoloji biliminin gelişme gösterdiği, yeni fikirlerin ortaya çıktığı evre, Sigmund Freud ve öğrencilerinin çalışmalarıyla başlamıştır. Freud'un açtığı yolda peşinden gelen, onlarca öğrencisi olmasına rağmen Freud'un kendisine varis olarak gördüğü Carl Gustav Jung olmuştur. Her ne kadar Freud, böyle düşünse de, Jung'un kendinden ayrılan fikirlerini görmekten uzak olduğu için Jung, Freud'dan farklı olan düşüncelerini önceleri gizlemeyi tercih etmiş, daha sonra ise, kendi ekolünü oluşturma yolunda adımlar atmıştır. Psikanalizde bilindiği üzere, temel noktalar cinsellik ve kişinin şahsına münhasır olan bilinçdışıdır. Fakat Jung, fikirlerini bu temel noktadan hareketle ve onları biraz daha değiştirerek geliştirmiştir. Ona göre, cinsellik, her şeyin sebebi değildir, o sadece yaşamsal bir gücü göstermektedir. Jung'un bu temel noktadaki yorumunun ardından, Freud'dan ayrıldığı ve özgünlük gösteren asıl düşüncesi, kolektif bilinçdışı üzerine kuruludur. İnsanın bilinçdışının daha derininde tüm insanlığın mirasını barındıran psişik bir yapıdan söz etmektedir.

Jung'un kolektif bilinçdışı hakkında görüşünün ilk izlerine, daha Freud ile birlikteyken rastlamak mümkündür. Jung, gördüğü bir rüyayı Freud'a anlatmıştır ve Freud, her zaman olduğu gibi, rüyayı yorumlarken cinsellikle ilişkilendirmiştir. Jung ise, rüyasında gördüğü evin üst katını kendisinin bilinçli kişiliği olarak nitelerken, zemin katı bilinçdışının ilk kademesi olan kişisel bilinçdışı ve en alt katı ise, kolektif bilinçdışı olarak yorumlamıştır (Stevens 2014: 71). Jung, Freud'dan farklı görüşler ortaya koyduğundan, görüşlerinin karıştırılmaması için “psikanaliz” yerine “analitik psikoloji” demeyi doğru bulmuştur. Jung'un ikiye ayırarak incelediği bilinçdışı ve benliği, Anthony Stevens, bir şemayla açıklamaya çalışmıştır. (bk. Şekil 1)



Şekil 1: K: Kompleks A: Arketip (Stevens 2014, 74)

Arketipler, kendiliğinden algılanamayan, dolaylı bir şekilde algılanan imgelerdir (Gürol 1993: 198). Arketiplerin kişisel bilinçdışında anlaşılmasını sağlayan, Şekil 1’de de görüldüğü gibi, komplekslerdir. Arketiplerin birer sembol, kelime anlamıyla “ilkimge” olmaları, onlarda çözülmesi gereken şifreler olduğunun ipucunu vermektedir. Arketipler, Platon’un ideaları gibi düşünülebilir. Tıpkı onlar gibi soyut olduklarından dolayı, insanın algılama seviyesine çekip anlamlandırabilmek için somutlaştırmak gerekmektedir. Bu işlem semboller aracılığıyla gerçekleşir.

Sembollerden meydana gelen bir dilin varlığı göz önünde bulundurulduğunda, Erich Fromm’un çözümleme girişimleri akla gelmektedir. Fromm, sembolleri üç başlık altında değerlendirmektedir. Herkes için anlamı aynı olan geleneksel semboller, rüyayı gören kişiyle sınırlı olan rastlantısal semboller ve tüm insanlar için geçerli olan bedensel ve ruhsal özellikler bütünü denilebilecek evrensel sembollerdir (Fromm 2014: 31-33). İnsanın hayatı boyunca sembollerle en çok karşılaştığı yer, uykusu sırasında gördüğü rüyalarlardır. Bu gerçeği göz ardı etmeyen Jung, Freud’da olduğu gibi rüyaların yorumuna önem vermiştir. Freud’un düşüncesinden ayrılan Jung’un rüya yorumu konusunda, elbette ki farklı bir düşüncesi olacaktır.

Fromm, modern beyinlerin bile uykularında mit benzeri eserler oluşturdukları söylerken, mitlerin rüyayla olan ilişkisine değinmiştir. İnsanların birbirlerinden farklı rüyalar görmesi gibi, her milletin kendi miti vardır ve bunların her biri birer sembolik dildir (Fromm 2014: 20). Rüya sonrası görülenlerin anlamlandırılması problemini ise Fromm, uyanırken sembol dilinin unutulmasına bağlamaktadır. Fromm’un başka bir ifadesi, bu farklılıktan oluşan “sembol dili lehçesi”dir. Dolayısıyla aynı sembol, değişik yerlerde değişik anlamlarda kullanılabilmektedir (Fromm 2014: 21,35).

Rüyaları içerik açısından mitlerle bir tutan Fromm, "Mitler ve masallar, kendilerini sembol dili aracılığı ile ifade eden, geçmiş zaman bilgelikleri ve özdeyişleridir." (2014: 9) der. Bir telkin aracı olarak düşünülünce, rüyaların gerçekten masallarla benzerlik taşıdığı söylenebilir. Ali Fuat Bilkan, *Masal Estetiği* üzerine yaptığı çalışmada bunun altını çizer. İmgelerin yardımıyla oluşan büyülü bilmece, masaldan ve rüyadan alınan haz, estetik duyuma dönüşmektedirler. Bu noktada hipnoz ve masal arasında benzerlik kurulabilmektedir

(Bilkan 2009: 37). Rüya dili ve masal dili arasında, arketipsel açıdan ilgi kurmak mümkündür:

“Rüya ile masal arasında elbette bağıntı vardır. Rüya dili ile masal dili birbirine benzer. Kolektif benliğin bir dışavurumu olan rüya dili, her ulus ve millette çoğunluk aynı arketipleri içermesine rağmen, zaman ve mekân kavramlarındaki olağanüstülük ve gerçek dünyadakinden farklılık rüya dilini masal diline yakın kılar.” (Sarı vd. 2008: 31).

Rüyalar ve masallar arasındaki benzerlikler sıralanmaya devam edilecek olursa aklın sınırlarını açan düzeyde olağanüstülüklerin yanı sıra zaman-mekân bağlamındaki belirsizliklere değinilebilir. Rüya tabirleriyle şifreler ve semboller zlebilmesinden hareketle masalların barındırdığı semboller açıklığa kavuşturulabilir. zlen ve açıklanan semboller, masallardaki mitolojik unsurların ortaya çıkarılmasından geçmektedir. Ortak paydada ele alınan masal ve rüyanın ilişkisinde bazı temel farklar bulunmaktadır. *“Elbette rüyanın masaldan çok önemli bir farkı var: Rüya bireysel bir süreç iken masal kolektif bir süreç.”*tir (Cankoçak 1996: 217). Masallar ve rüyalar arasındaki bir diğer önemli fark, Jung’un kolektif bilinçaltının ürünü olarak gördüğü masalların yazıya geirilebiliyorken, bilinçaltının ürünü olan rüyaların bu imkndan yoksun olmalarıdır (Sarı vd. 2008: 31-32). Buna rağmen teknolojinin ilerlemesi, rüyalarla ilgili yeni gelişmelerin doğmasını sağlamaktadır. Bilkent niversitesi’nde yapılan çalışmalar neticesinde, rüyalarda görülenleri bilgisayar ortamına aktaran bir program geliştirilmiştir.¹ Bu sayede kişilerin görmekte olduğu rüyaların beyinde meydana getirdiği değişimler gözlemlenebilir duruma getirilmiş, böylece psikanalizle veya analitik psikoloji ile uğraşan kimseler için serbest çağrışım yerine kullanılabilecek daha faydalı bir yöntem geliştirilmiştir. Eskiden yapılan rüya yorumları üzerinden düşünülecek olursa, rüyaların iki Şekilde yorumlandığı görülmektedir. Buna göre, nesnel düzeyde yorumlanan bir rüyada, var olan kişiler ve olaylar, çevreyle ilişkilendirilerek yorumlanır. Öznel düzeyde ise, rüyadaki kişiler, rüya sahibinin belli yönlerini temsil eder (Fordham 2011: 131). Bu doğrultuda masallar, nesnel düzeyde yorumlanılabilecek birer rüya olarak görülebilir.

Masalların Analitik Psikoloji ile Yorumlanması

Masalların arketipsel açıdan zenginlikleri bilinmektedir, fakat elbette söz konusu durum, sadece masallar için geçerli değildir. Sanat yapıtlarının bütünü, insanların geçmişiyle bir bağ kurmaktadır. Mitolojik kaynağın daha aşıkr olduğu, mitoslar, destanlar, masallarda kolektif bilindişinin varlığı daha yoğun bir Şekilde hissedilir.

“Dünya mitolojileri bağlamında, mitosları sanat eserlerinden ayırmanın mümkün olmadığı açıktır. Söz konusu mitosları yaratan toplum, onları sürekli olarak gelecek nesillere aktarır. Toplumun gelişim izgişi içinde mitosların etkisinin ikinci planda kaldığı görülürse de toplumun çeşitli gelenekleri, bu geleneklere bağlı olarak ortaya konan el sanatı hatta plastik sanat ürünleri geçmişten süzülerek gnmize kadar ulaşan mitolojik değerleri yansıtır. Bu toplumun sanatını geri planda besleyen temel bir yapı her zaman söz konusudur.” (Çoruhlu 2011: 13).

¹ <http://www.trtturk.com/haber/ruyalar-artik-bilgisayarda-olacak-128096.html> sitesinde çıkan 5 Mayıs 2015 tarihli haberden alınmıştır.

Çoruhlu'nun ifade ettiği, Jung'un kolektif bilinçdışı görüşünün varlığını temsil eder niteliktedir. Mitoslar, geçmişten bugüne insanlık tarihini taşıyıp getirmektedir. Bu ortak bir kültürel hafızanın şekillenmesini sağlamaktadır.

Jung, "Geist" terimi etrafında şekillendirdiği düşüncelerini, bu terimin farklı kullanımlarını irdeleyerek yaparken, kendi fikrine uygun olanı tercih eder ve "Geist"i, "insanın yarattığı kültür eserlerinin, özellikle de entelektüel ve dinsel olayların tamamı kastedilir." (Jung 2013: 80) fikrini doğuran nesnel bir ruh olarak görür. Jung, fikrini öznel ruh ile karşılaştırma yaparak genişletir. Ona göre öznel ruh, bireyin kendisinde algıladığı bir durumdur. Bunun karşısında kendisine yabancı gelen psişik bir duruma maruz kalırsa, bu kez başkasının ruhundan söz edilir. Başkasının ruhundan kasıt, onun etkisine girmek, Jung'a göre bilinçdışını temsil etmektedir. Arketiplerin yapısı hakkında kolektif bilinçdışıyla olan ilişkisi doğrultusunda açıklamalar yapılmıştır. "Geist" in temsil ettiği nesnel ruhun ortaya çıkardığı psişik durumun, Jung'a göre insanın psikesinin bilinç öncesi yapısındaki evrensel ilkinmeye karşılık gelmesi, arketipin varlığını desteklemektedir.

Jung, masal insan ilişkisi bağlamında masalların da insanlarda olduğu gibi ruha sahip olduğunu düşünür (Jung 2013: 107). Masalların bir ruhundan anlaşılması gerekenin insanlığın kolektif bilinçdışındaki arketipler olduğu söylenebilir. Böylece masallar içerdiği arketiplerden ötürü analitik psikoloji ile incelenmeye uygundur. Bu durumda masalın ne olduğu sorusu da cevaplanmalıdır. Ünlü masal araştırmacısı, Max Lüthi'ye göre, "Kendisini gelenekte koruma gücüne sahip olan hikâye etmenin en küçük unsuru" (Akt. Sakaoğlu 2012: 15) iken, Bilkan'a göre, "Masal, dil, kültür, din, ırk farkı gözetmeksizin bütün toplumlarda ortak olarak paylaşılan bir anlatı türüdür." (2009: 16).

Bütün toplumların dilinde ortaklık gösteren masalın ilk kaynağına gidilecek olursa farklı görüşlerin varlığına tanık olunur. Yaygın olan görüşlerden biri, Aryalara dayandığıdır. İlerleyen zamanlarda ortaya atılan fikirler birer ekol gibi düşünülerek sınıflandırılmıştır. Mitoloji Okulu, Hindoloji Okulu ve Antropoloji Okulu, söz konusu fikirlerin temsil eden üç okuldur (Bilkan 2009: 16; Sakaoğlu 2012: 5). Masalların kolektif bilinçdışıyla olan ilişkisi bağlamında bakıldığında, Mitoloji Okulu'nun görüşü kaynak olarak alınabilir.

Pertev Naili Boratav'ın tasnifinden hareketle, içerisinde hayali kahramanlar, cin, peri, dev gibi olağanüstü varlıkları barındıran olağanüstü masallar, masal kavramını tam anlamıyla taşımaktadır (Sakaoğlu 2012: 21). Söz konusu özellikler, masalın zenginliğini gösterir olmasının yanı sıra mitolojik birer unsur olmaları nedeniyle, kolektif bilinçdışının arketiplerini ortaya çıkarılabilmesi için analitik psikoloji ile çözümlenmeye uygundur. *Masalların Psikanalizi*'ni yapan Ahmet Sarı ve Cemile Ercan'ın fikirleri de bu yöndedir:

"Anlatımı her ne kadar fabllarda yer alan garip yaratıklar, farklı olay örgüleriyle, olağanüstü zaman, mekân, vakıalar ve nesnelere şekillendirilmiş gibi olsa da, özünde insanı ve insan ilişkilerini anlattığı için de çok idealize edilmiş, süslenmiş, betimlemelere, metaforlara boğulmuş bu üst dil bir anlamda çözümlenmeyi beklemekte ve insanlara açık bir mesel, hisse sunmaktadır. Bu şekilde örtük dille geliştirilmiş masalların bu şifrelerinin kırılması, ayağı yere basan bir dile ve anlatıya çevrilmesi, masalın büyümlü dil sırrının çözülüp bunu herkesin anlayabileceği bir dil seviyesine getirilmesi psikanaliz ve diğer disiplinlerin katkılarıyla olacak bir edimdir." (2008: 8).

Bilkan, masalları bir psikoterapi aracı veya psikolojik rahatsızlıkların çözümünü hızlandırabilecek bir yol olarak görmektedir. Masal dünyası içerisinde, insanın bir aynileşme yaşadığı fikrini benimseyen Bilkan, ilgili durumun masal anlatıcısının, masalın başında ve sonunda kullandığı formeller ile sağlandığına inanmaktadır (2009: 54-55). İnsanların hissettiği bu aynileşme, kolektif bilinçdışı veriler aktarmaktadır.

Tiyatroda Bir Masal: Sabır Taşı

Necip Fazıl Kısakürek'in 1940 yılında kaleme aldığı *Sabır Taşı*, Hasan Çebi'nin yapmış olduğu, Necip Fazıl'ın tiyatro eserlerini ikiye ayırdığı tasnife göre onun ilk dönem eserlerindedir (Akt. Sağlık 2005: 344). Ayrıca *Sabır Taşı*, CHP'nin 1947 yılında düzenlemiş olduğu piyes yarışmasında birinci olmuştur, fakat sonradan Necip Fazıl'ın aldığı ödül, partinin ileri gelenleri tarafından iptal edilmiştir (Haznedaroğlu 2012: 48). Necip Fazıl'ın tiyatroyu bir davayı iletmede en etkili edebî ürün olarak gördüğü bilinmektedir. Onun tiyatro tanımındaki "*Cemiyet dâvâsında, gâyeli ve gâyesiz, fakat kelime ve hareketlerin mimarı her sanatkâra imparatorluk tacı tiyatrodadır. (...) (Tez)in lâf olmaktan çıkıp büyü olduğu yer, işte o esrarlı dört köşe... Öyleyse mutlak iman halinde (tez)lerin (tez)ine sahip olan biz, tiyatrodan üstün ve dokunaklı âlet kabul edebilir miyiz?*" (Kısakürek 2012: 6) ifadeleri, tiyatroya verdiği değeri göstermektedir.

Sabır Taşı, Necip Fazıl'ın eserin başında da belirttiği gibi, eski bir Türk masalından uyarlanmıştır. Bu nedenle eserin yapısında var olan masal unsurları, mitolojik ve arketipsel unsurlar, eseri kolektif bilinçdışının bir ürünü hâline getirmektedir. Necip Fazıl; büyü, esrarlı dört köşe olarak değerlendirdiği tiyatronun bir başka özelliğinin ise eğlenceli bir eğitim aracı olduğunu düşünür. Tiyatro aracılığı ile yapılabilen eğitimin özellikle küçük yaş gruplarında masal ile yapıldığı düşünülecek olursa tiyatro ve masalın bu yönleriyle benzerlik taşıdıkları ifade edilebilir. Necip Fazıl'ın neden böyle bir masalı tiyatro formunda yeniden yazma girişiminde bulunduğu da böylece anlaşılabilir. Denilebilir ki Necip Fazıl "*bu oyunla milletine ait özellikleri masalımsı bir anlatımla düşsel bir atmosferde ele almıştır. Böylelikle Türk toplumu ve İslam dininin içinde bulunduğu zor zamanlar, yazarın sembolist tiyatro anlayışına uygun olarak, sabır taşı ile sembolize edilmiştir.*" (Bastem 2015: 320).

Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* adlı eseri, ninesiyle beraber yaşayan bir Genç Kız'ın penceresine gelen bir kuşla konuşması ve gaipten sesler duymasıyla başlar. Ninesiyle birlikte telaşa kapılan Genç Kız, evini terk ederek yola çıkar. Yolda karşılaştıkları Derviş'ten yardım dilediklerinde sadece "Sabır Taşı" cevabını alırlar. Yol üzerinde dinlendikleri sırada Genç Kız'ı bir kuş gelip alır ve bir saraya bırakır. Kız burada, ölü bir Şehzade'yi kırk gün kırk gece bekler. Bu süre sonunda dirilen Şehzade'nin başucunda Genç Kız yerine, onun korsanlardan aldığı Cariye bulunur. Böylece kız, beklemenin sonunda mükâfatını alamadığı gibi, kendisinin yerine geçen Cariye'nin oyununa gelir. Nihayetinde derdini, Şehzade'nin bir yolculuğundan sonra getirdiği "Sabır Taşı"na anlatır. Bu sırada Şehzade, her şeyi duyar ve masal mutlu sonla biter. Özeti verilen *Sabır Taşı* adlı oyunun bir Türk masalından uyarlama olduğu belirtilmişti. Söz konusu masala Anadolu'nun farklı bölgelerinde birtakım değişikliklerle beraber rastlanmaktadır. "Sabır Taşı" masalı, Eflatun Cem Güney'in *Masallar* (1982: 192) adlı eserinde aynı adla yer alırken Tahir Alangu'nun *Billur Köşk Masalları* adlı eserinde "Muradına Eren Dilber" (2010: 85), Umay Günay'ın *Elazığ Masalları*'nda "Kırk Gün Ölü Bekleyen Kız" (1975: 447) ve Bilge Seyidoğlu, *Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar*'ında "Uyuyan Delikanlı" (1975: 214) adları ile bulunmaktadır.

Sabır Taşı adlı oyun, “*Vaka ezeldeki mazi, ebetteki İstikbal’de geçer.*” (ST²: 8) cümlesiyle başlar. Bu cümle masallarda rastlanılan “evvel zaman içinde kalbur saman içinde” ifadesinin değiştirilmiş bir görünümünü göstermektedir. *Sabır Taşı*’nda masal masal içindedir. Nine ve Genç Kız’ın çıktıkları yolculukta dinlenmek için durdukları sırada, ninenin uzaktaki sarayı görerek Genç Kız’a “*Küçükken sana anlattığım masallardaki saraylar gibi bir şey!*” (ST: 26) demesi, ninenin geçmişten günümüze gelen bir geleneği devam ettiricisi konumunda üzerine düşeni yaptığını ispatlamaktadır. Öyle ki, masalcı toplumlarda masal anlatmak kadının, annenin veya ninenin görevidir (Sarı vd. 2008: 16).

Masallarda aynileşmeyi, dolayısıyla psikoterapiyi sağlayan, kolektif bilinçdışı unsuru sayılabilecek, birtakım masal formellerinden söz edilecek olursa ninenin yolculuğa çıkmadan “Dere tepe düz yürüelim!” (ST: 20) sözü, yine değişikliğe uğratılmış olan “az gittik uz gittik” ifadesini hatırlatır. Neredeyse bütün Türk masallarında görülen bu ifade geçmişten bugüne getirilmiştir. Öte yandan “Fincancı katırlar” (ST: 34), “burunsuz cüzamlar” (ST: 58), bir güzellik timsali olarak “ayın on dördünü izleme” (ST: 82), masalın Doğu’da geçtiğini anlamaya yardımcı olan “Güneş Diyarı” (ST: 48) gibi ifadeler, masallarda görülen ortaklıklar olarak karşılanmaktadır. Genç Kız ve ninenin evlerinden ayrılarak bir yolculuğa çıkmaları, bütün masallarda görülen, “kahramanın yolculuğa çıkması” arketipinin *Sabır Taşı*’ndaki tezahürüdür.

Sabır Taşı’nda dikkat çeken noktalardan biri de, Genç Kız’ın söylediği bir Elazığ türküsündedir. Türkünün “*Dağlarda, meşelerde/Gül Yağı şişelerde.../Yârim elimden gitti/Ben kaldım köşelerde*” (ST: 13) şeklindeki sözleri, bir bakıma Genç Kızın, bilinçaltının dışavurumudur. Özellikle yârinin elinden gitmesi ve köşelerde kalması, Cariye tarafından oynanan oyuna işaret eder. Öte yandan *Sabır Taşı*’nın Elazığ yöresinde “Kırk Gün Ölü Bekleyen Kız” adıyla anlatılması göz önünde bulundurulduğunda Necip Fazıl’ın eserinde bir Elazığ türküsünü yer vermesi tesadüfi olmayabilir.

Jung, masallardaki ruhun varlığından konu açarken, ruhun masal içerisindeki görünüşlerinden de söz etmiştir. Bu doğrultuda Jung,

“Ruhun düşlerde yaşlı adam olarak görünme sıklığı, masallardakiyle hemen hemen aynıdır. Kahraman, ancak sağlam bir düşünce ya da parlak bir fikir, yani ruhsal bir işlev ya da endopsişik otomatizm sayesinde kurtulabileceği umutsuz bir duruma ne zaman düşse, yaşlı adam görünür. Kahraman dışsal ya da içsel nedenlerden ötürü gerekeni yapamadığı için, gerekli bilgi, kişileştirilmiş bir düşünce, yani öğüt verip yardım eden yaşlı adam kılığında ortaya çıkar.” (Jung 2013: 87).

sözleriyle ruhun masal içerisinde yaşlı adam şeklinde görüldüğünü açıklar. *Sabır Taşı*’nda görünen Derviş de “yaşlı adam” arketipine karşılık gelmektedir. Fakat bu Derviş masalın aslında bulunmamaktadır. Bu nedenle Derviş’in Necip Fazıl tarafından esere eklendiği anlaşılmaktadır. Genç Kız ve ninenin akıl danıştığı Derviş’in söylediği şiirlerden anlaşıldığına göre, Derviş, Yunus Emre’dir. Buldukları düzlükte Genç Kız ve nineye, “Sabır Taşı” diyerek daha sonra ortaya çıkacak bir yardımda bulunması ve daha sonra Şehzade’nin yolculuğunda geminin önündeki kara dumanı kaldırmak için, kendini feda etmeyi göze alan Şehzade’yi test ettikten sonra, ona lazım olan mercimek tanesi kadar “Sabır

² Sabır Taşı.

Taşı'nı vermesi, Jung'un yaşlı adam arketipinin özelliklerindedir. Jung, yaşlı adam arketipinde "akıllılık, bilgelik ve idrakin yanı sıra ahlaki özelliklere de sahiptir, hatta insanın ahlakını sınar ve armağanlarını verip vermemesi bu sınava bağlıdır." (Jung 2013: 94) özelliklerini aramaktadır. Türk masallarındaki yardımcı kahramanlardan biri olarak da yaşlı kimselerden söz edilebilir. "Kahramanı yönlendiren, ona ihtiyaç duyduğu bilgiyi hazır halde sunan ve karşılaşabileceği durumlar için önceden işa görevi görüp onu hazırlayan anlatılarda genelde bir ihtiyar olur." (Balkaya 2015: 70) Sabır taşının Genç Kız'ın çilesinin sembolü olduğunu söyleyen Törenek, dervişin varlığını olmazı oldurması, çözümsüzlüğe bir çözüm bulması noktasında değerlendirir. Ayrıca oyundaki asıl ermiş kişinin çilesinin sabır taşını bile çatlatmasından dolayı Genç Kız olduğu yoprumunda bulunur (Törenek 2016: 1177). Necip Fazıl'ın Derviş'i eserine dâhil ederek oyuna dinî-tasavvufi bir özellik kattığı da ifade edilebilir (Gören 2022: 47).

Sabır Taşı'nda diğer bütün masallarda olduğu gibi, "bir dudağı yerde bir dudağı gökte" olarak tasavvur edilen dev arketipine rastlamak mümkündür. Bilkan, masallardaki devin olumsuz bir arketip olduğunu, dev sembolünün şifresi çözümlendiğinde, insanın en aşağı nefsi olan, nefs-i emmâreye karşılık geldiği görülebilir. *Sabır Taşı*'ndaki "bir dudağı yerde, bir dudağı gökte" devin Genç Kız'a karşı duyduğu istek, dev arketipinin görünümünü vermektedir. (ST: 78).

Masallarda dev gibi olumsuz kişilerin yanında kahramana yardımcı olan hayvanlar da vardır. Genç Kız'ı harekete geçiren, onu saraya götüren kuş, tam da böyle bir figürdür. "Bu hayvanlar insanlar gibi davranır, insanların dilini konuşurlar ve insanlarınkinden daha üstün bir zekâ ve bilgiye sahiptirler." (Jung 2013: 99). İslamiyet'ten önceki Türklerde kuşa özel bir önem atfedildiğini söyleyen Yaşar Çoruhlu, kuşların cennetin ifadesi olduğunu ve insanlar için koruyucu ruhu temsil ettiğini belirtir. (2011: 186). Kuşun talih ve şans sembolü olması, *Divan ü Lügati't Türk*'te de yer almaktadır. Gerçekten de Genç Kız'ı alıp saraya götüren, onunla konuşan kuş, kıza cenneti olmasa da mutluluğu müjdelemektedir.

Masallarda en çok karşılaşılan arketipler arasında, sayı ve renk arketipleri vardır. Bir masaldan uyarılma olan *Sabır Taşı*'nda ise geminin önünü saran kara duman, bir renk arketipidir. Kara rengin sembolik değeri, yalnız Türk mitolojisinde değil, diğer mitolojilerde de olumsuzluk taşır. Bu anlamda ölümün, karanlığın, büyüün rengi olan kara, uğursuzluk getirmektedir.

Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* eserinde yer verdiği sayılar arasında, üç de bulunmaktadır. Üç, mitolojide Yunus'un balinanın karnında üç gün kalmasıyla, Mısır'a çöken karanlığın üç gün sürmesi, Hristiyanların teslis inancı, Hz. Âdem ve Hz. Nuh'un üç oğlu olması (Schimmel, 2011: 80), İslamiyet'teki şeriat-tarikat-hakikat, ruh-nefs-beden gibi durumlarla anılmakla birlikte üç elma, üç yol ağzı, üç şans, üç şart gibi kullanımları da vardır (Bilkan 2009: 69). *Sabır Taşı*'nda üç sayısı, üç tane cinin var olmasında ve Genç Kız'ın sarayın balkonuna bırakıldıktan üç saat sonra uyanmasında görülmektedir. Necip Fazıl'ın üç sayısını bu şekilde kullanması, elbette sembolik bir değer taşımaktadır.

Eserde Necip Fazıl tarafından kullanılan başka bir sayı arketipi, kırk sayısı üzerinedir. İslamiyet inancında kırk sayısının önemli bir yeri vardır. Hz. Muhammed'in kırk yaşında vahiy alması ve Hz. Muhammed'in adının ilk harfi olan "mim" in sayısal değerinin kırk olması, bu sayıyı önemli kılmaktadır. Hz. Âdem'in çamurunun kırk gün yoğrulduğuna inanılması, Mehdi'nin dünyaya tekrar geldiğinde kırk yıl kalacak olması, diriliş esnasında

göklerin kırk gün boyunca dumanla kaplanması ve dirilişin kırk yıl sürmesi, kırk sembolünün anlamını ifade etmektedir (Çoruhlu 2011: 240). İslam'da malın kırkta birinin zekât verilmesi, Hz. Süleyman ve Hz. Davud'un kırk yıl hüküm sürdüğüne inanılmasının yanında kırkın folklorik bir unsur olarak değeri bulunmaktadır. Kırk gün kırk gece düğün yapmak, bir fincan kahvenin kırk yıllık hatırı, kırk gün yas tutmak gibi inanışlar vardır (Bilkan 2009: 71). *Sabır Taşı*'nda Genç Kız, Şehzade'yi kırk gün kırk gece bekler. Genç Kız'ın bu bekleyişi, dervişlerin çilehanede kırk gün kalmalarıyla eş değerdir. Genç Kız'da kırk günlük bekleyişinin sonunda kemale erer ve geç de olsa bekleyişinin mükâfatını alır. Dirilişin kırk yıl sürecek olması hatırlanırsa Şehzade'nin kırk gün ölü kaldıktan sonra dirilmesi arasındaki bağ çözülecektir. Kırk sayısının "beklemenin, hazırlığın, denemenin ve cezalandırmanın sayısı" (Güvenç 2009: 89) olduğu göz önünde bulundurulduğunda Genç Kız'ın bekleyişi arketipsel açıdan uygunluk göstermektedir.

Jung'un arketipleri içerisinde belki de en çok değindiği, anima ve animus arketipidir. Jung, "Erkeğin bilinçdışında kadının kolektif bir imajının var olduğunu ve onun bu imaj yardımıyla kadının doğasını kavradığını" (Akt. Frodham 2011: 68) belirtir. Sözü edilen bu imaj, Jung'un anima arketipidir. *Sabır Taşı*'nda kırk günlük ölümden sonra dirilen Şehzade'nin uyanır uyanmaz Cariye'ye "rüyalarımın kızı" demesi, onun animasını arayışını göstermektedir. Fakat Fordham'ın da ifade ettiği gibi, erkeğin bilinçdışında var olan kadın imajını, yaşamı boyunca kadınlara yansıtması sonucunda yanlış anlaşılmalara ortaya çıkacaktır. Frodham; bu durumu, erkeklerin birçoğunun kafalarındaki kadın portresini başka bir kadına yönelttiklerinin farkında olmadığı ile açıklamaktadır (Fordham 2011: 69). Nitekim *Sabır Taşı*'nın Şehzade'si, Cariye'ye ilgi göstererek bu yanılgıya düşer. Eserin sonunda ise animasının Genç Kız olduğunun farkına vararak "Rüyama giren kız, sensin!" (ST: 89) der.

Anthony Stevens, Jung üzerine hazırladığı kitabında anima ve animusun düşlerde, rüyalarda ego ve bilinçdışı arasında bir köprü kurduğunu söyler. Jung'un düşüncelerini şöyle aktarır, "Kadını da eril bir öge dengeler ve bu nedenle de tabiri caizse onun bilinçdışında da eril bir iz bulunur... Bu doğrultuda, kadının içinde yansıtma üreten etkene animus demeyi uygun gördüm... Anima nasıl anaç Eros figürüyle örtüşüyorsa, Animus da babaya özgü Logosla örtüşür." (Akt. Stevens 2014: 101). Şehzade'nin animası Genç Kız, olduğuna göre, Genç Kız'ın animusu da Şehzade'dir. Genç Kız'ın Şehzade'nin başına ilk geldiğinde, "Bir akşam bana seslenen delikanlıya benziyorsun." (ST: 37) demesi, Genç Kız için Şehzade'nin animus arketipi olduğunu göstermektedir.

Sonuç

Arketipler, insanlığın rüyalarında ve bir bakıma rüya görme işi olarak görülen edebî-sanatsal eserlerinde varlığını göstermektedir. Masal türü de mitlere, mitoslara dayandığından, dünya tarihinin anonim ürünleri olarak her milletin geleneğinde kendine yer bulmaktadır. Sözlü edebiyat ürünü çerçevesinde ele alınabilen masallar arketipsel unsurlar içermektedir. Mitolojik kaynağın daha aşikâr olduğu, mitoslar, destanlar, masalarda kolektif bilinçdışının varlığı daha yoğun bir şekilde hissedilir.

Jung'un kolektif bilinçdışı görüşünün temelini oluşturan arketipler, insanlığın geçmişinden bugüne kadar kendini koruyarak gelmiş ortak bir yaşantının, mirasın sembolleridir. Arketipler, insanlığın rüyalarında ve bir bakıma rüya görme işi olarak görülen edebî-sanatsal eserlerinde varlığını göstermektedir. Masal türü de mitlere, mitoslara dayandığından, dünya tarihinin anonim ürünleri olarak her milletin geleneğinde kendine yer

bulmaktadır. Necip Fazıl'ın *Sabır Taşı* isimli oyunu, bir Türk masalı üzerine inşa edilmiş, arketipsel açıdan zengin bir eserdir. Necip Fazıl, tiyatro yoluyla bir yenidenyazma örneği vererek halka ananesini eğlenceli bir yoldan hatırlatmıştır.

KAYNAKÇA

- Alangu, Tahir (2010) *Billur Köşk Masalları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Balkaya, Adem (2015) *Halk Anlatılarında Kahramanın Yardımcıları*, Erzurum: Fenomen Yayınları.
- Bastem, Nuriye (2015) "Necip Fazıl'ın 'Sabır Taşı' Adlı Tiyatro Eseri İle Billur Köşk Masallarından 'Muradına Eren Dilber' Adlı Masal Üzerine Karşılaştırmalı Bir Çalışma", *Turkish Studies*, 10(16), 315-330.
- Bilkan, Ali Fuat (2009) *Masal Estetiği*, İstanbul: Timaş Yayınları.
- Cankoçak, Onur (1996) "Masalda Büyüyen Kızlar", *Toplum ve Bilim*, (70), 215-231.
- Çoruhlu, Yaşar (2011) *Türk Mitolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Fordham, Frieda (2011) *Jung Psikolojisinin Ana Hatları*, İstanbul: Say Yayınları.
- Fromm, Erich (2014) *Rüyalar Masallar ve Mitler*, İstanbul: Say Yayınları.
- Gören, Sevim (2022) "Modern Tiyatroya Yansıyan Masal Dünyası: Necip Fazıl Kısakürek'in Sabır Taşı Piyesi ve Axel Olric'in Epik Kuralları", *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 9(1), 45-60.
- Günay, Umay (1975) *Elazığ Masalları*, Erzurum: Atatürk Üniversitesi Basımevi.
- Güney, Eflatun Cem (1982) *Masallar*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Gürol, Ender (1993) "Arketip", *Türk Dili*, (500), 197-201.
- Güvenç, Ahmet Özgür (2009) "Kırk Sayısının Halk Edebiyatı Ürünlerinde Kullanımı Üzerine Bir İnceleme", *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (41), 85-97.
- Haznedaroğlu, Aslıhan (2012) *Necip Fazıl Kısakürek'in Tiyatro Eserlerinde Tarih*, (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Rize: Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi.
- Jung, Carl Gustav (2013) *Dört Arketip*, İstanbul: Metis Yayınları.
- Kısakürek, Necip Fazıl (2012) *Sabır Taşı*, İstanbul: Büyük Doğu Yayınları.
- Mevlana Celaleddin Rumi (2006) *Mesnevi III*, (Çev. Veled İzbudak, Göz. Geç. Abdülbaki Gölpinarlı), Konya: Konya Büyükşehir Belediyesi Kültür Yayınları.
- Sağlık, Şaban (2005) "Tiyatro Yazarı Olarak Necip Fazıl", *Hece Dergisi*, (97), 342-381.
- Sakaoğlu, Saim (2012) *Masal Araştırmaları*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sarı, Ahmet; Ercan, Cemile (2008) *Masalların Psikanalizi*, Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Schimmel, Annemarie (2011) *Sayıların Gizemi*, İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Seyidoğlu, Bilge (1975) *Erzurum Halk Masalları Üzerinde Araştırmalar*, Ankara: Baylan Matbaası.

Stevens, Anthony (2014) *Jung*, Ankara: Dost Yayınları.

Törenek, Mehmet (2016) “Necip Fazıl’ın Tasavvufi Oyunları”, *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, (56), 1175-1184.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

CULTURE AND CIVILIZATION

“CANDIDE, OU L’OPTIMISME” ESERİNİN TÜRKÇE
ÇEVİRİLERİNİN EREK ODAKLI KURAM VE ÇEVİRİ
STRATEJİLERİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

Examining of the Turkish Translations of “Candide, ou l’Optimism”
in Terms of Target-Oriented Translation Theory and Translation
Strategies*

Büşra Sadeler GÖZCÜ **

Perihan YALÇIN***

Geliş Tarihi/Received	Kabul Tarihi/Accepted	Yayın Tarihi/Published	Tür/ Type
13.03.2023	04.04.2023	24.04.2023	Araştırma Makalesi

Atıf/Citation: Gözcü Sadeler, Büşra ve Perihan Yalçın (2023) “Candide, ou l’Optimisme” Eserinin Türkçe Çevirilerinin Erek Odaklı Kuram ve Çeviri Stratejileri Açısından İncelenmesi”, *Culture and Civilization*, 1 (4), 51-70.

ÖZ

Fransız düşünür Voltaire tarafından 1759 yılında kaleme alınan *Candide, ou l’Optimisme*, (Candide, ya da İyimserlik) başlıklı eser, birçok kez Türkçe’ye tercüme edilmiştir. Bu çalışmada Candide, ou l’Optimisme’in dört farklı çevirisi ele alınmıştır. Çalışmanın amacı, çevirmenlerin kaynak metne ne derece bağlı kaldıklarını incelemektir. Bunun yanı sıra, çevirilerin kabul edilebilirliğin veya yeterliliğin nasıl ve hangi düzeyde olduğu da incelemeler arasındadır. Çalışmanın ilk kısmında, çeviri kitapların kapak sayfaları ve metinlerin bölümlendirme şekilleri incelenmiştir. Ardından kaynak metninden cümleler, kullanılan çeviri stratejilerine göre seçilip, bu cümlelerin farklı dört çevirideki karşılıkları bulunmuştur. Kaynak metinden seçilen cümleler ile çeviri metinlerdeki karşılıkları arasındaki ilişki, Gideon Toury’nin erek odaklı çeviri kuramı ve Mona Baker’in çeviri stratejileri kapsamında değerlendirilmiştir. Bulgular kısmında ise, süreç öncesi normlar, çeviri süreci normlar ve kaynak metin ile farklı çevirileri arasındaki benzerlik ve farklılıklar ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Voltaire, Candide, çeviri stratejileri, erek odaklı çeviri kuramı, Mona Baker çeviri stratejileri.

ABSTRACT

*Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsünde yürütülen “Voltaire’in ‘Candide, Ou L’optimisme’ Eserinin Türkçe Çevirilerinin Erek Odaklı Çeviri Kuram ve Çeviri Stratejileri Açısından İncelenmesi” başlıklı yüksek lisans tezinden türetilmiştir.

**Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, Ankara/TÜRKİYE, busrasadelergozcu@outlook.com, ORCID ID: 0009-0003-7009-1489

*** Prof. Dr., Perihan Yalçın Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Yabancı Diller Bölümü Fransız Dili Eğitimi Ana Bilim Dalı, Ankara /TÜRKİYE perihan@gazi.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3831-7508

The work titled *Candide, ou l'Optimisme*, (*Candide, or Optimism*), written by the French philosopher Voltaire in 1759, has been translated into Turkish many times. In this study, four different translations of *Candide, ou l'Optimisme* are discussed. The aim of the study is to examine the extent to which the translators adhere to the source text. In addition to this, how and at what level the acceptability or adequacy of the translations is also among the examinations. In the first part of the study, the cover pages of the translated books and the way the texts are segmented were examined. Then the sentences from the source text were selected according to the translation strategies used, and the equivalents of these sentences in five different translations were found. The relationship between the sentences selected from the source text and their equivalents in the translated texts has been evaluated within the scope of Gideon Toury's target-oriented translation theory and Mona Baker's translation strategies. In the findings part, the pre-process norms, the translation process norms, the similarities and differences between the source text and its different translations are discussed.

Key Words: Voltaire, *Candide*, Translation strategies, target-oriented translation strategies, Mona Baker translation strategies.

Giriş

Bir dildeki söz ya da cümlelerin, herhangi başka bir dile aktarımı olarak tanımlayabileceğimiz çevirinin, insanlık tarihinin oluşumundan günümüze değin süregelen bir kültürel eylem olduğu ifade edilebilir. M. Lederer'e göre çeviri; "kaynak metni anlama, dilbilimsel yapıyı çözüme ve oradaki düşünceleri ve hissedilen duyguları başka bir dilde ifade etmektir" (1994: 11). Bilim ve teknolojinin günden güne gelişip çok büyük ilerlemeler kaydetmesi neticesinde değişik toplumlar ve söz konusu toplumların bağlı olduğu farklı kültürler arasındaki iletişim, ilişkiler ve kültürlerin aktarılmasında elbette çeviri eyleminin rolü büyüktür. Nitekim Ladmiral'e göre çeviri "farklı diller konuşan topluluklar arasındaki ilişkilerle, dünyanın her yerinde ve her dönemde gerekli olan, evrensel, insani bir eylemdir (1979: 11). Bu tanımlamasıya Ladmiral, çevirinin dil ile kültürler arasında kurduğu köprüünün önem ve işlevinden bahsetmiştir. Ortaya çıkışından bu yana, birçok disiplinle ilişki içinde olan, kendi sınırlarını belirleyip bir sentez oluşturmayı başarabilen çeviri olgusu, bu süreç sonunda kuram ve stratejileri olan bir bilim dalı olarak ortaya çıkmaya başlamış, nihayet "çeviribilim" adı altında literatüre geçmiştir. Bu yeni bilim dalı, farklı kuram ve yazın insanları tarafından değişik şekillerde tanımlanmıştır. Göktürk, çeviribilimi, "çeviriyi dilbilimsel, toplumsal, göstergebilimsel bir olgu biçiminde ele alıp ideleyen, bir kurama dayanarak açıklamaya çalışan bilim dalı" olarak tanımlar (2011: 117). Çeviribilim'in hangi konuları kapsadığı hususunda birçok bilim adamı da farklı görüşler ortaya atmıştır. Bunlardan Katherina Reiss, çeviribilimin konusunu, hedef dile eşdeğer bir metin ortaya koyma amacıyla gerçekleşen bir çeviri süreci olarak tanımlar. Ayrıca Reiss, çeviribilimin iki bölümden oluştuğunu belirtir. Bu bölümler, kaynak dilde yazılı olan metni kavrama ve erek dile aktarma olarak verilir (akt. Pazarlıoğlu 2014: 33). Wolfram Wilss'e göre çeviri, üç aşamalı bir süreçtir. Bunlardan ilki, özgün dilin incelenmesi; ikincisi diller arası aktarım işlemi ve üçüncüsü ise hedef dilde ortaya konması şeklinde açıklanır (akt. Tanrıku 2010: 29-30). Her bilim dalı gibi çeviribilim de kendine özgü ilke ve amaçlardan oluşur. Günümüzde, çeviribilimin amaçlarından biri, belirli kültürler ve belirli zamanlarda hangi tür metinlerin çeviri olarak adlandırılacağını incelemektir. Öte yandan, metinleri çeviri olarak adlandıran güçler ve bu güçlerin çeviri olarak kabul edilmelerinin nedenlerinin verilere dayalı açıklaması da çeviribilimin amaçları arasında yer almaktadır (Yalçın 2014: 29).

Çeviribilimin bir bilim dallı olarak görülmesinin ardından, çeviri eleştirisinin de ortaya çıkması kaçınılmaz olmuştur. Yılmaz'a göre çeviri eleştirisi, "özgün metnin ve çeviri metnin karşılaştırmalı çözümlemesinin düzenli bir biçimde yapılmasını içerir (2012: 41). Karşılaştırmalı çözümlemede amaç, çeviri metnin hangi unsurların etkisi altında yönlendirilerek dilsel göstergelerin hedef dile aktarıldığını ve kaynak metinden sapmaların nedenlerini araştırmaktır" tır (2012: 41) A. Popovic (1973,1976), W. Wils (1974, 1977, 1982), K. Reiss (1971), W. Koller (1979), çeviri eleştirisinin nasıl olması gerektiği ve hangi ölçütlerle işleyeceği konusunda çalışmalar yapan araştırmacılarıdır. 20. yy'in ikinci yarısından sonra çeviri eleştirisi, Vermeer, Even-Zohar ve Toury gibi kuramcılar ile birlikte kaynak dil odaklı yaklaşımın aksine çeviri üretiminin erek kültürün ihtiyaçları doğrultusunda meydana geldiğini ileri sürerek çeviri normlarının erek dil ile belirlenmesi esasını ortaya atmışlardır (Yalçın 2015: 88). İsraili çeviri araştırmacısı Gideon Toury, 15 yılı kapsayan bir zaman diliminde İngilizce, Rusça, Almanca, Fransızca ve Eskenazi'den İbraniceye yapılan çevirileri, çevirilen yazarların, çevirmenlerin ve yayıncıların sayılarına dayalı sayısal nitelikte bir inceleme gerçekleştirmiştir. Bu çalışmada Toury, alan çalışmasını sınırlamış ve çeviri süreci boyunca çevirmeni yönlendiren kararlar üzerine incelemeler yapmaya yönelmiştir (akt. Aksoy 2002: 45). Tüm bu incelemeler neticesinde, İsrail'de o dönemde yapılan çevirilerin dilbilimsel ve estetik kaygılardan uzak olduğunu gözlemlemiştir. Çeviri metinlerin niteliksel ve niceliksel özelliklerini ele alarak bir çeviri kuramı arayışına giren Toury, 1980 yılında yazdığı "*In Search of a Theory of Translation*" (Bir Çeviri Kuramının Peşinde) isimli eseri ile Betimleyici Çeviribilim'i, 1995 yılındaki "*Descriptive Translation Studies and Beyond*" (Betimleyici Çeviri Araştırmaları ve Ötesi) isimli eserinde ise kuramla ilgili bilgiler ve getirdiği yenilikleri kaleme almıştır. Toury, eserinde çeviriye ışık tutan dilbilimsel, yazınsal ve toplum bilimsel kuralları açıklamayı amaç edinmiş ve çevirileri kültürel bağlamda ele alarak estetik kuramların nesnel, dilbilimsel, olasılık gibi tanımların çeviri sürecini etileyen öğeleri etkilemediği kanısına varmıştır (Aksoy 2002: 46). Toury'e göre, eşdeğerlik kavramı, hedef kültüre "kabul edilen" ve kaynak metne olan "yeterlilik, uygunluk" normlarının tam ortasında yer almaktadır. Ona göre çeviri metinlerinin hiçbirinde tam anlamıyla "kabul edilebilirlik" veya "uygunluk" sağlanamaz. Bunun nedeni olarak ise; erek dil ve kültürün, kültürel kurallarının kaynak metin yapılarında kaymalara yol açabileceğini dolayısıyla çevirinin özgün metne de her zaman tamamiyle "uygun" üretilmeyeceği olarak görür (Aksoy 2022: 46). Erek odaklı yaklaşımlarda, çeviri eleştirisi kapsamında ölçüt olarak değerlendirilen kaynak metinden ziyade, erek metni etkileyen normlar esas alınmış böylelikle eşdeğerlik kavramı kapsamında "yeterlik" ve "kabul edilebilirlik" terimleri ortaya çıkmıştır.

Çalışmamızda, Fransız yazar ve filozof Voltaire'in en önemli eserlerinden biri olan ve Fransızcaya çevrilen *Candide, ou l'Optimisme* eseri, eserin dört farklı çevirisi, Gideon Toury'nin erek odaklı kuramı ve Mona Baker'ın çeviri stratejileri ışığında incelenecektir. Yapılan çevirilerin kaynak metne sadık kalınarak yapılması durumunda "yeterli", kaynak metinden uzaklaşarak erek dil ve kültür kuralları baz alınarak yapılan çeviriler, "kabul edilebilir" başlıkları altında değerlendirilecektir.

Söz konusu kaynak metin çeviri örnekler aşağıda sıralanmıştır:

KM: Voltaire Arouet, F. Marie (2014) *Candide, ou L'Optimisme* Paris: Le Livre de Poche

Ç4: Voltaire Arouet, F. Marie (1990) *Candide ya da İyimserlik* (Çev. Fehmi Baldaş), İstanbul: MEB Yayınları

Ç1: Voltaire Arouet, F. Marie (2018) *Candide ya da İyimserlik* (Çev. S. İpek Ortaer), İstanbul: İthaki Yayınları.

Ç3: Voltaire Arouet, F. Marie (2020) *Candide ya da İyimserlik* (Çev. Hüsen Portakal), İzmir: Cem Yayınevi

Ç2: Voltaire Arouet, F. Marie (2021) *Candide ya da İyimserlik* (Çev. Server Tanilli), İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Yöntem

Kaynak dil olarak Fransızca yazılmış bir eser olan *Candide, ou l'Optimisme* ve eserin Türkçe çevirileri; kitap içerikleri, sayfa sayısı, bölüm sayısı ve bölüm sayfa sayıları gibi başlıkları üzerinden incelenecektir. Bununla birlikte söz konusu kaynak eserin Türkçeye yapılan çevirilerinden seçilmiş cümleler arasında karşılaştırma yapılarak, Gideon Toury'nin Erek Odaklı Dil Kuramı ve Mona Baker'in Çeviri Stratejileri ışığında yorum ve açıklamalara yer verilecektir. Araştırma sonunda ortaya çıkan sonuçlar, kaynak metin ile çeviri metinler arasında bulunan benzerlikleri ya da farklılıkları ortaya koyacaktır.

Erek Odaklı Çeviri Kuramı ve Çeviri Normları

İsraili akademisyen, araştırmacı, çeviribilimci Gideon Toury, 1980 yılında kaleme aldığı "*In Search of a Theory of Translation*" (*Bir Çeviri Kuramının Peşinde*) başlıklı kitabında Betimleyici Çeviri Bilim'i, 1995 yılında yayımlanan "*Descriptive Translation Studies and Beyond*" (*Betimleyici Çeviri Araştırmaları ve Ötesi*) isimli kitabında ise ileri sürdüğü kuramla ilgili bilgileri ve yenilikleri tanıtmıştır. Toury, özellikle de "varsayılan çeviri" kavramını ortaya atmıştır. Onun için çeviri, "erek kültürde hangi nedenle olursa olsun çeviri olduğu varsayılan ya da çeviri olduğu sonradan anlaşılan her tür metindir"dir (Toury 1995: 31). Gürçağlar'ın aktardığına göre;

"Toury, çeviriyi tanımlayacak kriterler sunmak, bir metne çeviri denebilmesi için bu metin ile kaynak metin arasında ne tür bir ilişki olması gerektiği üzerinde durmak yerine tanımı tersine çevirir ve erek kültürün çeviri saydığı ya da ortaya çıkan verilerle (örneğin bir kaynak metnin keşfedilmesiyle) çeviri olduğu anlaşılan her tür metne çeviri denebileceği sonucuna varır. Bunun bir sonucu olarak erek kültürde çeşitli nedenlerle çeviri olarak sunulan, ancak gerçekte özgün yapıt olan metinler, yani "sözde çeviriler" (Toury 1995: 40) ya da çeviri olduğu halde özgün metin olarak sunulan metinler yani "gizli çeviriler" (Toury 1995: 70-71) çeviribilimin araştırma nesnesi haline gelir" (2011: 134).

Toury, erek odaklı çeviri kuramında Even-Zohar'ın kültür alanını temel alan çalışmalarını çeviribilim alanında yeniden değerlendirmiş ve eşdeğerlik kavramı üzerinde de yeniden bir çalışma yaparak, eşdeğerliliğin belirleyici bir kavram olmayıp, sabit olduğu iddiasını reddetmiş, onun değişken ve soyut bir kavram olduğunu belirtmiştir. Ona göre, kaynak metin ile erek metin arasındaki eşdeğerlilik ilişkisini belirleyen etmenler "norm" kavramı ile açıklamıştır. Çeviriyi, normların yönlendirdiği bir eylem olarak gören Toury, kuramında üç çeşit normdan bahseder: öncül normlar, süreç öncesi ve çeviri süreci normlar (Yazıcı 2019: 136).

“Öncül normlar”, çevirmenlerin yaptıkları çevirilerde kaynak metin ve kültürün normlarına mı yoksa erek dil ve kültürün normlarına mı daha yakın olacaklarını belirler. Buna göre çevirmen, kaynak metne daha yakın duruyorsa çeviride yeterlik, erek metne daha yakın duruyorsa kabul edilebilirlik söz konusudur (Toury 1995, akt. Gürçağlar 2011: 137). Buna göre, “yeterlik” kaynak metne sadakat; “kabul edilebilirlik” erek dilin ilke ve kurallarına uygunluktur. Çeviri kaynak metnin normlarına yakınsa “yeterli çeviri”, hedef dilin normlarına yakınsa “kabul edilebilir” çeviri olarak ifade edilmektedir. Öncül normlara ilişkin sonuçlar, ancak çeviri öncesi ve süreç öncesi normlar incelendikten sonra belirlenebilir.

“Süreç öncesi çeviri normları” aşamasında ise, çeviri öncesi çevirmen tarafından alınan kararları kapsayan süreç öncesi çeviri normları doğrudan çeviri politikası ile ilintilidir. Çeviri süreci normları, çeviri sürecinde ele alınan kararlar bütünü olarak açıklanabilir. Söz konusu normlar, dilsel gereçlerin (materyallerin) metin içerisindeki dağılımını ve metnin yapısını da etkiler. Böylelikle doğrudan ya da dolaylı olarak, hedef ve kaynak metinleri olduğu kadar; bölümler arasında elde edilecek ilişkileri de yönetirler. Kısaca özetlenecek olursa, çeviri süreci normları çevirinin kapsadığı dönüşümlere rağmen, nelerin sabit kalacağını ve nelerin değişme eğiliminde olacağını belirler (Toury 1995: 82).

Toury, çevirmenin çeviri eylemi sırasında aldığı kararları içeren çeviri süreci normları kendi içinde iki gruba ayrılmaktadır:

- Matriks Normlar (*Matricial Norms*)
- Metinsel-Dilsel Normlar (*Textual-Linguistic Norms*)

Matriks Normlar, kaynak metnin yazılı ekin geleneğine uygun olarak biçimsel özelliklerini yer değiştirmesini saptayan normlardır (Yazıcı 2005: 138). Bu bağlamda Matriks normlar kapsamında bir taraftan çevirmenin biçimsel tercihleri, metin cümle yapıları ve dipnotlar ele alınırken, diğer yandan metinsel-dilsel normlar’da çevirmenin çeviri eylemi esnasında küçük düzeyde aldığı dilsel ve dilbilgisel kararlar çeviriye yansıtılmakta ve çeviri esnasında başvurulan eşdeğerlik, yerileştirme, öykünme, ödünçleme, yabancılaştırma gibi çeviri stratejilerini kapsar.

Mona Baker Çeviri Stratejileri

Çevirinin bir bilim dalı olarak görülmesinin ardından, çeviribilimciler iyi bir çeviri nasıl yapılır sorusuna cevap aramaya başlamışlardır. Bu amaç doğrultusunda ise çeviri stratejileri ortaya çıkmıştır. Çevrilen metinlerin belirli bir düzende kalmasını sağlayan bu stratejiler, çevirmenin çeviri süresince alacağı kararları oluşturmaktadır. Gürçağlar’a göre çeviri stratejisi, “çevirmenlerin bir metni seçerken ve çevirirken o metne yaklaşımları ve aktarımları esnasında yararlandıkları yöntemler’dir (2011: 38). Mona Baker 1992 yılında yazdığı “*Translation and Conflict: A Narrative Account*” isimli eserinde çeviri stratejilerini ele almıştır.

Mona Baker tarafından sunulan çeviri stratejileri ise aşağıdaki gibidir;

1. Yabancılaştırma yoluyla çeviri
2. Öykünme yoluyla çeviri
3. Yerileştirme / Yerelleştirme yoluyla çeviri
4. Kültürel Ödünçleme yoluyla çeviri
5. Telafi yoluyla çeviri

6. Özelleştirme yoluyla çeviri
7. Genelleştirme yoluyla çeviri
8. Açıklama yoluyla çeviri
9. Ekleme (genişletme) yoluyla çeviri
10. Çıkarma (daraltma) yoluyla çeviri
11. Çıkarım yoluyla çeviri
12. Yer değiştirme yoluyla çeviri
13. Uyarlama yoluyla çeviri
14. Standartlaştırma yoluyla çeviri
15. Perspektif kaydırma (değiştirme) yoluyla çeviri
16. İletişimsel çeviri
17. Birebir (sözcüğü sözcüğüne) çeviri (Baker, 1992)

Yabancılaştırma yoluyla çeviri: Mine Yazıcıya göre, “yabancılaştırma” çevirmenin yabancı kültürü tanımak amacıyla erek dilin el verdiği ölçüde kaynak kutba yakın çeviri stratejisi kullanmasıyla ilgili karara dayalı çeviri işlemidir (Yazıcı 2007: 8). Bu stratejide amaç, kaynak dile ait kültürel özelliklerin hedef metinde, okuyucuya olabildiğince hissettirilmesidir. Söz konusu stratejinin baskın olduğu bir hedef metinde sürekli olarak ithal edilmiş dilbilgisi ve kültürel özellikler ağırlıklı olarak göze çarpar (Suçin 2013: 203-204).

Öykünme yoluyla çeviri: Bu stratejide, kaynak kültüre ait olan bir öğenin ya da ifadenin, aynı anlama sahip olmayan fakat hedef kültürde benzer bir bağlam çağrıştırarak, hedef okur üzerinde benzer etkiye sahip olması muhtemel olan bir hedef dil ögesiyle yer değiştirilmesi amaç edinilir. Bu stratejinin kullanılmasında temel amaç, hedef kültür okuyucusuna özdeşleşebileceği, tanıdık ve çekici bir kavram iletilebilmesidir (Baker 1992: 30).

Yerleştirme yoluyla çeviri: Dickins’e göre, yabancılaştırmanın diğer kutbunda yer alan yerleştirme, hedef metinde yapılan bir tür “kültür nakli”dir (2002: 32). Bu stratejide amaç, kaynak kültüre ait olan birtakım olguları, hedef metine birebir (yabancı olanı) vermekten kaçınıp, özgün eserin yazarını, çevirmenin dilinde yazacağı gibi bir yazma şeklinde olması işlemidir.

Kültürel Ödünçleme yoluyla çeviri: Bu strateji bilhassa kültüre özgü öğelerin, modern kavramlar ve moda sözcüklerinin aktarılması esnasında kullanılmasıyla yaygındır. Söz konusu kelime metinde birkaç kez tekrarlandığında, alıntı kelimeyi bir açıklama ile vermek okuyucu açısından fayda sağlayacaktır. Verilen açıklama sonrasında ödünç alınan sözcük, daha sonra kendi başına kullanılacak böylelikle okuyucu daha kolay anlayacağından uzun açıklamalarla dikkat dağılmayacaktır (Baker 1992: 34). Suçin’e göre, kültürel öğelerin aktarımında takip edilebilecek bir dizi stratejinin en uç noktalarında bulunan yabancılaştırma ve yerleştirme işlemlerinden korunmak için birinci alternatif, kaynak dildeki ifadenin aynısını hedef dile aktarmaktır, bu yolla yabancı bir öge, hedef metne dahil edilmektedir. Yabancı öge hedef metne herhangi bir uyarlamaya tabi tutulmadan aktarıldığı için doğal olarak “egzotik” kalmış olur (2013: 213).

Telafi (ikame) yoluyla çeviri: Newmark’a göre bu strateji, sözcüğü sözcüğüne bağlı olarak sözcenin herhangi bir yerinde ortaya çıkan anlam, ses etkisi, kullanım ve mecaz kaybının, sözcenin başka bir yerinde veya ona yakın bir sözcede giderilmesidir (1998: 90).

Özelleştirme yoluyla çeviri (Alt anlamlı çeviri) : Özelleştirme yoluyla çeviri, kaynak dilde yer alan üst anlamlı bir ifadeyi, hedef dilde alt anlamlı bir ifadeye aktarmak böylelikle hedef dildeki ifadeyi daha dar ve daha özel bir şekilde ifade etmektir (Yalçın 2015: 106). Dickins'e göre bu yöntem, çeviri sürecinde kaynak dildeki üst anlamlı bir sözcük veya ifadeyi erek dilde anlamlı bir sözcük ya da ifadeyle karşılama stratejisidir (2002: 56).

Genelleştirme yoluyla çeviri (Üst anlamlı çeviri): Bu çeviri stratejisi “kaynak dilde alt anlamlı bir sözcüğü veya ifadeyi hedef dilde üst anlamlı bir sözcük veya ifadeyle karşılamadır.” (Dickins 2002: 56). Kaynak dilde alt anlam aralığında bulunan bir ifadeyi hedef dile aktarırken üst anlamlı bir ifade kullanmak da hedef dildeki ifadenin geniş bir anlam aralığında bulunduğu bir göstergesidir. Yalçın'a göre, özelleştirme veya genelleştirme stratejilerinin kullanıldığı bir çeviride, kaynak metne birtakım detaylar ekleneceğinden ve çıkarılacağından dolayı bazı çeviri kayıplarının yaşanması kaçınılmazdır (2015: 107).

Ekleme (Genişletme) yoluyla çeviri: Kaynak metinde bulunmayan, örtük bırakılan bazı sözcük ve ifadelerin çevirmen tarafından hedef metne eklenmesi stratejisidir (Gürçağlar 2021: 48). Bu strateji ile çevirmen, erek dil ve kültürün ihtiyaçlarına ve işverenin taleplerine dayalı olarak çeviriyi açımlayarak ya da ek bilgi vererek genişletmesi veya tam karşıtı biçimde kaynak metni tam ya da kısmen özetleyerek aktarır (Yazıcı 2007: 39)

Çıkarma (daraltma) yoluyla çeviri Çıkarma: (daraltma) stratejisi, kaynak metinde geçen bir sözcüğün, bir deyim veya bir ifadenin, çevirmen ya da yayınevi tarafından sorunlu veya gereksiz görülen kısımlarının, hedef dildeki çevirisine yer verilmemesi yani çıkarılması işlemidir (Gürçağlar 2021: 42). Çevirmenin bilinçli olarak kullanabildiği bu yöntem anlam ya da çeviri kaybına yol açabileceğinden dolayı zorunlu görülmedikçe tercih edilmemesi gereken bir stratejidir (Yalçın 2015: 110).

Çıkarım yoluyla çeviri: Çıkarım, sözcüklerin, tamlamaların veya ifadelerin anlamlarından yola çıkmak suretiyle çıkarımda bulunularak yapılan bir çeviri yöntemidir. Çıkarım hedef dilde bütünün bir parçası ya da tam tersi bir işlem olabileceği gibi neden sonuç veya sürece işaret eden bir karşılıkta olabilir. İngilizcede kullanılan “cutlery” sözcüğünün Türkçede “çatal bıçak takımı” olarak ifade edilmesi bu işleme örnek olarak verilebilir (Yazıcı 2007: 33).

Yer değiştirme yoluyla çeviri: Kaynak dilde yer alan bir tümcenin dil bilgisel olarak farklı bir şekilde yeniden düzgünlenmesi ve aktarılması işlemidir. Kaynak dilde fiil durumunda bulunan bir ifadenin hedef dil çevirisinde isim olarak kullanılması söz konusu stratejinin kullanımına bir örnektir (Yazıcı 2007: 35).

Uyarlama yoluyla çeviri: Yazıcı'ya göre uyarlama, kaynak metni erek kültürün özelliklerini göz önünde bulundurarak çevirme, bazı durumlarda yeniden yazma işlemidir. Bölgesel ve zaman farklılıklarını ortadan kaldırma, toplumsal sınıflandırmada “as” “üs” ilişkileri bağlamında herhangi bir sınıflandırmanın bulunmadığı toplumlarda ve bilhassa haber çevirilerinde kullanılan bir stratejidir (2007: 36).

Standartlaştırma yoluyla çeviri: Uyarlamamın tam tersi olarak görebileceğimiz bu yöntemle, toplumsal, yöresel ve zaman farklılıklarını göz önünde bulundurmamak suretiyle ölçülü, dil bilgisel kurallara sadık kalınarak yapılan çeviri yöntemidir (Yalçın 2015: 112).

Perspektif kaydırma (Değiştirme) yoluyla çeviri: Sözcük, argo kelimeler, atasözleri ve film adları gibi dile yerleşmiş olan ifadelerin çevirilerinde bu stratejiye başvurulabilir.

Fransızca’da “Bon courage” yerine “Kolay gelsin” ifadesinin kullanılması örnek olarak gösterilebilir.

İletişimsel çeviri: Bu stratejinin amacı, orijinal metnin tam bağlamsal anlamını hem içerik hem de hedef metnin okuyucusu tarafından kabul edilebilir ve anlaşılabilir olacak şekilde aktarmaktır (Newmark 1998: 47).

Birebir çeviri (Sözcüğü sözcüğüne): Vinay ve Darbelnet’e göre birebir çeviri, herhangi bir dilsel kısıtlama olmaksızın hem doğru hem de Deyimsel bir metinle sonuçlanan, kaynak dilden hedef dile geçişi ifade eder (1958: 48). Bu stratejinin amacı, çevirisi yapılan sözcüğün, deyimim veya cümlenin çevrildiği dilin imla kurallarına uyup uymadığını gözetmeksizin, birebir hedef kültür diline aktarılmasıdır.

Bulgular ve Yorum

Süreç Öncesi Normları

Çalışmada kaynak metin olarak kullanılan ve Voltaire tarafından kaleme alınan eserin, 1759 tarihli Sierene (Paris) baskısının kapak sayfasında *Candide, ou l’Optimisme* (Candide, ya da İyimserlik) başlığıyla basılmıştır. Araştırma boyunca kullanılan, 2014 senesinde Paris’te yayımlanan ve *Livre de Poche* yani cep kitabı özelliği taşımaktadır. Cep kitabı, küçük boyutlu ve küçük formatlı bir kitaptır. 11 cm genişliğinde ve 18 cm uzunluğundadır, bu özellikleriye cebe kolay sığabileceğinden bu ismi taşımaktadır. Ciltsiz kitap olması nedeniyle maaliyeti daha düşüktür. Cep kitaplarında özgün eser içeriğine sadık kalınır. (https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Livre_de_poche) Kapak sayfasında, kitap ismi’nin *Candide* olarak yer aldığı görülmektedir. Kitabın 46. sayfasında ise eserin orijinal ismi yazılmıştır. Eserin sağ köşesinde yazar ismi siyah renkli kalın punto ile, hemen altında kitabın ismi italik harflerle yazılmıştır. Kitabın arka kapağında ise kitap hakkında bilgilerin yer aldığı kısa bir parçaya yer verilmiştir. İlk sayfa “Introduction”, “giriş” bölümü ve başlıklar halinde verilmiş yirmi dört sayfadan oluşmaktadır. Bu bölümün hemen ardından ise, “Repères Chronologiques”, “Kronolojik belirteçler” başlıklı bir bölümde önemli olaylar ve tarihlerin bulunduğu altı sayfalık bir tabloya yer verilmiş ve söz konusu tablolarda Voltaire’in yaşamı ve eserleri ile bu eserlerin tarihsel ve kültürel bağlamları üzerine bir çalışma yapılmıştır. Bir sonraki bölümde ise, “édition critiques”, “Etudes sur Voltaire”, “études sur Candide” ve “Bibliographie” başlıkları altında kısa bilgiler aktarılmış ve Candide’in yolculuklarını gösteren iki haritaya yer verilerek kitaba giriş yapılmıştır.

Çevirisinin İpek Ortaer tarafından yapıldığı ve “İthaki Yayınları”na ait olan çeviriye bakıldığında, dış kapakta, esere adını veren Candide isimli kahramanın çizimi yer almaktadır. Kitap ismi kaynak kitaptaki gibi *Candide* olarak verilip, 10. sayfada orjinal ismi yazılmıştır. Arka kapakta ise, Victor Hugo’nun Voltaire ile ilgili yaptığı yorum ve kitapla ilgili küçük bir özet bulunmaktadır. Kitabın giriş sayfasında Yazar’a ait önemli bilgiler yer alırken, yedinci sayfada “Çevirmenin Önsözü” isimli bir yazıya ek olarak, “Yasaklı kitap Candide”, “Micromégas Üzerine”, gibi başlıklar altında çeşitli bilgiler okuyucuya sunulmuştur, bu bağlamda kaynak metin ile örtüşmektedir.

“Cumhuriyet kitapları Yayınevi”nden çıkan ve Server Tanilli tarafından çevrilen eserin kapağında, kitabın başkahramanı olan Candide’e ait olduğu anlaşılan Turhan Selçuk tarafından resmedilmiş bir çizim bulunmaktadır. Ön kapakta eser ismi orjinal olarak “Candide ya da İyimserlik” şeklinde verilmiştir. Kitabın arka kapağında ise, çevirmen

tarafından Voltaire ve Candide isimli eseri üzerine yorumlar bulunmaktadır. Kitabın yedi ve sekizinci sayfaları Önsöz'e aitken, dokuzuncu sayfada çevirmen, özgün eserin önemine değinmiş ve çeviri süreci boyunca yapmış olduğu değişiklikler ve yeniliklerden bahsetmiştir. Sonraki sayfalarda ise, eser ve eseri üzerine çevirmenin yaptığı yorumlara rastlanmıştır.

Hüsen Portakal tarafından çevrilen ve "Cem Yayınevi"nden çıkan eserin ön kapağında, kitaba ait kahramanların çizimleri yer alırken, arka kapağında özgün kaynak yazarı ve eseri hakkında bilgilere yer verildiği görülmektedir. Kitap kapağında eserin orjinal ismi olan "Candide, ya da İyimserlik" başlığı yer almaktadır. Giriş sayfasında, Voltaire'in çalışma odasında olduğu belirtilen bir resim yer alırken sonraki sayfalarda kitabın başkahramanı olan Candide'in yolculuklarının belirtildiği haritalar ile önemli olay ve tarihlere ilişkin tablolara yer verilmektedir.

Fehmi Baldaş çevirmenliğinde, "Millî Eğitim Bakanlığı Yayınları"ndan çıkan çeviri eserin kapak sayfasına göz atıldığında, kaynak esere ait herhangi bir çizim ya da resim bulunmamakta, sadece Millî Eğitim Bakanlığı amblemi eşliğinde özgün eser başlığının yazar ve çevirmen isimlerinin yer aldığı görülmektedir. Kitabın yazarı ve içeriği ile ilgili bir önsözle başlanmış, arka sayfada ise kitapla ilgili bir dizi not numaralandırılmış olarak kaleme alınmıştır.

Çeviri Süreci Normları

Kaynak metin olarak Voltaire'in Fransızca yazdığı "*Candide, ou l'Optimisme*" isimli yapıt 30 bölüm ve 215 sayfadan oluşmaktadır. Çalışmamızda kaynak eserin Türkçeye yapılmış dört çevirisi ele alınarak incelenmiştir. «Çeviri 1» olarak adlandırılan ve S.İpek Ortaer tarafından çevrilen yapıt 30 bölüm ve 197 sayfadan oluşmaktadır. «Çeviri 2» olarak ele alınan Server Tanilli'nin çevirisi 30 bölüm 199 sayfadan oluşurken, çevirmenliğini Hüsen Portakal'ın yaptığı «Çeviri 3», 30 bölüm ve 218 sayfadan oluşmaktadır. Son çeviri eseri olan, Fehmi Baldaş tarafından çevrilen «Çeviri 4» 30 bölüm ve 119 sayfadan oluşmaktadır. Tüm çevirmenlerin, kaynak eserde yer alan bölüm sayısına sadık kalarak ekleme ve çıkartma yapmadıkları görülmektedir. Çeviri kitapların boyutları, kullanılan puntolar ve sayfa düzenleri farklılık gösterebilir. Buna karşın, tüm çeviri metinler kaynak esersayfa düzeni ile yakınlık göstermiş, büyük farklılıklara gidilmemiştir. Çeviri metinler ile kaynak metin bölüm ve sayfa sayıları, fikir edinilmesi amaçlanarak tablolar halinde verilmiştir.

Tablo 1: Kaynak ve Çeviri Metinlerin Toplam Sayfa ve Tablosu.

	KM	Ç1	Ç2	Ç3	Ç4
Sayfa sayısı	215	197	199	218	119
Bölüm Sayısı	30	30	30	30	30

Tablo 2: Kaynak ve Çeviri Metinlerin Bölüm Sayfa Sayıları Tablosu.

Bölümle r	K.M Sayfa sayısı	Ç1 Sayfa sayısı	Ç2 Sayfa sayısı	Ç3 Sayfa sayısı	Ç4 Sayfa sayısı
1	3	4	4	4	4
2	3	4	4	3	3
3	3	4	4	3	4
4	4	5	5	5	4
5	5	4	6	4	3
6	3	3	2	2	3
7	4	4	3	3	3
8	4	4	4	4	4
9	2	3	2	2	2
10	3	3	4	3	3
11	6	5	4	4	4
12	5	6	5	4	5
13	4	4	3	2	4
14	5	5	6	4	5
15	4	4	3	3	3
16	5	6	6	5	5
17	5	5	6	5	5
18	7	7	7	6	7

19	8	7	7	6	7
20	4	4	4	4	4
21	3	3	4	3	2
22	13	13	13	12	11
23	3	3	2	2	2
24	6	7	7	6	6
25	8	8	8	6	7
26	5	5	6	4	4
27	5	6	6	5	5
28	4	4	3	3	3
29	2	2	2	2	2
30	6	7	7	6	6

Çeviri Karşılaştırmaları

Örnek 1:

KM: «*Les anciens domestiques de la maison soupçonnaient qu'ils étaient fils de la sœur de monsieur le baron et d'un bon et honnête gentilhomme du voisinage, (..)*» (p.46)

Ç1: Evin eski hizmetçileri, onun Baron'un kız kardeşinin yöreden iyi, şerefli bir asilzadeden olma oğlu olduğundan kuşkulanıyorlardı. (s.13)

Ç2: Şatonun emektar hizmetlileri, Baron Hazretlerinin hemşireleriyle o yörede oturan iyi ve dürüst, soylu bir kişinin çocuğu olduğundan kuşkulanıyorlardı onun. (s.23)

Ç3: Evin eski hizmetçileri, onun bir baron efendinin kız kardeşiyle, yine aynı çevreden dürüst, kibar ce iyi bir efendinin çocuğu olduğundan kuşkulanıyorlardı, (...) (s.39)

Ç4: Evin emekli hizmetçileri onun, Baron'un kız kardeşiyle yakınlarda oturan iyi, kibar bir kişizadenin, çocuğu olduğunu söylerlerdi. (s.3)

“Ancien” sıfatı Fransızcadada “ancien” sıfatı “1. eski, eskiden kalma” “2. kıdemli” 3. “yaşlı” anlamlarına gelmektedir (Saraç 2009: 71). Bu bağlamda Ç1 ve Ç4’de “emekli” olarak çevrilerek değiştirme stratejisi uygulanmıştır. Ç1 ve Ç4’de anlam korunarak aktarıldığından dolayı yeterli çeviriler oldukları söylenebilir. Kaynak metinde yer alan “Gentilhomme” ifadesi “homme de la noblesse (soylu adam)” anlamına gelmektedir. (La Rouse 2006).

Türkçe karşılığı centilmen, kibar adam olan bu kavram, kitabın yazıldığı dönem içerisinde değerlendirildiğinde soylu ve asilzade olarak ifade edilmesi daha yerinde olacaktır. Ç1 ve Ç2’de aktarımın doğru yapıldığı gözlenmektedir. Ç4’de “kişizade”, Ç5’de “efendi” şeklinde karşılanmış ve yerileştirme stratejisi uygulanmıştır. Erek kitle açısından daha anlaşılır olmalarından dolayı kabul edilebilir çeviri niteliği taşımaktadır. Ç4 ve Ç5’de kaynak metinde yer alan “soupçonner” fiili, “şüphelenmek, kuşku duymak, sanmak, tasavvur etmek, sanmak” anlamlarını taşır (Saraç: 1316). Buna karşın, Ç4’da “söylerlerdi” ifadesi kullanılarak değıştirme stratejisinin uygulandığı görülmektedir.

Örnek 2:

KM: *Sa fille Cunégonde, âgée de dix-sept ans, était haute en couleur, fraîche, grasse, appétissante.* (p.46)

Ç1: On yedi yaşındaki kızı Cunégonde hayat dolu, körpe, şişmanca ve iştah kabartıcıydı. (s.14)

Ç2: On yedi yaşındaki kızı Cunégonde, güzel renkli, terütaze, etli canlı ve istek uyandırıcıydı. (s.24)

Ç3: On yedi yaşındaki kızları Cunégonde, taze ve renkli teni, yağlı yapısıyla insanlarda cinsel istek uyandırıyor. (s.40)

Ç4: On yedi yaşlarındaki kızı Cunégonde, taptaze, al al yanaklı, etine dolgun, iştah açıcı bir kızdı. (s.4)

Kaynak metinde “était haute en couleur” olarak yer alan ve “qui a le teint très coloré” diri renkli, renkleri canlı, yanlık tenli (Saraç: 694) anlamlarına gelen bu ifade’nin anlamı Ç1, Ç2 ve Ç4’de kaynak metindeki anlamları karşıladığından dolayı yeterli çevirilerdir. Ç3’de ise ilgili ifade kendisinden sonra gelen sıfatla birleştirilmesi tercih edilmiştir. Öte yandan, “fraîche” ifadesi “qui a une impression de pureté, de jeunesse (La Rousse 2006), “saflık, gençlik izlenimi uyandıran” anlamlarına gelmektedir. Ç1’de “körpe”, Ç2’de “terütaze” olarak aktarılmış ve yerileştirme stratejisi kullanılmıştır. Erek dil kitlesi açısından daha anlaşılır ifadeler kullanıldığı için kabul edilebilir çeviri niteliğinde oldukları anlaşılmaktadır. Kaynak metinde geçen bir diğeri sıfat “épaissante” iştah açıcı, istek uyandırıcı” (Saraç: 84) anlamı Ç3’de “cinsel istek uyandırıyor” şeklinde karşılanmış ve açıklama stratejisi uygulanmıştır.

Örnek 3:

KM : *Vous, mon cher maître ! vous, dans cet état horrible ! Quel malheur vous est-il donc arrivé ?* (p.55)

Ç1 : Siz gerçekten de üstat Pangloss’sunuz ! Fakat bu korkunç duruma nasıl düştünüz, başımıza nasıl bir felaket geldi? (s.25)

Ç2: Siz, benim aziz üstadım! Siz, bu korkunç halde! Nasıl bir felaket geldi ki başımıza? (s.37)

Ç3: Benim sevgili öğretmenim! Ne korkunç durumdasınız! Ne felaketlere uğradınız böyle? (s.51)

Ç4: (...) başınızdan nasıl bir felaket geçti? (s.11)

“Vous, mon cher maître!” ifadesi Ç4’de çevrilmeyerek çıkartma stratejisi uygulanırken, Ç1’de böyle bir şaşkınlık ifadesi olmamasına karşın yorumlama stratejisi kullanılarak “Siz gerçekten de üstat Pangloss’sunuz” ifadesiyle aktarılmış ve yorumlama stratejisi kullanılmıştır. “Maître” ifadesi sırasıyla; efendi, sahip, yönetici, öğretmen, üstad, kalfa anlamlarına gelmektedir (Saraç: 853). Eserin sahip olduğu dilin ağırlığını okuyucuya yansıtmak adına, Ç2’de “aziz üstadım” şeklinde çevrilerek yerileştirme stratejisine gidildiği görülmektedir dolayısıyla erek kültüre daha yakın bir ifade seçildiği açıktır. Ç3’te ise aynı ifade “öğretmenim” olarak aktarılmıştır. Kaynak metine daha sadık bir ifade tercih edildiğinden, yeterli çeviri özelliği taşımaktadır. “Cher” ifadesi ise; 1. Sevgili, aziz, 2. Pahalı anlamlarına gelmektedir (Saraç: 248). Kaynak metinde ilk anlamının kullanıldığı bu ifade tüm çeviri metinlerinde doğru aktarılmıştır. Bu bağlamda tüm çeviriler yeterli birer çeviri özelliği taşımaktadır. “Vous, dans cet état horrible” ifadesi Ç1’de “fakat bu korkunç duruma nasıl düştünüz”, olarak çevrilerek iletişimsel çeviri stratejisine başvurulmuş; Ç4’da söz konusu aktarım yapılmayarak çıkarma stratejisi kullanılmış ve kaynak metne sadık kalınmamıştır.

Örnek 4:

KM: *Mon fils, prenez courage, suivez- moi.* (p.64)

Ç1: “Oğlum, cesaretinizi kaybetmeyin, beni takip edin,” dedi. (s.37)

Ç2: Oğlum, dayanıklı olunuz ve arkamdan geliniz, dedi. (s.50)

Ç3: “Korkma oğlum, peşimden gel.” (s.62)

Ç4: “Oğlum, dedi; kendini koyuverme, arkamdan gel.” (s.19)

Ç1 ve Ç2’de aktarım sırasında “dedi” kelimesine yer verilerek ekleme stratejisi kullanılırken, “prenez courage” ifadesi, Ç4’de “kendini koyuverme” ifadesiyle çevrilerek yerileştirme stratejisi kullanılmıştır. Ç1 ve Ç2’de kaynak metindeki anlam birebir verilmeye çalışılmış yeterli çeviriler niteliğindedir. Ç3’de yorumlama stratejisi kullanılarak “korkma oğlum” şeklinde karşılanmıştır. Ç4’de yer alan ifade, erek dilde daha çok anlam bulmuştur. Genel olarak Ç3 ve Ç4’de yer alan aktarımlar kabul edilebilir niteliktedir.

Örnek 5:

KM: (...); *il est mon rival, je suis en train de tuer; il n’y a pas à balancer.* (p.71)

Ç1: (...), bu adam benim hasmım. Öldürmeye başladım bile, tereddüt etmeye gelmez. (s.47)

Ç2: (...), hasmımdır; öldürmeye başladım bir kez, sallanmaya gelmez.” (s.62)

Ç3: (...), ayrıca o benim rakibim. Nasıl olsa elim kana bulandı, duraksamanın sırası değil. (s.74)

Ç4: (...); rakibimdir, nasıl olsa öldürmeye başladım, düşünmeye gelmez.” (s.25)

Kaynak metinde kullanılan “rival” sözcüğü, “personne qui lutte contre d’autres personnes pour réussir, pour gagner, pour être le meilleur, la meilleure, adversaire, (La Rousse) yani “rakip” anlamına gelmektedir (Saraç: 1239). Söz konusu ifade Ç1 ve Ç2’de

“hasmım” şeklinde aktarılmıştır. Dolayısıyla burada yerleştirme stratejisine başvurulduğu ifade edilebilir. Erek metne daha yakın ifadeler kullanıldığından kabul edilebilir çeviriler olduğu anlaşılmaktadır. Ç3 ve Ç4’de ise kelime “rakip” olarak çevrilerek, anlam bire bir aktarılmıştır. Böylece kaynak metne daha yakın kalınmış yeterli nitelikte çevirilerdir. Kaynak metinde yer alan “je suis en train de tuer” ifadesi Ç3’de “elini kana bulamak” olarak karşılanarak yerleştirme stratejisine gidilmiştir. Yapılan aktarım, erek dilde daha çok anlam bulunduğundan, kabul edilebilir çeviri olarak tanımlanabilir. Ç1’de “bile”, Ç2’de “bir kez”, Ç3 ve Ç4’de “nasıl olsa” ifadeleriyle aktarılmış ve ekleme stratejisi kullanılmıştır, diğer çevirilerde, “öldürmek” ifadesi birebir aktarıldığından, kaynak metne sadık kalınarak yapılmış yeterli çevirilerdir. Cümlemin devamında yer alan “il n’y a pas à balancer” ifadesinde yer alan “balancer” sözcüğünün ilk anlamı “mouvoir lentement (quelque chose) tantôt d’un côté, tantôt d’un outre » (Le Robert), yani “sallamak, oynatmak” olarak verilmiştir (Saraç: 129). İlgili kelimenin yan anlamı ise, “être incertain” (Le Robert) “duraksamak, kararsızlık içinde kalmak, kuşku ve kararsızlık içinde kalmak” (Saraç: 129) olarak verilmiştir dolayısıyla Ç1, Ç3 ve Ç4’de anlam korunarak verilmiş yeterli birer çeviridir. Ç2’de “sallanmaya gelmez” şeklinde aktarılacak yorumlama stratejisi kullanılmıştır, erek kitle açısından anlaşılır nitelikte olduğundan kabul edilebilir çeviri olduğu açıktır.

Örnek 6:

KM: «-Pas un maravédis, dit-elle.» (p.73)

Ç1: “Tek bir maravedi bile...” dedi Cunégonde. (s.50)

Ç2: Cunégonde: Meteliğim bile yok! Dedi. (s.63)

Ç3: Bir metelik bile, dedi genç kadın. (s.75)

Ç4: Cunégonde: “Bir Maravédis bile yok” dedi. (s.27)

Metinde geçen “maravédis” sözcüğü, yine kaynak metin kitabında açıklamasıyla birlikte verilmiştir. Buna göre, İspanyol parası anlamına gelen bu sözcük, Ç1’de bire bir aktarılmış olup yabancılaştırma stratejisi kullanılmış ve okurun bilgilenmesi adına ek bir bilgi verilmemiştir. Kaynak metne sadık kalınarak yapılan çeviriler erek dil ve kültürden uzaktır. Ç4’de “maravédis” sözcüğü doğrudan aktarılacak yabancılaştırma stratejisi kullanılmıştır. Ç2 ve Ç3’de ilgili ifade “metelik” olarak verilmiş ve yerleştirme stratejisi kullanılmıştır, aktarım sırasında kullanılan ifade erek kültür tarafınca anlaşılır nitelikte olduğundan kabul edilebilir çeviri olduğu açıktır.

Örnek 7:

KM: *Ils se misent tous à genoux en jetant leurs armes et en demandant au Corsaire une absolution in articulo mortis.*” (p.77)

Ç1: Hepsi silahlarını atıp dizleri üzerine çökmüştü ve son dakikalarında korsanlardan af diliyorlardı. (s.53)

Ç2: Hepsi birden diz çöküp silahlarını attılar ve korsanlardan yaşamlarını bağışlamalarını dilediler. (s.68)

Ç3: Sonunda hepsi yere diz çöktü, silahlarını bıraktı ve korsandan bağışlamalarını istedi. (s.80)

Ç4: (...) hepsi silahlarını atarak, in articulo martis af dileyerek diz çöktüler. (s.30)

Kaynak metinde geçen “in articulo mortis” ifadesi Latince olup, “ölüm anı” anlamına gelmektedir. (Candide, ou L’optimisme 2014: 77). Söz konusu ifade Ç4’de doğrudan aktarılmış ve okuyucu için bilgilendirme notu düşülmüştür. Doğrudan aktarılması tercihinde bulunularak kaynak metne sadık kalınmış, verilen dipnot ile erek dil okuyucusunun bilgileneceği amaçlanmıştır. Ç1’e bakıldığında ilgili ifade, Latince söyleme denk düşen “son dakikaları” olarak karşılanmış ve yorumlama stratejisi kullanılmıştır. Erek kültür okuyucusu açısından daha anlaşılır bir ifade kullanıldığından dolayı kabul edilebilir çeviri niteliğindedir. İlgili ifadenin Ç2 ve Ç3’de yer almadığı dolayısıyla çıkarma stratejisinin uygulandığı gözlenmiş bu sebeple kaynak metne sadık kalınmamıştır.

Örnek 8:

KM: (...) *il mit la main sur mon cœur et le sentit palpiter; je fus secouru*, (...) (p.93)

Ç1: Elini göğsüme koydu ve kalp atışlarımı hissetti. Kurtulmuştum. (s.72)

Ç2: Elini yüreğimin üzerine koydu ve onun çarptığını duydu; yardım gördüm (...) (s.89)

Ç3: Elini yüreğimin üzerine koydu ve çalıştığımı anladı. Beni tedavi ettiler (...) (s.95)

Ç4: (...): elini kalbime koydu, çarpıntısını duydu; tedavi edildim, (...) (s.43)

Kaynak metinde kullanılan “cœur” kelimesinin kalp, yürek ve göğüs olarak çevrildiği görülmektedir. “Palpiter” fiili “hızlı çarpmak, atmak, titremek” anlamlarına gelir (Saraç: 989). Ç3’de “çalışmak” olarak aktararak kaynak metindeki anlamı karşılamayan bir ifade seçilmiştir, bu sebeple yanlış bir aktarma olduğu söylenebilir. “Secourir” fiili ise; “tehlikeden kurtarmak, yardıma koşmak” anlamına gelmektedir (Saraç: 1278). Söz konusu fiil bağlam içerisinde değerlendirildiğinde, Ç2, Ç3 ve Ç4’de “yardım görmek”, “tedavi edilmek” olarak verilerek değiştirme ve yorumlama stratejilerine başvurulmuş dolayısıyla en yakın anlamın verilmesi tercih edilmiştir. Aynı sözcük Ç1’de “kurtulmak” ifadesiyle karşılanarak değiştirme ve yorumlama stratejisi kullanılmıştır. Böylece erek metne uygunluğundan dolayı kabul edilebilir nitelikte çevirilerdir.

Örnek 9:

KM: (...) *aussi le révérend père Croust, supérieur de la maison, prit pour moi la plus tendre amitié*: (...) (p. 94)

Ç1: Bu evin sahibi, saygıdeğer peder Croust’da bunun farkındaydı ve bana içten bir arkadaşlık besliyordu. (s.73)

Ç2: (...); o yüzden, kuruluşun yöneticisi muhterem papaz Krust, çok sıcak bir dostluk ilişkisi kurdu benimle. (s.89)

Ç3: Manastırın yöneticisi saygın papaz efendi, bana sıcak bir dostluk gösterdi. (s.95)

Ç4: (...), onun için kilisenin başpapazı olan Sayın Rahip Croust* benimle sıkı fıkı dost oldu; (...) (s.43)

Le révérand père” ifadesi “titre des pasteurs dans l’Eglise anglicane” (La Rousse), papaz veya vaizlerin lakabı olarak kullanılır; din adamı, peder, saygıdeğer anlamlarını taşır

(Saraç: 2006). “Ç1”, Ç3, Ç4’de ilgili ifadenin aktarımı doğru bir şekilde gerçekleştirilmiş yeterli çevirilerdir. Ç2’de yerleştirme stratejisi kullanılmış ve “muhterem” şeklinde aktarılmıştır. Tercih edilen bu ifade ile Ç2’nin erek dil ve kültüre daha çok yakınlaştığı görülmektedir. Kaynak metinde yer alan “Croust” özel ismi kaynak metinde sayfa altına not düşülerek açıklanmıştır, Ç2’de “Krust” olarak türkçe okunuşuyla verilerek ödünçleme stratejisinden yararlanılmıştır, çevirmen de kaynak metne sadık kalarak sayfa altına düştüğü not ile bahsedilen kişinin kim olduğuna dair bilgilendirme yapmıştır. Bu sayede, kaynak metne sadık kalınması amaçlanırken, erek okuyucunun da bilgilenebilmesi sağlanmıştır. Ç1 ve Ç4’de ise doğrudan aktarım yapılmış ve ilgili ifadenin Ç4’de açıklaması verilirken, Ç1’de herhangi bir bilgilendirme notuna rastlanmamıştır. Ç1’de kaynak metinde yer almayan “bunun farkındaydı” ifadesi kullanılmış ve ekleme stratejisi uygulanmıştır. Ç4’de “sıkı fıkı” eklenerek yerleştirme stratejisinin uygulandığı görülmüştür. Bu bağlamda Ç4 kabul edilebilir çeviri niteliğindedir.

Örnek 10:

KM: “*Allons, dit Candide, recommandons-nous à la Providence.*” (p.102)

Ç1: “Haydi öyleyse,” diye cevap verdi Candide, “kendimizi kaderin ellerine bırakalım.” (s.83)

Ç2: Candide: Haydi! dedi, kendimizi yazgımızın ellerine bırakalım! (s.100)

Ç3: - Haydi gidelim, dedi Candide, kendimizi tanrıya emanet edelim. (s.106)

Ç4: “Haydi, dedi; kendimizi Tanrı’ya emanet edelim.” (s.50)

Kaynak metinde yer alan “*se recommander à quelqu’un*” fiili, “-in yardımına sığınmak” anlamına gelir (Saraç: 1171). Bir diğer ifade olan “providence” ise, “koruyucu, esirgeyici” anlamını taşır (Saraç: 1125). Bu bağlamda söz konusu ifadeler, Ç3 ve Ç4’de “emanet etmek” olarak, Ç1’de “kaderin ellerine”, Ç2’de “yazgının ellerine” şeklinde ifade edilerek hem yerleştirme hem de yorumlama stratejisine yer verilmiştir. Erek okuyucu için daha anlaşılır ifade seçimlerinden dolayı her bir çeviri kabul edilebilir çeviri niteliği taşır.

Örnek 11:

KM: *Ce savant, qui était d’ailleurs un bon homme, avait été volé par sa femme (...)* (p. 117)

Ç1: Her şeyden önce iyi bir adam olan bu bilge, karısı tarafından soyulmuş, (...) (s.100)

Ç2: İyi bir adam olan bu bilgini karısı çarpmış, (...) (s.119)

Ç3: Bu bilgini eşi soymuş, (...) (s.122)

Ç4: Zaten iyi bir adam olan bu bilgini, karısı soyup soğana çevirmiş, (...) (s.64)

Kaynak metinde “d’ailleurs”, “par ailleurs, d’un autre côté” (La Rousse), “öte yandan” ifadesi, Ç1, Ç2, Ç3 ve Ç6’da “zaten” ve “her şeyden önce” şeklinde aktararak doğru ifadeler kullanılmıştır fakat Ç4 ve Ç5’de çevrilmeyerek çıkartma stratejisi uygulanmıştır. Öte yandan “soymak, aşımak, kazıklamak” anlamlarına gelen “voler” fiili aktarımı sırasında, Ç1, Ç2, Ç3 ve Ç6’da yerleştirme stratejisi uygulanarak “soyup soğana çevirmek” şeklinde; Ç4’te ise söz konusu fiil “çarpmak” olarak çevrilerek yerleştirme

stratejisi kullanılmıştır (Saraç 2009: 1476). Tercih edilen aktarımlar erek dil ve kültüre olan yakınlıklarından dolayı kabul edilebilir çeviri örneğindedir.

Örnek 12:

KM: (...); *et si vous avez quelques diamant à lui donner, il aura soin de vous comme moi-même.* (p.134)

Ç1: Kendisine verilecek birkaç elmasınız varsa o da benim gibi size hizmet eder. (s.85)

Ç2: (...) ve eğer ona da verecek birkaç elmasınız varsa, o da benim gibi işinizi görür, dedi. (s.141)

Ç3: (...), eğer ona da birkaç elmas verirseniz o da benim gibi size göz kulak olur. (s.141)

Ç4: (...); kendisine verilecek birkaç elmasınız varsa benim gibi o da size hizmet eder. (s.80)

Kaynak metinde bulunan “Avoir soin de quelqu’un” ifadesi; “birine dikkat etmek, korumak” anlamına gelir (Saraç: 1304). Ç1 ve Ç4’de “o da benim gibi hizmet eder”, Ç2’de “benim gibi işinizi görür” şeklinde çevrildiği görülmektedir fakat kaynak metinde “hizmet etmek” ve “şini görmek” ifadesi yer almamaktadır dolayısıyla yanlış bir çeviri olduğunu ve yorumlama stratejisinin kullanıldığını söyleyebiliriz. Ç3’de ise “göz kulak olmak” ifadeleri kullanılarak bir aktarım yapılmış ve yerleştirme stratejisi uygulanmıştır. Bu bağlamda, Ç3 kabul edilebilir çeviri özelliği taşımaktadır.

Örnek 13:

KM: (...) *et Candide frémit.* (p.136)

Ç1: Candide iliklerine dek ürperdi. (s.124)

Ç2: Candide ürperdi. (s.144)

Ç3: Candide yeniden ürperdi. (s.144)

Ç4: Candide titredi.

“Frémir” fiili; “trembler de peur” yani; “korkudan titremek, tir tir titremek” anlamına gelmektedir (Saraç: 629). Ç2 ve Ç4’de yapılan çeviri fiilin anlamını karşılamaktadır böylelikle yeterli çeviri özelliği taşımaktadır. Ç1’de “iliklerine dek”, ifadesine yer verilerek hem yerleştirme hem ekleme stratejisi, Ç3’de “yeniden” sözcüğü kullanılmış dolayısıyla ekleme stratejisi uygulanmıştır.

Örnek 14:

KM: *Elle regardait amoureusement son théatin et de temps en temps lui pinçait ses grosses joues.* (p.138)

Ç1: Keşişine hülyalı gözlerle bakıyor ve arada sırada tombul yanaklarını çimdikliyordu. (s.87)

Ç2: (...), papaza aşıkça bakıyor ve onun etli yanaklarını çimdikliyordu. (s.146)

Ç3: (...) arkadaşına sevdalı gözlerle bakıyor ve onun etli yanaklarını çimdikliyordu. (s.146)

Ç4: (...); papazına sevgi ile bakıyor, arada sırada tombul yanaklarını çimdikliyordu. (s.84)

“Amoureusement” zamiri “amour” isminden türemiş ve “sevgi ile, tutkuyla” anlamlarına gelmektedir (Saraç: 68). Ç1’de kullanılan “hülyalı gözler”, Ç3’te “sevdalı gözler” ifadesiyle karşılanmış, dolayısıyla yerileştirme stratejisi uygulanmıştır. Erek okuyucu tarafından daha anlaşılır ifade seçimleri, aktarımların kabul edilebilir nitelikte olduklarını göstermektedir. Ç2 ve Ç3’de kaynak metin anlamından çok uzağa gidilmeyerek yeterli ölçüde çeviriler yapılmıştır. “De temps en temps” “zaman zaman, ara sıra” ifadesi ise Ç2 ve Ç3’de çevrilmeyerek çıkartma stratejisine gidilmiş ve kaynak metne sadık kalınmamıştır.

Örnek 15:

KM: “*Je vais pouvoir à mes affaires, adieu*” (p.150)

Ç1: Kendi başımın çaresine bakmaya gidiyorum, elveda. (s.142)

Ç2: “Kendi başımın çaresine bakmaya gidiyorum, Allaha ısmarladık.” Dedi. (s.163)

Ç3: (...), gidip eşyalarımı hazırlayayım, hoşça kalınız. (s.158)

Ç: (...), ben başımın çaresine bakmaya gidiyorum, hoşça kalın! (s.95)

Kaynak metinde geçen “pouvoir à mes affaires” ifadesi “başımın çaresine bakmak” anlamına gelen bir deyim olarak kullanılmaktadır (Saraç: 44) dolayısı ile Ç3’de kullanılan “gidip eşyalarımı hazırlayayım” ifadesi yorumlama stratejisiyle çeviriye eklenmiştir. Diğer çevirilerde ise söz konusu ifadenin anlamı korunarak aktarılmıştır. Bu sebeple Ç1, Ç2 ve Ç4 yeterli çeviri niteliğindedir. Kaynak metinde yer alan “adieu” ifadesi, Ç2’de “Allaha ısmarladık” şeklinde verilerek yerileştirme stratejisine gidilmiştir böylelikle erek metin kültürüne daha yakın bir ifade tercihi yapıldığından kabul edilebilir çeviri olduğu açıktır. Ç1, Ç3, Ç4’de ise kaynak metne sadık kalınarak aktarım yapılan yeterli ölçüde çevirilerdir.

Sonuç

Çalışmada, çeviri çözümlemesi aşamasında kaynak metin ile çeviri metinler çerçevesinde incelemelerimizin özünü oluşturabilecek cümleler, karşılıklı bir biçimde seçilmiştir. Seçilen bu cümleler, çevirmenlerin belirlemiş oldukları çeviri normları ve çeviri eylemi süresince karşılaşılan sorun ve güçlükleri çözmek amacıyla kullandıkları çeviri stratejileri kapsamında incelenmiştir. Çalışmaya konu olan çeviri metinler, Gideon Toury’nin erek odaklı yaklaşımı ele alınarak incelenmiştir. Buna göre, kaynak metin diline ve kültürüne sadık kalınarak yapılan çeviriler “yeterli”, kaynak dil ve kültür ekseninden uzaklaşılmasına rağmen, çevirisinin yapıldığı erek dil ve kültür normlarına bağlı kalınarak gerçekleştirilen çeviriler ise, “kabul edilebilir” başlıkları altında değerlendirilmiştir. Unutulmamalıdır ki, bir çeviri kaynak metne çok yakın olsa dahi zaman zaman uzaklaştığı görülebilir. Aynı şekilde, çeviri metnin erek dil ve kültüre yakın olduğu zamanlarda da yer yer kaynak metne yakınlaşması söz konusu olabilir. Bu kapsamda çeviri metin, kaynak metne ya da erek metne olan yakınlığı esnasında birtakım farklılıklar gösterse bile genel olarak kaynak metne daha yakın olduğu düşünülen çeviriler “yeterli”, erek metne yakın olduğu düşünülen çeviriler ise

“kabul edilebilir” çeviri olarak değerlendirilmelidir. Sonuç olarak, erek dil ve kültürüne yakınlıklarından dolayı «Çeviri 1», «Çeviri 2» ve «Çeviri 4» “kabul edilebilir”, «Çeviri 3» ise diğerlerine kıyasla kaynak metin, dil ve kültüre yakınlığı sebebiyle “yeterli” çeviri niteliğindedir. Gerek yeterli gerekse kabul edilebilir yaklaşımının hâkim olduğu tüm çevirilerde çeviri stratejileri kullanılmıştır. Çevirmenlerin en çok kullandığı stratejiler ise; birebir çeviri, ödünçleme, ekleme-çıkarma (genişletme-daraltma), yabancılaştırma-yerlileştirme, yorumlama ve açıklama olduğu gözlenmiştir. Uygulanan bu stratejiler arasından en çok yerlileştirme, en az çıkartma stratejisinin olduğu saptanmıştır. Çalışmada amaç, yapılan çevirilerin kaynak metin ile ne ölçüde benzeştiklerini saptamaktır. Ayrıca, yazılı metinlerde yalnızca tek bir stratejiden yararlanılarak çevirinin yapılamayacağını ve çeviri süresince farklı çeviri stratejilerine rastlanılacağını göstermektedir.

Kaynakça

- Aksoy, N. Berrin (2002) *Geçmişten Günümüze Yazın Çevirisi*, Ankara: İmge Kitabevi.
- Baker, Mona (1992) *In Other Words: A Coursebook On Translation*. USA and Canada : Routledge.
- Dickins, James vd. (2002) *Thinking Arabic Translation, A Course in Translation Method: Arabic to English*. London and New York: Routledge.
- Göktürk, Akşit (2011) *Çeviri: Dillerin dili*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Gürçağlar, Şehnaz Tahir (2011) *Çevirinin ABC'si*, İstanbul: Say Yayınları.
- Ladmiral, Jean René (1979) *Traduire: Théorème Pour la Traduction*, Paris: Payot.
- Le Robert (2006) *Dictionnaire de la langue Française*, Paris : Dictionnaire le Robert.
- Lederer, Marianne (1994) *La Traduction Aujourd'hui, le Modèle Interprétatif*, Paris: Hachette.
- Newmark, Peter (1988) *A textbook of Translation. Prentice Hall International (UK) Ltd.*
- Pazarlıoğlu, Serhat (2015) “*Honoré de Balzac'ın “Le Père Goriot” Adlı Eseri ile Türkçeye Çevirilerinin Erek Odaklı Kuramı ve Stratejileri Açısından İncelenmesi.*”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.
- Saraç, Tahsin (2009) *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, İstanbul: Can Sanat Yayınları.
- Suçin, M. Hakkı (2013) *Öteki Dilde Var Olmak. Arapça Çeviride Eşdeğerlik*, İstanbul: Say Yayınevi.
- Toury, Gideon (1985) *In search of a Theory of Translation*. Porter Institute for Poetics.
- Toury, Gideon (1995) *Descriptive Translation Studies-and Beyond*. Tel Aviv University: John Benjamin Publishing Compagny.
- Vinay, J. Paul Darbelnet, Jean (1958) *Stylistique Comparée du Français et de l'Anglais : Méthode de Traduction*. Paris : Didier.

Voltaire Arouet, F. Marie (1990) *Candide ya da İyimserlik* (Çev. Fehmi Baldaş), İstanbul: MEB Yayınları.

Voltaire Arouet, F. Marie (2014) *Candide, ou l'Optimisme*, Paris : Le livre de Poche.

Voltaire Arouet, F. Marie (2018) *Candide ya da İyimserlik* (Çev. S. İpek Ortaer), İstanbul : İthaki Yayınları.

Voltaire Arouet, F. Marie (2020) *Candide ya da İyimserlik* (Çev. Hüsen Portakal), İzmir: Cem Yayınevi.

Voltaire Arouet, F. Marie (2021) *Candide ya da İyimserlik* (Çev. Server Tanilli), İstanbul: Cumhuriyet Kitapları.

Wikipédia, “*Le Livre de Poche*”, Erişim tarihi: 25 Mart 2023. https://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Livre_de_poche

Yalçın, Perihan (2005) *Çeviri Stratejileri Kuram ve Uygulama*, Ankara: Grafiker Yayınları.

Yazıcı, Mine (2007) *Yazılı Çeviri Edinci*, İstanbul, Multilingual Yabancı Dil Yayınları.

Yılmaz, Tülay (2012) “*Micheal Ende'nin “Momo” Adlı Eserinin Türkçe Çevisine Eleştirel Yaklaşım*”, Yüksek Lisans Tezi, Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Yücel, Faruk (2007) *Çevirinin Tarihi*, İstanbul: Dost Yayınevi.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

CULTURE AND CIVILIZATION

FERNANDO SAVATER'İN OĞLUMA AHLÂK ÜSTÜNE ÖĞÜTLER
VE HAYRİYYE-İ NÂBÎ'DE BENZER ÖĞÜTLER

Fernando Savater's Advice to My Son on Morality and Similar
Advice in Hayriyye of Nâbî

Aleyna DEMİR*

Geliş Tarihi/Received	Kabul Tarihi/Accepted	Yayın Tarihi/Published	Tür/ Type
18.08.2022	28.02.2023	24.04.2023	Araştırma Makalesi
Atıf/Citation: Demir, Aleyna (2023) "Fernando Savater'in Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler ve Hayriyye-i Nâbî'de Benzer Öğütler", <i>Culture and Civilization</i> , 1 (4), 71-80.			

ÖZ

Tarih boyunca üzerinde durulan öğüt, çocuk eğitiminde önemli bir kavramdır. Çocuğun kişisel ve sosyal gelişiminin tamamlanmasına yardımcı olabileceği gibi yanlış uygulandığında da bu gelişiminin zedelenmesine neden olabilir. Çocuk eğitiminde ebeveynlerin rolü ilk sırada yer alır. Çocuk eğitmeyi sadece öğüt vererek çocuğu büyütmek olduğunu düşünen, onların her yanlışında sert bir üslup ile yapılmaması gerekeni anlatan, hayatlarında karşılarına çıkan tercih aşamalarında çocuklarına seçim hakkı sunmayan ve hep kendilerinin çocukları için en doğru kararı verdiklerini düşünmeleri büyük bir yanılgıdır. Bu bağlamda Nâbî ve Savater'in eserlerinde bu yanlışların nasıl düzeltilebileceği üzerinde durur ve çocuklara verdiği bilinen bu öğütlerin aslında ebeveynlere de yol gösterici nitelikte olduğu görülmektedir.

Bu çalışmamda, adı geçen yazarların *Hayriyye-i Nâbî* ve *Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler* adlı eserlerinde çocuklara verilen öğütlerin nasıl yapılması gerektiği ve iki eserde yer alan ortak öğütler incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Nâbî, Fernando Savater, Hayriyye, Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler, Öğüt

ABSTRACT

Advice, which has been emphasized throughout history, is an important concept in child education. While it can help the child's personal and social development to be completed, it can also cause damage to this development if it is applied incorrectly. The role of parents in the education of children takes the first place. It is a big mistake for them to think that educating a child means raising a child only by giving advice, telling them what should not be done in every wrong way, not giving their children the right to choose in the choice stages they face in their lives, and always thinking that they make the right decision for their children. In this context, in the works of Nabi and Savater, it focuses on how these mistakes can be corrected, and it is seen that these advices that are known to children are actually guiding the parents.

* Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, Erzurum/TÜRKİYE, aleyna.demir21@ogr.atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0003-3451-6905

In this study, how the advice given to children in the works of the aforementioned authors, *Hayriyye of Nabi* and *Advice to My Son on Morality* should be made, and the common advice in the two works will be examined.

Keywords: Nabi, Fernando Savater, Hayriyye, Advice to My Son on Morality, Advice

Giriş

Çocuk Eğitiminin Önemi

Çocuk eğitiminde anne ve babaların rolü önemlidir; çünkü çocuklar, anne-babalarını rol model olarak gördüklerinden hayatlarını da anne-babalarını örnek alarak şekillendirirler. Çocuğun anne-babası çalışıyorsa çocuklarına gerekli ilgiyi gösterebiliyorsa çocuk hayata tutunmaya istekli, geleceğe dair ne istediğini bilen, güzel bir hayat yaşayabilmek için çaba sarf eden ve gelişime açık bir şekilde hayatına devam eder. Eğer anne-baba çalışmıyorsa çocuğa hayatı boyunca gerekli olan eğitimi kastî olarak sağlamıyorsa ve çocuğa gerekli sevgiyi vermiyorsa çocuğun hayatı amaçsızca devam eder. Bunların yanında ailevi sıkıntıları olan bazı çocukların ise yaşadıkları kötü hayattan gayret göstererek çıkmayı başaranlar da vardır.

Çocuk eğitiminde doğru ilgi ve doğru öğüt çok önemlidir. Çocuğa gereğinden fazla ilgi ona kibir getirebilir ve gereğinden fazla öğüt verilirse de sıkılabilir. Böylece söz dinlemez sadece kendi bildiğini yapar. Bu durum hem aile hem de çocuk üzerinde olumsuz etki bırakır. Örneğin, çocuğunuzun bir arkadaşıyla kavga ettiğini ve ona kötü söz söylediğini varsayalım. Çocuğa başkalarına bilerek zarar vermenin kötü bir şey olduğu ve kötü söz söylemenin hoş karşılanmayacağı anlatılmadığı için çocuk yaptığının iyi mi kötü mü olduğunu anlayamaz. Buna göre, çocuğa kızmak yerine ona hoşgörü ile yaptığının yanlış olduğu anlatılması gerekir. Keza, çocuğun bir arkadaşıyla onun hislerini önemsemeden alay ederek konuştuğunu varsayalım. Ona bu davranışının direkt yanlış olduğunu değil de kendisi aynı duruma düşse ne hissedeceği hususunda empati yapması öğretildiğinde durumun seyri değişecektir. Bu çalışmamda Nâbî ve Savater, onlara nasıl yaklaşılması gerektiğinden bahsetmektedir.

Çocuğun gelişimi için öncelikle onun bir birey olarak görülmesi gerekir. Çocuğa sadece öğüt vermekle onun eğitimini tamamlamış olmazsınız; çünkü öğüt verirken çocuğa yapması gerekenler söylenir ve ona seçme özgürlüğü tanınmaz. Bu bağlamda çocuklara hitap eden eserlerin kaleme alınması devreye girer ve çocuk, kitapta sunulan seçeneklerden kendisine yakın olanı tercih edebilir.

Türk edebiyatında 17 ve 18. yüzyıllarda çocuğu konu alan iki öğretici mesnevi yazılmıştır. Bunlardan ilki, Nabi'nin oğlu Ebulhayr Mehmet için kaleme aldığı *Hayriname/ Hayriye*; diğeri de Sümbülzâde Vehbi'nin oğlu Lütfullah'a hitaben yazdığı *Lutfiye*'dir. Her iki eser de iyi, doğru, ahlaklı ve erdemli olma konularında babadan oğula öğütler içerir. Doğrudan doğruya eğitici ve öğretici oldukları için modern anlamda çocuk edebiyatının alanına girmeyen eserlerdir. (Şimşek, 2014: 15-58).

Batı'da çocuk ve ilk gençlik edebiyatı 18. yüzyılın ortalarında oluşmaya başlamışken 19. yüzyılın sonuna kadar çocuklar için Türkçe edebiyat kitabı henüz yazılmamıştı. Buna rağmen, Şinasi'nin La Fontaine'den *Kurt ile Kuzu* fablı (1856) ve Ahmet Lutfi'nin Daniel Defoe'nun *Robenson Hikâyesi* (1864) çevirileriyle modern çocuk edebiyatımızın başladığını savunanlar da oldu. Yazılı çocuk edebiyatının bu çevirilerle başlatılması yerine, bu iki çeviri metinleri çocuk edebiyatımızın başlangıcı kabul edilebilir. (Şirin, 2016).

Çocuk kitaplarındaki gelişmeler 19. yüzyıla kadar yavaş bir şekilde gelişme göstermiştir. Bu dönem Aydınlanma çağıının olduğu bununla birlikte Sanayi Devrimi'nin yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Tüm bunlara paralel olarak akla ve bilime dayanan gelişmeler de hız kazanmıştır. Bilimin önemli olduğunu ve onunla ilerlenebileceğini Jules Verne'in kaleme aldığı romanlarda görmek mümkün olmuştur. Bu romanlar çocukların hayal dünyasını geliştirmenin yanında onları bilime alıştıran eserler olmuştur. *Balonla Beş Hafta* (1863), *Dünyanın Merkezine Yolculuk* (1864), *Aya Yolculuk* (1865), *Kaptan Grant'ın Çocukları* (1867-1868), *Seksen Günde Devri Âlem* (1872), *Denizler Altında 20 000 Fersah* (1873) ve *İki Yıl Okul Tatili* (1886-1887) çocuklara bilimin gerekliliğini anlatma görevini yerine getirmiştir. Carlo Collodi'ne ait *Pinokyo* (1881) Aydınlanma çağıındaki eğitim geleneğini özgün bir kurgu ile çocukların düşünce dünyasına katmıştır. Bu yüzyılda, çocuk edebiyatında geleneğin dışına çıkma, sanayileşmenin getirdiği gelişmeleri öğrenme süreçlerine katkı sağlayan eserler yazılmıştır. Bunun yanında bunlara karşı çıkarak isyan ve kaosun olduğu eserler de yazılmıştır. (Güleryüz, H. 2006)

Türk ve dünya edebiyatında çocuk edebiyatını konu edinen eserler fazladır. Bu makalede üzerinde durulacak iki önemli eser, *Hayriyye-i Nâbî ve Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler*'dir.

Hayriyye-i Nâbî ve Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler Eserinde Ortak Öğütler

Nâbî, 17. yüzyılda hikemî şiirin en önemli temsilcisidir. Bu yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın başında kaleme aldığı Hayriyye'si (1701), hikemî tarzda yazılmış olup edebiyatımızda nasihat-nâme türünün en tanınmış örneğidir. Nâbî'nin eseri, yedi yaşındaki oğlu Ebu'l-Hayr Mehmet Çelebi'ye hayatını nasıl şekillendirmesi gerektiğini ve ona verdiği öğütleri konu edinir. Fernando Savater, günümüzde Madrid'de yaşayan felsefe profesörüdür. Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler kitabı (1990), on beş yaşındaki oğlu Amador'a verdiği öğütleri konu edinir.

Arapça bir kelime olan nasihat, "başkasının hata ve kusurunu gidermek için gösterilen çaba; iyiliği teşvik, kötülükten sakındırmak üzere verilen öğüt; başkasının faydasına ya da zararına olan hususlarda bir kimsenin onu aydınlatması ve bu yönde gösterdiği gayret", "halis, samimi, katıksız olmak; kin, hile ve aldatmanın zıddı olarak iyilik yapmak, dürüst davranmak, doğrulamak" anlamlarındadır. (Keleş, 2010: 183-209). Nâbî, *Hayriyye*'sinde evladının, fikir kazması ile kazıp kalem gereciyle araştırarak ve gönül madeninden çıkardığı taze cevherleri şiir ipliğine boydan boya dizerek oluşturduğu nasihat dizisini kulağına küpe etmesini, verdiği öğütleri kendisine akıllıca bir sermaye yapmasını amaçladığını ifade etmektedir. (Akalm, 2021: 79-128). Savater de verdiği öğütleri oğlunun kendisine rehber edinmesini ve seçimlerinde özgür olduğunu söylemektedir. Her iki yazar da oğullarına hayat boyu yol gösterecek olan bu eserleri kaleme alırlar. İki eserde de aynı konular üzerinde durur ve çocuklarına verdikleri öğütler bakımından benzerlik gösterir.

1. Fitriyyât

Hayriyye-i Nâbî'nin, 'Sebeb-i Nazm-ı Nasihat-Nâme' bölümünde oğlu Ebu'l-Hayr Mehmet Çelebi için şu beyitleri yazar:

Bû-yı hulk-i hasenüñ 'itrîdür

Sende âsâr-ı edeb fitrîdür 90

Feyz-i Hak'dan irişür imdâduñ

Kesbe hâcet komaz isti 'dâduñ'¹ 91.beyit (Kaplan, 2019, s.43)

Nâbî, bu beyitlerde, oğlunun mizacının, edepli oluşunun ve yeteneğinin doğuştan geldiğini ifade eder. Nâbî, oğluna öğüt verirken aslında onun hep doğru yolda olacağı sezdirilir. Bu bağlamda Fernando Savater de aynı konu üzerinde durur.

Fernando Savater'in *Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler* kitabının 'ön sözü'nde oğlu Amador için şu cümleleleri söyler:

*"Ne tanrılara, ne şeytanlara, ne makinelere ne de bayraklara. Kendine güven. Hep daha iyiye gitmeni sağlayacak olan zekâya, sana iyi arkadaşlıkların yolunu açacak olan sezgine güven."*² (Savater, 1999, s.14)

Savater, eserin ön sözünde oğlunu sıkmamak, istediği zaman açıp okuması ve ona rehber olması için bu eseri kaleme alır. Bunun yanında ise, oğluna öğüt verse dahi onun sezgisi ve zekâsı sayesinde hayat boyu doğru yolda olacağını söyler. Bu bakımdan, Nâbî ile benzerlik gösterir.

2. Eserlerin Onlara Rehber Olması

Her zamân isterem iy cân-ı peder

Ola âvîze-i güşuñ bu güher 100

Bunı nâzük tutasın cânuñdan

Bir dem ayırmayasın yanuñdan 101 (s.44)

Nâbî, eserinde bu beyitler ile oğluna kitabı hiçbir zaman yanından ayırmaması gerektiğini ve eserde anlatılan öğütlerin kulağına küpe olmasını temenni eder.

"... Oysa bir kitabı canın ne zaman isterse o zaman, boş zamanlarında okuyabilirsin, kendini saygılı gösterme gereği duymaksızın: sayfaları çevirirken esnemekte ya da içinden gelirse gülmekte özgürsün." (s.12)

"Bu kitapta, kafanın birazını yiyesin diye sana veriyorum, aynı zamanda senin de kafanın azıcığındanda ben yararlanıyorum." (s.14)

Yukarıda belirtilen kısımlarda Nâbî ve Savater, oğulları için yazdığı eserlerini istedikleri zaman açıp okuyabilmesi için onların elinin altında olması gerektiğinden bahsetmektedir; çünkü eserlerin başında onlara hayat boyu rehber olacağı sezdirilir.

3. Dostlarına Karşı Doğru Davranmak

İy talebkâr-ı huzûr-ı dü-cihân

Râh-cûy-ı taraf-ı râhat-ı cân 517

Eyleme hezl ü müzâhı pîşe

Düşürür düstlaruñı teşvîşe 518

¹ Çalışmadaki Hayriyye-i Nâbî ile ilgili alıntılar adı geçen baskıdan yapılacaktır.

² Çalışmadaki Fernando Savater ile ilgili alıntılar adı geçen baskıdan yapılacaktır.

Asdikaya sebeb-i nefret olur

'Âkıbet vâsıta-i vahşet olur 520

Hiç latîfe dime ol söz okına

Ki ucu hâtur-ı yâre tokına 522 (s.87)

Lafzı endek ola ma'nâsı kesîr

İtmeye kimseyi aslâ dil-gîr 525 (s.88)

Hayriyye-i Nâbî'nin 'Der Beyân-ı Zarar-ı Hezl ü Müzâh'bölümünde Nâbî; iki dünyada da huzuru isteyen insanın dostlarına karşı alaylı mizahını huy edinmemesini, bunu huy edinirse dostlarını karışıklığa sürükleyeceğini, arkadaşlarının arasında nefret sebebi olacağını, vahşetle son bulacağını, sözü az olanın manasının çok olacağını ve dostlarıyla alay ederse onların güceneceğini söyler. Dostlar arasında saygı ve sevgi önemlidir. Karşısındakine saygısı olmayan insan onun duygularını önemsemez, kastî olarak onunla alay edebilir ve kendisinden nefret ettirecek hâle getirebilir. Bu bağlamda Nâbî, insanın dostlarına karşı özenli davranılması gerektiğini vurgulamaktadır.

"Başkalarına nesne gibi davrandığımızda, Kane'in yaptığı gibi, karşılığında nesne alırız. Onları sıksak para çıkar, işimize yararlar (mekanik araç gereçlermiş gibi), gelirler, giderler, yaltaklanırlar, doğru düğmeye bastığımızda gülümserler... Ama bu durumda, yalnızca insanların vermeyi bildikleri o tatlılığı armağan etmezler bize; böylece ne dostluğa sahip oluruz, ne saygıya, ne de sevgiye. Hiçbir şey (hiçbir hayvan; çünkü hayvanın durumuyla bizim durumumuz arasındaki fark gereğinden çok büyüktür) o dostluğu, o saygıyı, o sevgiyi veremez bize: özetle, yalnızca eşitler arasında kurulan, karmaşıklıktan doğan o temel ilişki, sana, bana ya da Kane'e, insan varlıkları olduğumuza göre, yalnızca insanlardan gelebilir, onlara insan varlıkları gibi davranmamız koşuluyla." (s.65)

Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler eserinin 'Uyan, baby!' bölümünde Savater; oğluna 'nasıl insanca yaşanır'ı, karşısındaki insana nasıl davranması gerektiğini ve insana hayvanmış gibi değil de aslında hak ettiği muamelede davranması gerektiğini anlatır. Bunun yanında oğluna dilediği şeyi yapma özgürlüğünü tanıır; fakat ne yapmaması gerektiğini de söyler. Oğluna seçme özgürlüğü tanıyarak onun fikirlerini önemseyeceğini gösterir. Savater bu hareketiyle oğlunun da karşısındaki insanlara nesneymiş gibi bir hissiyat vermesinin doğru olmadığını ve onların duygularını hiçe saymaması gerektiğini anlamasına vesile olur. Bu bağlamda Nabî ile örtüşürler.

4. Başka İnsanları Yargılamak

Kimseyi cürm ile tesfih itme

Cürmden nefsüni tenzih itme 676

Kime müznib diseñ iy cân-ı peder

O da bir zenbdür añlarsañ eğer 677

Gayrinüñ cürmine ta'n eylersin

Kendü ahvâlünü gör n'eylersin 678

Günehüñ soñı peşîmânlıkdur

Cürmüñ encâmı perîşânlıkdur 679 (s.103)

Nâbî eserin ‘Nehy-i Âlâyiş-ı Câm u ‘İşret’ bölümünde oğluna kimseyi suç ile zan altında bırakmamasını, kendisinin de suç işleyebileceğini, kime günahkâr derse onun da suç olduğunu, başkasının suçunu kötilediğinde kendine bakması gerektiğini, günahın sonunun pişmanlık olduğunu ve suçun sonunun perişanlık olduğunu söyler. Buradan hareketle, kendimize bakmadan başkalarını suçlamamız gerektiğini ve aynı şey bizim başımıza gelebilir diye düşünmemiz gerekir. Bir başkasını suçladığımızda daha sonra onun hâlini görünce pişmanlık duyabiliriz.

“..., Gloucester, içsel olarak da sakatlıyor kendini. Ne kamburluğundan ne de aksaklığından ötürü onun bir suçu yoktu, bu yüzden de bu şanssızlıklar yüzünden utanç duymamalıydı: asıl utanması gerekenler, ona gülen, onu aşağılayanlar olmalıydı...” (s.77)

“Pişmanlık dediğimiz şey, özgürlüğümüzü kötü kullandığımızda kendi kendimizden hoşnut olmama duygusundan başka bir şey değildir, demek istediğim, özgürlüğümüzü insan varlıkları olarak gerçekten istediğimiz şeye karşı olarak kullandığımızda.” (s.80)

Savater’in bu satırlarında da Nâbî ile arasında benzerlik olduğu açıkça görülür. Beyitte sözü edilen suç kavramına Savater de ekleme yapar. Bir insanın dış görünüşünden ötürü suçluluk duymasına değinir. Oysaki asıl suçlu, insanların kendisine bakmadan veyahut bakarak karşısındaki insanı yargılamasıdır. Keza, özgürlük istediğimiz gibi davranmak değildir. Sebepsiz yere birisini yargıladığımız takdirde de pişmanlık duymaktır. Her iki eserde de insanın karşısındakine saygı çerçevesinde davranmasının önemine değinir. Kastî olarak kimseyi suçlamamız gerektiğinden ve yanlış suçladığımızda pişmanlık duyacağımızdan söz edilir. Bu bağlamda, Savater’in bu cümleleri Nâbî’yi desteklemektedir.

5. Empati Yapmak

Saňa bî-vech ise itdügi cefâ

Sebeb-i şerm ü hicâb olur aña 1035

Vechi varsa sebebini eyle su’âl

Olma âteş-zen-i kânûn-ı cidâl 1036

Belki nâdim ola etvârından

İ’tizâr eyleye güftârından 1037

Sen kabûl eyle bu pendî benden

Dostluk var iken olma düşmen 1038 (s.139)

Nâbî, ‘Matlab-ı Hüsn-i Kelâm-ı Mevzûn’ bölümünde yukarıdaki beyitleri söyler. Burada; birisi oğluna sebepsiz yere sıkıntı verirse kendisine bunun karşılığında hediye olarak utanma gösterileceğini belirtir. Bunun sebebini sorması gerektiğini, sözleriyle ateşi desteklememesini, tavırlarından pişman olup olmadığını öğrenmesi için karşı tarafın sarf ettiği sözden ötürü özür dilemesini beklemesini söyler. Bu nasihatleri kabul etmesini ve dostluk varken kimseye karşı düşmanlık beslememesini rica eder. Bu bağlamda sabır önemlidir. Kişi, düşünmeden bencillik yapıp sabretmezse karşı tarafı incitebilir; çünkü karşı tarafın suçsuz olma ihtimali de vardır. Eğer düşünülmezse, dost kazanmak varken kişi

sebepsiz yere düşman kazanabilir. Savater de Nâbî'nin bıraktığı yerden devam eder ve bu beyitleri daha iyi açıklamak için yazdığı hissiyatı veren satırları göz ardı edilemez.

“Yalnızca, iyi yaşamak için kendisine uygun olan şeyi gerçekten bilen ve buna erişmek için çaba harcayan kimseye sonuna dek bencil demek gerekir.” (s.76)

Savater'in 'Uyan Baby!' bölümünde yazdığı bu satırların devamında ise, bu kişilerin aslında hiçbir şey bilmediklerini söyler. Nedeni ise, sadece kendini düşünerek hareket ettiklerini ifade eder.

“Kuşkusuz insan varlıklarına çok kez sakınım ile davranmak gerekir. Ama bu 'sakınım' kuşku ya da kötücüllük anlamında değil, kırılğan nesnelere, dahası en kırılğan nesnelere gösterilen özen anlamındadır... çünkü basit şeyler değildir bunlar. Bizi başka insanlara bağlayan saygı ve dostluk, kendim de bir insan olduğumdan, benim için dünyadaki en değerli şeydir, bu yüzden de insanlarla ilişkim iyi olduğunda, her şeyden çok, bu bağı korumalı, hatta, bu deyimini kullanmama izin verirsen, üstüne titremeliyim.” (s.90)

“Kişilere kişi olarak, ya da insanca davranmak ne demektir? Yanıt: Kendini onların yerine koymaya çalışmak demektir.” (s.94)

Savater, eserin 'Kendini Onun Yerine Koy' bölümünde de yukarıdaki yargıları destekler. İnsanlara karşı dikkatli davranılması gerektiğini, herkesi kendi gibi düşünmeyerek hareket etmesini, bir şey yaparken karşı tarafın da rızasını alması gerektiğini ve gibi empati yapması gerektiğini vurgulamaktadır.

6. Söz Taşımak

Satma ber-kâ'ide-i dellâli

Kîse-i gûşa giren akvâli 1499

Olma râfi 'alem-i vesvâsi

Biribirine düşürme nâsi 1500

Bezmden bezme getürme suhanı

Eyle sandûk-ı emânet deheni 1502

Nakl-i meclis ider îrâs-ı fesâd

Virür ashâb-ı musâfâta kesâd 1505 (s.185-186)

Nâbî, 'Der Beyân-ı Zarar-ı Nakl-i Kelâm' bölümünden alınan beyitlerde söz taşımanın insanları birbirine düşürdüğünü, oğluna meclisten meclise söz taşınamaması gerektiğini, ağzını emanetmiş gibi kullanmasını ve meclise fenalık getirirse dostluğun bozulacağını söyler.

“Ahlâk, yalnızca insanların kendilerini iyileştirmeye çalışmalarına yarar, komşuna güzel sözcüklerle dolu bir söylev vermeye değil; ahlâkın kesin olarak bildiği şey, komşunun, senin, benim, tüm ötekilerin zanaatkarca yapıldığımızdır, birer birer, sevimli farklılıklarla. Bu yüzden, her kim kulağımıza: “Bütün... (politikacılar, zenciler, kapitalistler, Avustralyalılar, itfaiyeciler, aklına ne gelirse) ahlâksızdır, ahlâkın bir nebzesi bile yoktur onlarda!” diye fısıldarsa, nazikçe: “Sen kendini düşün aptal!” ya da buna benzer bir yanıt verebilir.” (s.113-114)

Fernando Savater, eserin ‘Genel Seçimler’ insanların birbirlerine sürekli güzel sözlerle hitap etmediğini söyler. Bu bağlamda Nâbi’nin söz ettiği gibi fitnelik de yapabilirler. Önemli olan, nereden geldiği belli olmayan bilgiye ve kulaktan dolma sözlere itibar edilmemesi gerektiğidir.

7. İyi Yaşamak

Rızık için çekmeyesin renc ü ta’ab

Ni ‘metüñ olmaya muhtâc-ı taleb 1614

İrişe ni ‘met-i Hak bî-zahmet

Hâsidüñ görmeye rûy-ı râhat 1615

Ye’s ile çeşmi pür-eşk itmeyesin

Kimseniñ hâline reşk itmeyesin 1622

Düşme ol mihnete kim âh idesin

Görme ol hâli ki ikrâh idesin 1624

Nâbi, ‘Matlab-ı Lâzime-i Hayr-Du’â’ bölümünde oğlunun sıkıntı çekmemesi, onu kısıkanların rahata kavuşmamaları, ümitsizliğe kapılıp ağlamaması, kimseyi kısıkanmaması ve bir şeyi istemeden yaparsa tiksineceğini söyleyerek oğluna hayatını daha iyi yaşaması için dua eder. Bunun yanında, oğlu için ettiği duada söylediği şeyleri aslında oğlu yaşayarak öğrendiğinde kendi başına ayakta durmayı daha iyi öğrenecektir.

“Nasıl daha iyi yaşanabileceğine ilişkin soru açık kalıyor. Yukarıdaki bölümlerde, bu soruya bir yanıt vermekten daha çok, yaşamı daha derinden anlamana yardımcı olmaya çalıştım. Yanıta gelince, korkarım bunu kendi kendine araştırmaktan başka bir şey kalmıyor sana.” (s.129)

“İyi yaşam, genel, dizi hâlinde üretilen bir şey değildir, yalnızca ölçüye göre var olan bir şeydir. Herkesin, biricik, yinelenmez ve ... kırılğan bireyselliğine göre onu yaratması gerekir. Başkalarının bilgeliği ya da ortaya koydukları örnek iyi yaşamamıza yardımcı olabilir, ama bizim yaşamımızın yerine geçemez...” (s.130)

Savater, ‘Son söz: Bunun Üstünde Düşün’ bölümünde oğluna hayatı iyi yaşaması için ne yapması gerektiğini net olarak söyleyemez. Oğluna hayatı anlaması için öğütler vermesine rağmen bu hayat Amador’un hayatıdır. Ona yol gösterebilir; fakat seçimini yapamaz. Keza, kendisi de güç bela hayata tutunduğu için onun ne yapması gerektiğini söylerse bunun ona haksızlık olacağını söyler.

“Benim aracılığım, ahlâkın sana söyleyebileceği biricik şey, kendi adına araştırıp kendi adına düşünmendir, tam bir özgürlük içinde: sorumlucu.” (s.131)

Savater, bölümün devamında oğluna hayatı iyi yaşaması için tercihlerini ince eleyip sık dokuyarak yapmasını ve kendi başına hareket etmesini tavsiye eder. Savater, Nâbi’nin duada bahsettiği konuları oğlunun tecrübe edip yaşayarak öğrenmesini, kendi doğrusunu araştırıp bulmasını ve kendi seçimini yapabilecek olgunluğa gelmesini ister. Bu bağlamda Nâbi ile örtüşür ve onun beyitlerini daha ileri seviyeye taşır.

Sonuç

Tarih boyunca üzerinde durulan çocuk eğitiminin önemi, beraberinde yapılan çalışmalar ile desteklenmiştir. *Hayriyye-i Nâbi*, 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın başında yazılmıştır. Fernando Savater'in *Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler kitabı* da 20. yüzyılda yazılmış ve iki eserde de aynı konular üzerinde durulmuştur. Eserlerde genel olarak hoşgörü esastır. Nâbi ve Savater, oğullarına öğüt verirken onları yargılamadan hoşgörü ile eserlerini kaleme alır.

Savater'in eserinde günümüzdeki anne-babaların düştükleri yanılğı açıkça görülmektedir. Anne-babaların sadece öğüt vermesinden yakınıdır. Çocuğun eğitimi için neyi yapıp yapmaması gerektiğinin onlar üzerinde bıraktığı olumsuz etkiye değinir. Bu bağlamda, her iki eserin girişinden de anlaşılacağı üzere, '*ben sana öğüt veriyorum; ama sen zaten bunu anlayacak olgunluğtasın*' anlayışı sezdirilir. Çocuğa öğüt verirken aynı zamanda da tercih hakkı sunarlar. Böylece çocuk toplum içinde öz güvenli bir birey olarak yetişir. Kendisine karşı saygı gösterildiği için o da karşısındakine saygı ile davranmayı öğrenir.

Eserlerde göze çarpan bir diğer husus empati yapmaktır. İnsanların sebepsiz yere birbirlerini incitmelerinin doğru olmadığını, bir insanı suçlamadan önce olayların iyi ölçülüp tartılması gerektiğini ve kendimizi onun yerine koyarak suçlanırsa ne hissettiğini anlamamız gerektiğini ifade ederler. Savater, suç kavramına bir insanın dış görünüşünden dolayı kendini değersiz gördüğünü ve '*bir suçlu aranıyorsa, kesin ben suç işlemişimdir*' anlayışını da ilave eder ve bunun doğru olmadığını söyler.

Hayriyye-i Nâbi ve *Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler* eserleri çocuklarının nasıl daha iyi yaşayabileceği sorusuna cevap niteliğinde öğütler ile son bulmuştur. İnsanların huzuru, barışı, mutluluğu yakalaması için toplumsal fark gözetmeden çocuklara ortak nasihatlerin verilmesi bahsedilen değerlerin aynı noktada birleştiğini yüzyıllar öncesinden göstermektedir. (Erbay, 2014: 185). Bu makalede incelediğimiz iki eserden anlaşılacağı üzere çocuk eğitimi için üzerinde durulan 'öğüt kavramı'nın önemi eserlerden örnek verilerek açıkça belirtilmiştir.

Kaynakça

Akalın, Erkan (2021). *Değerler Eğitiminde Klasik Türk Edebiyatı Metinlerinden Faydalanmak: Manzum Nasihatnameler Örneği*. *Değerler Eğitimi Dergisi*, 19(41), 79-128.

Erbay, Nazire (2014). *Hayriyye-İ Nâbi, Lutfiyye ve Telemak Aynı Yüzyılların Farklı Kültürlerinden Çocuklara Ortak Nasihatler*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, (51), 171-185.

Güleryüz, Hasan (2006). *Yaratıcı Çocuk Edebiyatı* (3. bs.). Ankara: Pegem A Yayıncılık.

Kaplan, Mehmet (2019). *Nâbi, Hayriyye*. T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı.

Keleş, Reyhan (2010). *Türk Edebiyatı'nda Nasihat*. Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi, 17(44), 183-209.

Savater, Fernando (1999). *Oğluma Ahlâk Üstüne Öğütler*, İletişim yayınları.

Şirin, Mustafa Ruhi (2016). *Edebiyat ve Çocuk Edebiyatı Edebiyatın Amacı ve İşlevi*. Türk Dili Dergisi, CX (780), 12, 31.

Şimşek, Tacettin (2014). *Çocuk Edebiyatı Tarihine Ön söz*. Türk Dili Dergisi, 7(756), 15-58.

ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ / ATATÜRK UNIVERSITY

CULTURE AND CIVILIZATION

Prof. Dr. Osman TÜRER, Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi. İstanbul: Ataç, 2013,
ISBN: 978-975-6205-35-8, 264 sayfa.

Ceyda YILDIRIM*

Geliş Tarihi/Received	Kabul Tarihi/Accepted	Yayın Tarihi/Published	Tür/Type
31.03.2023	04.04.2023	24.04.2023	Kitap Tanıtma
Atıf/Citation: Yıldırım, Ceyda (2023) “Prof. Dr. Osman Türer, Ana Hatlarıyla Tasavvuf Tarihi. İstanbul: Ataç, 2013, ISBN: 978-975-6205-35-8, 264 Sayfa.”, <i>Culture and Civilization</i> , 1 (4), 81-82.			

Ahmet Bican Ercilasun tarafından Nehir Destan Oğuzname (Oguz Bitig) adıyla hazırlanan ve Dergâh Yayınları'nda 2019 yılında yayımlanan eser, altı yüz doksan altı sayfa ile Türklerin en büyük tarihi destanı olan Oğuzname'nin en hacimli, birleştirilmiş neşri olma özelliğine sahiptir.

Türk Dünyasının ortak miras unsurlarından biri olan Oğuzname'de anlatılan bütün olaylar ve adları geçen Türk toplulukları tüm Türk dünyasını temsil etmektedir.

Eserde Oğuzname bütün yönleriyle ele alınmıştır. Metin bölümünden başka beş ana bölüm vardır. Metinden sonra “Ekler” bölümünde ise Oğuz Kağan Destanı'nın tıpkıbasımı, özgün metni, aktarma, makale ve bildiriler başlıkları yer alır.

Yapı bölümünde üç parçalı yapıdan oluşan Oğuzname'nin tarihi delilleri gösterilerek elimize ulaşmayan en eski Oğuzname'nin tarihi ve dili üzerinde durulmuştur. Nehir destan kavramı açıklanarak Oğuzname'nin üç parçası ve bu parçadaki süreğenliği daha iyi aydınlatmak adına konu, şu başlıklar halinde sunulmuştur:

1. Sözlü/Efsanevi Tarih
2. Atasözleri/Hikmetli Sözler
3. Boylar (Destani Hikâyeler) başlıkları ile açıklanmıştır.

Yirmi altı ayrı Oğuzname parçasının değerlendirildiği ikinci bölümde Dede Korkut Kitabı'na da yer verilmiştir. Bu bağlamda Ercilasun, “Dede Korkut Kitabı'ndaki boyların (destani hikâyelerin) Oğuzname'nin bir parçası olduğu kesindir.” (Ercilasun 2019: 45) yargısını kanıtlamak üzere açıklamalarda bulunmuştur. Ayrıca Dede Korkut Kitabı'nın sözlü rivayetten yazıya geçirilişinin 15. yüzyılın ortalarında veya ikinci yarısında Akkoyunlu coğrafyasında gerçekleştiğini de birçok delille ispatlamıştır. Dede Korkut Kitabı'ndaki boyların Oğuzname'deki bulunuşları, boyların başka hikâyeler ile benzer yönleri ve dip nüsha ile bugüne ulaşmış nüshalar arasındaki ilişkileri araştıran Ercilasun, Dede Korkut'un Günbed yazması için de bir başlık açarak bu yazmanın bulunuşu, diğer yazmalardan farklılıkları ve dil özelliklerine göre Güney Azerbaycan bölgesine ait olması gerektiğini

*Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Yüksek Lisans Öğrencisi, Erzurum/ TÜRKİYE, ceyda.yildirim22@ogr.atauni.edu.tr, ORCID ID: 0000-0002-0194-5941

bildirmiştir. Yazar, adı geçen Oğuzname'lerin her birinin Oğuzname'nin hangi parçasını oluşturduğu göstererek üzerine yapılan çalışmalar hakkında bilgi vermiştir.

Üçüncü bölümde Oğuzname'de geçen olay ve kahramanların hangi dönemlere ve hangi katmanlara ait olduğu, bu olay ve kahramanların ne zaman destanlaştığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Nehir Destan Oğuzname (Oguz Bitig) adlı eserde üç ana kaynak olup ayrı parça/yazma olarak elde bulunan sözlü-efsanevi tarih konuları, Oğuzların anlatılageldiği hikâye konuları, Oğuzların atasözleri başta olmak üzere güzel sözler bir araya getirilmiştir. Bu üç kaynaktan ortaya çıkan bölümler kaynaklarda Oğuznamelerin sözlü-efsanevi tarihi bir eserde başlamış başka bir eserde bitirilmiştir.

Oğuzname'nin Oluşma Zamanı başlıklı dördüncü bölümde farklı dönemlere ait olay ve kahramanların ne zaman destanlaştığını ele almaktadır.

Eserin son bölümü olan Oğuzname Mirası bölümünde ise Oğuznamelerin günümüzdeki yansımaları ve çağdaş sanat eserlerinde Oğuzname etkisi okuyucuların dikkatine sunulmuş, Oğuznamelerin, özellikle Dede Korkut boyları ve Korkut Ata efsanelerinin şiir, hikâye, destan, rivayet gibi alanlardaki tesirleri kaynak belirtilerek tespit edilmiştir. Bu yönüyle eser envanter çalışması özelliği göstermektedir. Yine gösteri sanatları, plastik sanatlar ve çocuk kitaplarında Oğuznamelerin nasıl işlendiği ele alınmış, bu eserlere de ulaşılmaya çalışılmıştır.

Nehir Destan Oğuzname (Oguz Bitig) sadece Oğuzname'yi değil Oğuzname etkisinin yakından görüldüğü, hatta Oğuzname'nin devamı sayılabilecek Dede Korkut Hikâyeleri ile de yakından ilişkilidir. Esere göre Dede Korkut Hikâyeleri Uygurların şaman özellikleri taşıyan Oğuzname'sinden başlamaktadır.

Prof. Dr. Ercilasun, yukarıda zikredilen beş bölümün sonrasında eserinde iki ayrı başlık ile birlikte ekler ve metinler sunmuştur. "Nehir Destan Oğuzname (Metin)" başlığı altında Oğuzname parçalarından örnek metinler; bildiriler başlığı altında ise yazarın daha önce yayınlanmış bildiri ve makalelerini içeren yazılar yer almıştır.

Eserde Dede Korkut Hikâyelerindeki direkt ya da dolaylı anlatımlara dayanarak; Oğuzname'nin hikâyelere kaynaklık ettiği ve etkileşim hâlinde olduğu ortaya konulmuştur. Dede Korkut Kitabı'nın ortaya çıkışından son yazmasının bulunuşuna kadar birçok problem ele alınmış ve bu problemler üzerinde çalışan araştırmacıların fikirleri bir arada verilmiş nihayetinde Ercilasun'un konuyla ilgili görüşleri aktarılmıştır. Bu sebeple üzerinde düşünülecek konu ile ilgili birçok araştırmacının görüşlerini bir arada bulabiliyoruz. Dede Korkut araştırmaları için ayrı ayrı bütünü bir araya getirmesi sebebiyle zamandan tasarruf sağlatacak faydalı bir çalışma olmuştur.

CULTURE AND CIVILIZATION

Yayın İlkeleri

GENEL İLKELER

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Türk Halk Edebiyatı Anabilim Dalının yayın organıdır. Elektronik ortamda yayımlanan uluslararası hakemli dergidir. 2021 yılında yayın hayatına başlamıştır. Yayın dili Türkçe ve İngilizcedir. Bahar ve Güz sayıları olarak Nisan ve Ekim aylarında olmak üzere yılda iki sayı yayımlanır. Yayımlanan yazılara <http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/cultandcivil/index> adresinden ücretsiz olarak erişilebilir.

AMAÇ

Ulusal ve uluslararası düzlemde erişilebilmek üzere;

1. Kültürün kalkınmaya ve uygarlık bakımından ilerlemeye olan katkısını hareket noktası olarak kültürün sosyal, eğitim, fen ve sağlık bilimleri ile olan bağlantılarının disiplinler arası çalışmalarla ele alındığı bilimsel yayınları;
2. Kültür, medeniyet, kalkınma, kültürel miras, kültür değişimleri, kültür ekonomisi ve halk bilimi çerçevesinde planlanmış ve alanın kuramsal ve metodolojik ilerlemesine katkıda bulunacak bilimsel makaleleri;
3. Türkiye Cumhuriyeti devletinin kültür, ekonomi, aile ve çalışma politikalarına katkı sağlayacak bilimsel yayınları;
4. Uluslararası kültür, medeniyet, kalkınma, kültür ekonomisi, kültür değişimleri, kültürel miras gibi alanlardaki çalışmalarını takip etmek amacıyla yabancı dilden çevrilmiş bilimsel çalışmaları;
5. Kültür araştırmaları alanı ile ilgilenen bilimsel disiplinlere kuramsal veya metodolojik katkıda bulunacak olan tanıtım ve eleştiri yazılarını;
6. Alana katkı sunacağı düşünülen çeviri yazılarını yayımlamak.

KONU

Öncelikli olarak Türkiye ve Türk dünyası kültürü ve medeniyeti olmak üzere araştırma, inceleme ve derlemeyi de içine alabilecek şekilde bilimsel araştırma kuram ve yöntemleri ile ilişkilendirilmiş kültür, uygarlık, kalkınma, değişim, kültürel miras, kültür ekonomisi konularını disiplinler arası olacak şekilde ele alan bilimsel makaleler.

İÇERİK

Özgünlük: Dergiye gönderilecek olan yazıların alanlarına katkı sağlayacak biçimde özgünlük taşımaları ve bu yazıların daha önce herhangi bir yerde yayımlanmamış olması niteliği beklenir. Doktora ve yüksek lisans çalışmalarından çıkarılmış yayınlar alana katkı sağlayacak içerik taşımak kaydıyla özgün olarak değerlendirilecektir.

Tanıtım ve eleştiri yazıları: Alan çalışmalarına ilham verecek, teorik, kuramsal ve metodolojik gelişimine katkı sağlayacak olan eserler hakkında kaleme alınmış olan tanıtım ve eleştiri yazıları kabul edilecektir.

Çeviri yazılar: Kültür, medeniyet, kalkınma, kültür ekonomisi, halk bilimi, kültürel miras, kültür değişimi, kültürel çeşitlilik, kültürel ifade, kültürlerarası etkileşim, korumaya ve uygulamaya yönelik kültürel ve halk bilimsel yaklaşımlar gibi çeşitli konularda katkı sunabilecek çeviri yazılar yayımlanacaktır.

Derleme: Sözlü veya yazılı kaynaklardan yapılmış derlemeler ve sözlü tarih çalışmalarına yer verilecektir.

ETİK İLKELER

Yayın Etiği: Dergiye gönderilen makaleler ulusal ve uluslararası yayın etiğine bağlı olmak zorundadır. Dergiye gönderilen makalelerin yayın etiği bakımından sorumluluğu yazarın üzerindedir. İki veya daha fazla yazarlı makalelerde ise sorumluluk bütün yazarların üzerindedir. Yazılarda ifade edilen görüşler ve düşünceler, bilimsel ve hukuki sorumluluk yazar/yazarlara aittir, derginin ve kurumun görüşlerini yansıtmaz.

Bilimsel özgünlüğün, niteliğin ve herhangi bir intihal durumunun söz konusu olup olmadığının belirlenebilmesi için makaleler, dergi intihal koordinatörü tarafından Turnitin veya iThenticate programları vasıtasıyla intihal incelemesine tabi tutulur.

Araştırma Etiği: Makalelerde başkalarına ait ölçek, fotoğraf gibi materyallerin kullanılması durumunda sahiplerinden izin alındığının belirtilmesi zorunludur.

Makalelerde başkalarına ait fikir ve sanat eserlerinin kullanılması durumunda telif hakları düzenlemelerine uygunluğunun belirtilmesi gerekmektedir.

Yasal/Özel İzin Belgesi: Makalelerde insandan anket, derleme, mülakat, odak grup görüşmesi, deney gibi veri elde etme yöntemlerinin kullanılması ve deneysel amaçlarla insanların veya hayvanların kullanılması durumları söz konusu olduğunda başvuru öncesinde çalışmanın yapıldığı ilgili kurumun insan veya hayvan araştırmaları amaçlı kurulmuş ilgili etik kurulundan onay belgesi alınmalıdır. Ayrıca yazı içeriğine uygun olarak kişisel hakların korunması kanununun da gözetilmesi gerekmektedir.

YAZILARIN DEĞERLENDİRİLMESİ

Makale Gönderimi: Yazarlar makalelerini <http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/cultandcivil/index> adresinden üyelik oluşturarak dergiye gönderirler. Yazar, gönderim aşamasındaki çalışmasını aynı anda başka bir dergiye daha göndermediğini taahhüt eder.

Yayın Kurulu: Yayın kurulu, editör kurulundan geçen makaleleri değerlendirir. Yayın kurulu dergiye gönderilen yazıları, derginin ilkelerini, amaç ve kapsamını esas alarak biçim ve içerik yönünden ayrıntılı bir şekilde inceler. Konu, yöntem, bilimsellik, biçim özellikleri ve yayın etiği açılarından onaylanan makaleler yayın kurulunun belirlediği hakemlere gönderilir. Dil kullanımı bakımından yeterince güçlü olmayan, bilimsel bakımdan kritik hatalar ihtiva eden, yayın ilkelerine uygun olmayan yazılar yayın kurulu tarafından reddedilir. Reddedilen yazılar, yazarlara yayın kurulu toplantısından sonra en geç iki hafta içinde kurul raporu ile birlikte bildirilir.

Hakem süreci: Yayın kurulundan geçen çalışmalar, incelenmek üzere en az iki hakeme gönderilir. Dergide bilimsel çalışmaların nesnel bir biçimde değerlendirilmesini sağlamak adına kör hakemlik uygulanır. Hakemlerden yazar kimliği, yazarlardan da hakemlerin kimliği gizli tutulur. Hakemler makaleleri ulusal ve evrensel bilime katkı, etik ilkelere uygunluk, yazım ve imla, stil ve anlatım, literatür taraması, yöntem, bulgular ve sonuç bakımlarından değerlendirir. Hakem değerlendirdiği yazıyı onaylayabilir, revize edilmesini isteyebilir veya reddedebilir. Hakem değerlendirme süreci bir aydır. Hakem raporu tamamlandıktan sonra düzeltme istendiği takdirde yazardan iki hafta içinde gerekli düzeltmeleri yapıp yazıyı tekrar göndermesi istenir. Hakemin gerekli gördüğü durumlarda düzenleme yapıldıktan sonra tekrar hakem tarafından kontrol edilir.

Yazar, yayımlanamaz değerlendirmesinin yer aldığı hakem raporuna itiraz edebilir. Hakemin ileri sürdüğü ret gerekçelerinde gözden kaçırılan hususların ve hakem taleplerinin neden uygulanamaz olduğuna dair açıklamalara yer veren yazıyı dergi editörlüğüne gönderir. Bu durumda nihai karar Editöre aittir.

Hakem Süreci Tamamlanan Makaleler: İki hakemin onayından geçen yazılar, yayımlanacak makaleler sırasına alınır. İki hakemden olumsuz rapor alan yazılar yayımlanmaz. Hakemlerden birinin olumsuz değerlendirmesi durumunda yazı üçüncü bir hakeme gönderilir. Üçüncü hakemin de olumsuz sonuç ilettiği takdirde yazı yayın kurulu tarafından iade edilir. Hakemler makalelere düzeltme isteyebilir. Hakem raporları yazara iletilir ve makaleler raporlara uygun olarak düzenlendikten sonra yayımlanma aşamasına geçer. Hakem raporları 6 yıl süre ile saklanır. İlgili sayıda hakemlik yapmış isimler, derginin ilgili sayısında toplu olarak yer alır.

Yayın Hakları Devri: Derginin web adresi üzerinden gerek yazarların gerekse yayıncıların haklarının korunabilmesi için yazarın yasal izin belgesi vermesi gerekir. Yayımlanan yazıların telif hakkı Culture and Civilization Dergisine devredilmiş sayılır.

Yayın Süreci: Hakem süreci tamamlanan makalelerin dizgisi yapılır. DOI işlemleri tamamlandıktan sonra her makalenin kapak sayfasında DOI numarası, çalışmanın gönderim, kabul ve yayım tarihleri eklenerek çevrimiçi olarak <http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/cultandcivil/index> web adresinde yayımlanır. Yayımlanan yazıların tamamı veya bir kısmı yayıncının yasal izni olmadan başka bir yerde yayımlanamaz veya herhangi bir yolla çoğaltılamaz. Kaynak gösterilmesi suretiyle sadece alıntı yapılabilir.

GENEL KURALLAR

Başlık: En fazla 12 kelimedden oluşmalı, yazı karakteri bakımından kalın ve büyük harfler ile yazılmalı ve başlık sayfaya ortalanmalıdır. İkinci dildeki karşılığı ise başlığın hemen altında ilk harfleri büyük ve yine ortalanmış olarak yer almalıdır. Makale Türkçe olarak yazıldıysa ikinci dil İngilizce, İngilizce yazıldıysa ikinci dil Türkçe olmalıdır. Alt başlıklar herhangi bir numaralandırma yapılmadan kalın ve her kelimenin ilk harfi büyük olacak biçimde yazılmalıdır.

Yazar Adı: Yazar adı, ikinci dildeki başlığın hemen altında sayfaya ortalanmış biçimde yer almalıdır. Yazara ait görev, unvan, kurum adresi, e posta adresi, ORCID numarası bilgileri, yazarın soyadına ilintilendirilmiş olan yıldız ile ilk sayfanın altında verilir.

Öz ve Anahtar Kelimeler: Yazar adından hemen sonra en az 150 en fazla 300 kelimedden oluşacak şekilde ve makalenin özünü sunacak tarzda hazırlanan öz yer alır. Öz 9,5 punto ve tek satır aralığı ile yazılır. Özün hemen altında beş anahtar kelime verilir. Öz ve anahtar kelimelerin ikinci dildeki karşılığı da bunu takip eder.

Makale Metni: Makale metni, MS Word dosyası olarak (.doc / .docx) Times yazı stili ile 10 puntoda ve 1,15 satır aralığı kullanılarak hazırlanmalıdır. Transkripsiyon içeren çalışmalarda Oktay New Transkripsiyon yazı tipinin kullanılması tavsiye edilir. Farklı fontlar kullanıldığı takdirde bu fontların makale ile birlikte gönderilmesi gerekmektedir. Sayfa düzeninde uyulması gereken diğer kriterler şöyledir: Paragraf girintisi 1 cm, kenar boşlukları 4 cm (alt-üst-sağ-sol).

Makale metni 10.000 kelimeyi aşmamalıdır. Özlü yazılarda alıntı oranı %35'i geçmemelidir. Makale, yazının araştırma sorusunu, hipotezini, amacını ve yöntemini açıklayan giriş bölümü ile başlamalı, daha sonra alt başlıkları da içerebilen ve veri, gözlem, görüş, yorum,

tartışmalardan oluşan gelişme bölümü ile devam etmeli ve yapılan çalışmadan elde edilen bulguların değerlendirmesinin yapıldığı, önerilerin sunulduğu sonuç bölümü ile sonlandırılmalıdır.

Kaynak Gösterme: Bire bir olan tüm alıntılar tırnak içinde ve italik olarak verilmelidir. Dolaylı alıntılarda tırnak kullanılmasına gerek yoktur ancak alıntının sonunda mutlaka kaynak belirtilmelidir. Kaynak gösterilirken dipnot kullanılmamalıdır. Makale metinleri kaynakların metin içinde gösterildiği APA yöntemine göre hazırlanmalıdır. Derginin belirlediği yazım kurallarına göre metin içinde kaynaklar aşağıdaki şekilde gösterilmelidir:

Tek yazarlı kaynaklara atfı yapılacaksa (Köprülü 2003: 145).

Çok yazarlı kaynaklara atfı yapılacaksa (Oğuz vd. 2018: 356).

Yazarın aynı yayımlanan birden fazla eserine atfı yapılacaksa (Düzgün 2020a: 46; Düzgün 2020b: 79).

Aynı cümlede birden fazla kaynağa atfı yapılacaksa (Körülü 2003: 145; Düzgün 2014: 230; Atnur 2017: 18).

Görülmeyen kaynağa atfı yapılacaksa (Aarne 1910, akt. Günay 1975: 20). Mümkün olduğunca bu yöntem kullanılmamalı, eserin orijinalinin görülmesine öncelik verilmelidir.

Sözlü kaynak kişiye atfı yapılacaksa (Adı Soyadı, Görüşme Tarihi / Yeri).

Metin içinde gönderme yapılan yazarın adı veriliyorsa (2014: 12).

age., agm. kısaltmalar kullanılmamalıdır.

Yayın tarihi belli olmayan eserlerde veya yazmalarda sadece yazar adı verilir.

Yazar adı belli olmayan eserlerde eserin ismi yazılmalıdır.

İnternet kaynakları web adresi ve erişim tarihi ile birlikte verilmelidir.

Dipnot: Kaynak gösterimi haricinde, metnin ana konusu ile alakalı olarak belirtilmek istenen ek bilgiler dipnot ile verilebilir. Dipnotlar sayfanın sonunda yer alır. Dipnotlar 9 punto ve tek satır aralığı ile verilir.

Kaynakça: Kaynakça, makale metninin sonunda ve yazar soyadına göre alfabetik olarak sıralanmış biçimde yer almalıdır. Kaynakça yazımı derginin yazım kurallarına uygun olmalıdır.

Sadece metin içinde atfı yapılan eserlere yer verilmelidir.

Kaynakların sıralanmasında madde işaretleri kullanılmamalıdır.

Aynı yazara ait birden fazla atfı söz konusu ise sıralamada yayın tarihi esas alınmalıdır.

Aynı yazarın aynı yılda yayımlanan birden fazla eserine atfı yapılmışsa kaynaklar a, b, c biçiminde kodlanarak sıralanmalıdır.

Derginin kaynakça yazım kuralları:

Tek yazarlı kitaplar: (Hikâye, roman, şiir, ders kitapları, bilimsel kitaplar)	Özdemir, Nebi (2017) <i>Kültür Bilimi ve Yönetimi</i> , Ankara: Grafiker Yayınları.
Üç veya daha fazla yazarlı kitaplar:	Oğuz, M. Öcal vd. (2008) <i>Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1</i> , Ankara: Grafiker Yayınları.
Editörlü kitaplar:	Alver, Köksal (Ed.) (2019) <i>Kent Sosyolojisi</i> , İstanbul: Çizgi Kitabevi.

Çeviri kitap:	Tomlinson, John (2013) <i>Küreselleşme ve Kültür</i> , İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Editörlü kitapta kitap içi bölüm:	Güvenç, Ahmet Özgür (2019) “Çizgi Roman Formunda Yayımlanan Dede Korkut Anlatıları: Çocuk Haftası Dergisi Örneği”, <i>Çizgi Roman Kitabı</i> (Ed.: Emine Gürsoy Naskali), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
Makale: Dergi makalesi, kitap içi bölüm, ansiklopedi maddesi, söyleşi, mektup, bildiri gibi kısa yapıt sayılabilecek yazılar makale formatında yazılır.	Düzgün, Dilaver (2019) “Halk Kültürü Değişmeleri ve Bir Alan Araştırması”, <i>Milli Folklor</i> , 31 (124), 62-74.
Çeviri makale:	Bronner, Simon J. (2017) “Uygulamadaki Folklorun Bir Tanımına Doğru”, (Çev.: Aral, Ahmet Erman), <i>Milli Folklor</i> , 29 (113), 93-116.
Elektronik ortamdaki metinler:	Sarı, Selay. “Dizilerle Kültür İhracatı” (05 Ağustos 2017) Erişim Tarihi: 1 Haziran 2021. http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/selay-sari/dizilerle-kultur-ihracati/8241
Ses ve görüntü kayıtları: Katkısı öne çıkarılacak olan kişi yönetmen, senarist, oyuncu, yazar, besteci, şarkıcı olabilir.	Akay, Ezel (Yönetmen). 2006. Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?. Senaryo: Ezel Akay, Levent Kazak. Oyuncular: Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer vd. DVD. Özen Film.
Sözlü kaynak:	Özdemir, Fuat (Âşık Fuat Çerkezoğlu), 1950 Narman doğumlu, halk ozanı. Görüşme tarihi: 17 Temmuz 2006.

CULTURE AND CIVILIZATION

Policies & Guidelines

GENERAL PRINCIPLES

Culture and Civilization is an academic journal by Atatürk University, Faculty of Letters, Department of Turkish Language and Literature, Department of Turkish Folk Literature. First published in 2021, it is an international peer-reviewed journal published electronically. Publication languages are Turkish and English. It comes out twice a year as Spring and Fall issues (April and October). The articles are free to access online at <http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/cultandcivil/index>.

AIMS

The main aim of this journal is to publish the articles which have the qualifications listed below to be accessible at the national and international level;

1. Scientific publications which provide interdisciplinary studies on culture in connection with social, educational, science, and health sciences on the basis of the idea that culture contributes to the development and progress of civilization;
2. Scientific articles that are planned within the framework of culture, civilization, development, cultural heritage, cultural changes, cultural economy, and folklore and will contribute to the theoretical and methodological progress of the field;
3. Scientific publications that will contribute to the culture, economy, family, and work policies of the Republic of Turkey;
4. Scientific studies translated from a foreign language to follow the studies in the fields of international culture, civilization, development, cultural economy, cultural changes, cultural heritage;
5. Introductory articles and review articles in cultural studies that will contribute theoretically or methodologically to scientific disciplines.
6. The translations that are expected to contribute to the field.

SCOPE

Scientific articles provide an interdisciplinary basis for culture, civilization, development, change, cultural heritage, and cultural economy including research, analysis, and compilation of first Turkey and Turkish culture and civilization by employing scientific research theories and methods.

CONTENT

Originality: It is expected that the journal articles to be sent to the journal have originality in a way that will make a scientific contribution to their field and that these articles have not been previously published anywhere. The articles based on doctoral and graduate studies will be considered as original if they can contribute theoretically and methodologically to their respective fields.

Book review/ critique: Book reviews/critique written about the works that will both inspire the respective field studies and contribute to their theoretical and methodological development will be accepted.

Translated articles: Translated articles that can contribute to various subjects such as culture, civilization, development, cultural economy, folklore, cultural heritage, cultural change, cultural diversity, cultural expression and cultural and folklore approaches to protect and practice intercultural interaction will be published.

Compilation: Compilations of oral or written sources and oral history studies will be included.

ETHICAL PRINCIPLES

Publishing Ethics: Articles submitted to the journal are obliged to comply with national and international publication ethics. All responsibility related to publication ethics in this journal belongs to the author. All responsibility in articles that have two or more authors belongs to all of the authors. The views and opinions expressed in the papers and the scientific and legal obligation belong to the author/authors and do not reflect the views of the journal and the institution.

All new submissions to the journal are checked by ethical editors by using Turnitin or iThenticate programs in the cases of plagiarism to verify the originality and quality of the article.

Research Ethics: It is an obligation that the article must obtain the necessary written permission to include materials such as illustrations and tables that are owned by a third party.

Taking another person's ideas and reproduction of any artwork will always require to comply with copyright regulations.

Obtaining a Legal / Special Permit Certificate: Before starting the study, all kinds of research such as survey, interview, focus group work, observation, experiment, interview methods that require data collection from participants and using humans and animals for experimental purposes require the written permission obtained by the Ethics Committee of the respective institution which is established for researches on humans and animals. It should also be declared that the study was carried out in accordance with the Law on Protection of Personal Data.

THE EVALUATION OF PAPERS

Submission Guidelines: To submit a paper to the journal, authors should register themselves using the following registration page <http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/cultandcivil/index>. Authors should guarantee that they do not send their articles for publication elsewhere.

Advisory Board: Advisory Board evaluates the articles accepted by the editor in the preliminary evaluation. They check for alignments between the form and content of the articles and the journal's stated principles, purpose, and scope. The articles approved in terms of subject, methodology, format features, and publication ethics are sent to the referees determined by the editorial board. Manuscripts that are not qualified enough in terms of language use, contain scientifically critical errors, and do not comply with publication principles are rejected by the editorial board. Rejected manuscripts are notified to the authors with the committee report within two weeks at the latest after the editorial board meeting.

Peer Review Process: Articles that pass pre-assessment of the Editorial Board are sent to two referees at least in order to evaluate. This journal uses a double-blind review, which means that both the reviewer and author identities are concealed from the reviewers, and vice

versa, throughout the review process. To facilitate this, authors need to ensure that their manuscripts are prepared in a way that does not give away their identity. The referees evaluate the articles in terms of their contribution to national and universal science and compliance with ethical principles, spelling and writing rules, style and expression, literature review, method, findings, and results. Referees have the authority of evaluating, approving, and not publishing articles. The duration of evaluation by the referee takes one month. After completing the Referee Evaluation Report, referees will ask authors to revise articles, papers are sent back and authors make necessary corrections within two weeks. The reviewers have the right to check the new version of the articles after the corrections have been made.

Authors consider referee's criticisms, proposals, and revision requests. If there are issues with which authors disagree about referees' decisions, they have the right to object with their reasons. In this case, the final decision is always taken by the Editor.

Decision: Manuscripts approved by two referees will be accepted for publication. Articles that receive a negative report from two referees will be declined. In case of a negative evaluation of one of the referees, the manuscript is sent to a third referee. If the third referee also reports a negative result, the article is rejected by the editorial board. Reviewers may request revisions to papers. Referee reports are delivered to the author and after the papers are revised in accordance with the reports, they go to the publishing stage. Referee reports are kept for 6 years. The names of referees in the relevant issue are included in the relevant issue of the journal collectively.

Transfer of Copyrights: In order to protect the rights of both authors and publishers, the author must give a legal permission document through the web address of the journal. The copyright of the published articles is supposed to be transferred to the Journal of Culture and Civilization.

Publication Process: The accepted articles are typed. After completing the DOI procedures, the DOI number on the cover page of each paper, the submission, acceptance, and publication dates of the study are added and published online at <http://bilimseldergiler.atauni.edu.tr/system/cultandcivil/index>. All or part of the published articles cannot be published elsewhere or reproduced in any way without the legal permission of the publisher. Quotations can only be used by citing the source.

GENERAL WRITING RULES

Title: It should consist of no more than 12 words, be prepared in bold and capital letters at the center of the page. The title of second language should be added under the title of written language in capital letters and should be centered, as well. If the written language is Turkish, the second language should be English, if the written language is English, the second language should be Turkish. Subtitles should be written in bold without being numbered and the first letter of each word should be capitalized.

Author's Information: The author's information should be centered on the page just below the title in the second language. The author's position, title, institution address, e-mail address, ORCID number information are given at the bottom of the first page with an asterisk associated with the author's surname.

Abstract and Keywords: Following the author's information, 150-300 words abstracts must be added at the beginning of the paper. After the abstract, there should be five keywords appropriate to the content of the article. If the written language is Turkish, an English abstract and English title must be added or vice versa.

The Main Text: Authors should use Microsoft Word Program (.doc /.docx) while writing their papers. The main text should be prepared in Times, 10 font size, 1,15 line spacing. Authors are expected to use the Oktay New Transcription font for works involving transcription. If authors use different fonts, they must send the fonts with the article. Other guidelines for formatting are as follows: Paragraph indent 1 cm, margins 4 cm (bottom-top-right-left).

The article text should not exceed 10,000 words. The citation rate in concise articles should not exceed 35%. The article should start with the introduction section that explains the research question, hypothesis, purpose and method of the article, then continue with the development section, which may also include subtitles and consists of data, observations, opinions, comments, and discussions. It should end with the conclusion section.

Citation: All direct citations should be given in quotation marks and italics. There is no need to use quotation marks in indirect quotations, but it is required to give the source information in a parenthetical citation. Footnotes should not be used when citing the source. Article texts should be prepared according to the APA format that follows the author-page method of in-text citation. According to the writing rules determined by the journal, the guidelines for references are as follows:

In-text citation for sources by one author (Köprülü 2003: 145).

In-text citations for sources by multiple authors (Oğuz et al. 2018: 356).

In-text citations for sources that are published by the same author in the same year (Düzgün 2020a: 46; Düzgün 2020b: 79).

In-text citations for one more source in the same sentence (Körülü 2003: 145; Düzgün 2014: 230; Atnur 2017: 18).

Citing the indirect sources: (Aarne 1910, qtd. Günay 1975: 20). Whenever possible, take material from the original source, rather than citing an indirect source

Oral Source citation (Name Surname, Date / Place of Interview).

If the name of the cited author is given in the text: (2014: 12)

Abbreviations such as abid. ag. should not be used.

In works or manuscripts whose publication date is not known, only the author's name is given.

For works whose author name is not known, the name of the work should be written.

Internet resources should be given with the web address and date of access.

Footnote: Except for the reference, additional information about the main subject of the text can be given with footnotes. Footnotes are at the end of the page. Footnotes are given in 9 points and single line spacing.

Bibliography: The bibliography should be placed at the end of the article and in alphabetical order according to the surname of the author. The bibliography should be in accordance with the writing rules of the journal.

Only works cited in the text should be included.

Bullets should not be used to list the references

If there is more than one citation for the same author, the date of publication should be taken as a basis in the order of the list.

If more than one work of the same author published in the same year is cited, the references should be listed by coding as a, b, c.

Bibliography Rules and Guidelines :

Books with one author (It includes stories, novels, poems, textbooks, scientific books)	Özdemir, Nebi (2017) <i>Kültür Bilimi ve Yönetimi</i> , Ankara: Grafiker Yayınları.
Books with three or more authors:	Oğuz, M. Öcal vd. (2008) <i>Halkbiliminde Kuramlar ve Yaklaşımlar 1</i> , Ankara: Grafiker Yayınları.
Edited books:	Alver, Köksal (Ed.) (2019) <i>Kent Sosyolojisi</i> , İstanbul: Çizgi Kitabevi.
Translated books:	Tomlinson, John (2013) <i>Küreselleşme ve Kültür</i> , İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
Books chapter from a edited book:	Güvenç, Ahmet Özgür (2019) “Çizgi Roman Formunda Yayımlanan Dede Korkut Anlatıları: Çocuk Haftası Dergisi Örneği”, <i>Çizgi Roman Kitabı</i> (Ed.: Emine Gürsoy Naskali), İstanbul: Kitabevi Yayınları.
Journal Article: (It include short works such as a journal article, a book chapter, an encyclopedia article, an interview and a letter)	Düzgün, Dilaver (2019) “Halk Kültürü Değişmeleri ve Bir Alan Araştırması”, <i>Milli Folklor</i> , 31 (124), 62-74.
Translated Journal Article:	Bronner, Simon J. (2017) “Uygulamadaki Folklorun Bir Tanımına Doğru”, (Çev.: Aral, Ahmet Erman), <i>Milli Folklor</i> , 29 (113), 93-116.
Web Sources:	Sarı, Selay. “Dizilerle Kültür İhracatı” (05 Ağustos 2017) Erişim Tarihi: 1 Haziran 2021. http://www.milliyetsanat.com/yazar-detay/selay-sari/dizilerle-kultur-ihracati/8241
Audiovisual Media: The person who made a significant contribution to work such as director, screenwriter, actor, writer, composer, singer. will be highlighted.	Akay, Ezel (Yönetmen). 2006. Karagöz Hacivat Neden Öldürüldü?. Senaryo: Ezel Akay, Levent Kazak. Oyuncular: Beyazıt Öztürk, Haluk Bilginer vd. DVD. Özen Film.
Oral Sources:	Özdemir, Fuat (Âşık Fuat Çerkezoğlu), 1950 Narman doğumlu, halk ozanı. Görüşme tarihi: 17 Temmuz 2006.

