
YENİ TÜRK EDEBİYATINDA İLERİ ARAŞTIRMALAR

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Şaziye DURUKAN

Yeni Türk Edebiyatında İleri Araştırmalar

Editör

Dr. Öğr. Üyesi Şaziye DURUKAN

yaz
yayınları

2024

Yeni Türk Edebiyatında İleri Araştırmalar

Editör: Dr. Öğr. Üyesi Şaziye DURUKAN

© YAZ Yayınları

Bu kitabın her türlü yayın hakkı Yaz Yayınları'na aittir, tüm hakları saklıdır. Kitabın tamamı ya da bir kısmı 5846 sayılı Kanun'un hükümlerine göre, kitabı yayınlayan firmanın önceden izni alınmaksızın elektronik, mekanik, fotokopi ya da herhangi bir kayıt sistemiyle çoğaltılamaz, yayınlanamaz, depolanamaz.

E_ISBN 978-625-6171-42-8

Aralık 2024 – Afyonkarahisar

Dizgi/Mizanpaj: YAZ Yayınları

Kapak Tasarım: YAZ Yayınları

YAZ Yayınları. Yayıncı Sertifika No: 73086

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3
İscehisar/AFYONKARAHİSAR

www.yazyayinlari.com

yazyayinlari@gmail.com

info@yazyayinlari.com

İÇİNDEKİLER

Yaratıcı Yazarlıkta Anlatıcı Perspektifinin Ritmik Yapıya Etkisi	 1
<i>Gülçin Tuğba NURDAN</i>	
Murathan Mungan Ve Tiyatroları	 39
<i>Gökçe ULUS</i>	
Metafor Konulu Makalelerin Açıklamalı Kaynakçası (4): Eski Türk Edebiyatı	 64
<i>Şahru PİLTEN-UFUK</i>	
<i>Shejauddin TASHMURAD</i>	
Metafor Konulu Makalelerin Açıklamalı Kaynakçası (5): Yeni Türk Edebiyatı	 88
<i>Şahru PİLTEN-UFUK</i>	
<i>Shejauddin TASHMURAD</i>	

"Bu kitapta yer alan bölümlerde kullanılan kaynakların, görüşlerin, bulguların, sonuçların, tablo, şekil, resim ve her türlü içeriğin sorumluluğu yazar veya yazarlarına ait olup ulusal ve uluslararası telif haklarına konu olabilecek mali ve hukuki sorumluluk da yazarlara aittir."

YARATICI YAZARLIKTA ANLATICI PERSPEKTİFİ- NİN RİTMİK YAPIYA ETKİSİ

Gülçin Tuğba NURDAN¹

1. GİRİŞ

Yaratıcı Yazarlık ve Ritim Kavramları

Hikâye anlatıcılığı, insanlığın en eski iletişim biçimlerinden biri olarak, duygu, düşünce ve anlamın paylaşılmasında temel bir araç olmuştur. Modern yaratıcı yazarlık, bu eski sanat biçimini teknik bilgiyle harmanlayarak, okuyucunun zihninde unutulmaz bir etki yaratmayı hedefler. Ancak bir hikâyeyi etkileyici kılan unsurlar arasında genellikle göz ardı edilen bir faktör vardır: ritim. Hikâye anlatıcılığı ve ritim söz konusu olduğunda hareket/akış, tekrar/fark, ölçü, harmoni/uyum, gerginlik ve gevşeme gibi kavramlar metnin temel yapı taşları haline gelmektedir. Çalışmada ritim kavramı metin örnekleriyle dile getirilecektir.

Yaratıcı yazma, yalnızca dilin kurallarına bağlı kalmaktan çok, bireyin içsel dünyasını dışa vurma, düşüncelerini ve duygularını özgürce ifade etme sürecidir. Bu tür yazma, yazarı kelimeler aracılığıyla kendi dünyasını inşa etmeye ve okuyucusuyla derin bir bağ kurmaya davet eder. Yaratıcı yazmanın en temel özelliği, yalnızca anlatılan olaylarla değil, aynı zamanda bu olayların anlatılış biçimiyle de anlam kazanmasıdır. Bu anlamda yaratıcı yazma, hem teknik hem de estetik açıdan zengin bir ifade biçimi sunar (Ahmadov, 2023: 8). Yaratıcı yazma, dilin ve hayal gücünün birleşimiyle ortaya çıkan bir ifade biçimidir. Yazar, kelimelerle bir dünyayı yeniden şekillendirir ve bu dünyayı okura sunar. Yaratıcı yazmanın hem yazara hem de okura sağladığı en büyük katkı, bireysel ve duygusal bir keşif imkânı sunmasıdır. Bu süreç, yalnızca anlatılanları değil, aynı zamanda

¹ Öğr. Gör. Dr., Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi, Ortak Dersler Bölümü, e-posta: gulcintugba.nurdan@mgu.edu.tr ORCID: 0000-0003-3440-3089

bu anlatıların nasıl şekillendiğini de sorgulamayı gerektirir. Yaratıcı yazma, hem bir teknik beceri hem de estetik bir deneyim sunar; yazılı metinlerin derinliğini artıran ve okuru düşündürmeye sevk eden bir sanattır (Ataman, 2011: 9-10).

Yaratıcı yazma, öncelikle özgürlüğü ve yaratıcılığı barındıran bir süreçtir. Yazara, dilin geleneksel kurallarını aşma ve sıradan düşünme biçimlerinin dışına çıkma imkânı tanır. Bu özgürlük, yazarın hem kişisel deneyimlerini hem de hayal gücünü metne aktarmasına olanak sağlar. Her bir yaratıcı yazınsal eser, yazarın içsel dünyasının bir yansıması olup, bireysel bakış açılarını genişletmekte ve farklı yazınsal biçimlerin bir araya geldiği bir alan oluşturur. Roman, öykü, şiir gibi farklı türlerde yaratıcı yazma, yazarlara geniş bir ifade alanı sunar ve her bir türün içinde farklı anlatım olanakları barındırır. Dolayısıyla yaratıcı yazma, yalnızca bir anlatı biçimi değil, aynı zamanda bireysel keşif sürecidir (Erden, 2009: 6).

Yaratıcı yazmanın önemli bir diğer boyutu, kelimelerle yapılan bir keşif sürecidir. Yazma eylemi, yazarın olaylara ve karakterlere dair daha derin bir bakış açısı geliştirmesine, anlatım tarzını dönüştürmesine olanak tanır. Bu süreç, genellikle yazarın başlangıçta ne yazacağına dair net bir fikri olmadan ilerlediği, yazma sürecinin dinamiklerine dayalı bir gelişim gösterir. Metnin ilerleyişi, yazarın karakterlerin iç dünyalarına dair daha fazla bilgi edinmesine, olayların farklı açılardan şekillendirilmesine olanak verir. Bu yönüyle yaratıcı yazma, sadece bir anlatım değil, bir içsel yolculuk ve keşif sürecidir.

Yaratıcı yazma, aynı zamanda güçlü bir iletişim aracı olarak da işlev görür. Yazar, kelimeleri kullanarak okuyucusuna duygu, düşünce ve mesajlar iletmeye çalışırken, okur da bu mesajları kendi deneyim ve duygularıyla karşılaştırarak anlamlandırma sürecine girer. Bu, yazılı metinlerin yalnızca anlatmakla kalmayıp, okuyucuyu düşündürmeye, hissetmeye ve hayal etmeye

teşvik etmesini sağlar. Dolayısıyla yaratıcı yazma, yazar ile okur arasında etkileşimli bir ilişki kurar ve her iki taraf da bu süreçten derinleşmiş bir anlam çıkarır (Ahmadov, 2023: 13).

Bununla birlikte, yaratıcı yazmanın dilsel yönü de oldukça önemlidir. Bir metnin etkili olabilmesi için kullanılan dilin sadece anlam taşıması değil, aynı zamanda estetik bir değer de taşıması gerekir. Yaratıcı yazma, dilin imkânlarını zorlayarak, hem anlatımın doğruluğunu hem de duygusal etkisini artırır. Yazar, kelimeleri ve cümle yapılarını bilinçli bir şekilde seçerek, okuyucuda arzu edilen duygusal etkiyi yaratmaya çalışır. Bu anlamda yaratıcı yazma, bir sanatsal ifade biçimi olarak kabul edilebilir. Yazar, her kelimeyi titizlikle seçer, her cümleyi bir amaç doğrultusunda kurar ve metnin genel yapısında estetik bir bütünlük oluşturur. Yaratıcı yazmanın başka bir boyutu da yenilikçi düşünme ve özgünlük gerektirmesidir. Yazının biçimsel ve içeriksel sınırlarını zorlamak, alışılmış anlatı tekniklerinden ve klasik düşünme biçimlerinden sapmak, yaratıcı yazmanın önemli bir parçasıdır. Yazar, kendi deneyimlerinden ve kültürel birikiminden beslenerek, yeni bakış açıları ve anlatım biçimleri geliştirebilir. Bu süreç, yazının hem özgünlüğünü artırır hem de okuyucuya alışılmışın dışında bir deneyim sunar.

Halihazırda tüm dünyada olduğu gibi Türkiye’de de bu konuyla ilgili atölyeler bulunmakta ve bu atölyelerde yazma eğitimi verilmekte ve yazmak isteyenlere yol gösterilmektedir. Fakat burada da yazma eyleminin doğuştan gelip gelmediği ve bununla birlikte bu eylemin eğitimle kazanılıp kazanılamayacağı tartışmaların odağını oluşturmaktadır (Ahmadov, 2023: 17). Burada yaratıcı yazarlık eğitiminde Amerika’nın rolü ise son derece büyüktür (Ahmadov, 2023: 36). Yaratıcı yazarlık kavramı ve eğitimi Amerika’dan yola çıkarak doğuya doğru bir genişleme göstermiş olan bir kavramdır.

Bir Sanat ve Zanaat Olarak Yaratıcı Yazarlık

Yaratıcı yazarlık, yalnızca bir hikâyeyi anlatmanın ötesine geçer; okuyucuyu bir deneyime davet eder. Özellikle yukarıda bahsi geçen atölyelerin temel görevi de bu deneyime fırsat sağlamaktır. Atölyeler yaratıcı yazarlığın okuyucunun zihninde ritmik bir akış yaratarak bir deneyim sunma kapasitesine işaret eder. Bir hikâyedeki ritim, kelimelerin düzenlenişinden sahne geçişlerine kadar birçok unsuru kapsar ve okuyucunun anlatıya olan bağlılığını güçlendirir. Yaratıcı yazma eylem pratiklerine geçmeden önce, bu eylemde kurmaca bir metin oluştururken kurmacanın temel adımlarına bakmak gerekmektedir.

2. ANLATICI PERSPEKTİFLERİ

Kavramsal Bir Bakış

Anlatıcı perspektifi, bir hikâyenin okuyucuya nasıl sunulduğunu belirleyen temel unsurlardan biridir. Yaratıcı yazarlıkta perspektif seçimi, hem hikâyenin ritmini hem de okuyucunun anlatıya olan bağlılığını doğrudan etkiler. Perspektif, yalnızca teknik bir tercih değil, aynı zamanda hikâyenin anlamını ve etkisini derinleştiren bir araçtır. Bu bölümde, farklı anlatıcı perspektiflerini kavramsal olarak inceleyecek ve her birinin hikâyeye üzerindeki etkilerini örneklerle tartışılacaktır.

2.1. Birinci Şahıs Anlatıcı: Hikâyenin İçinden Seslenmek

Birinci şahıs anlatıcı, hikâyenin karakterlerinden birinin gözünden anlatıldığı perspektiftir. Bu bakış açısı, okuyucuya anlatıcının zihninden ve duygularından doğrudan bir pencere sunar. Genellikle kişisel ve samimi bir his yaratır, ancak anlatıcının bilgisi sınırlıdır ve bu da anlatının güvenilirliğini etkileyebilir.

Birinci şahıs anlatıcı, hikâyenin karakterlerinden birinin gözünden dünyayı aktararak derin bir içsel anlatım sağlar ve okuyucuya büyük bir yakınlık hissi sunar. Türk edebiyatında,

Yaşar Kemal ve Orhan Pamuk gibi önemli yazarlar, bu anlatım tekniğini kullanarak hem karakterlerine hem de okurlara özgün bir deneyim sunmuşlardır. Yaratıcı yazarlık açısından, birinci şahıs anlatıcı karakterin duygusal ve zihinsel dünyasına tam bir nüfuz sağlar, ancak aynı zamanda sınırlı bilgi ve güvenilirlik sorunları da yaratabilir. Bu da, metnin daha derinlemesine incelenmesini ve okurun karakterlerin içsel dünyalarındaki çelişkileri ve belirsizlikleri keşfetmesini sağlar. Birinci şahıs anlatıcı, okuyucuyu duygusal bir yakınlık içinde tutar, ancak aynı zamanda anlatıcının bakış açısındaki önyargılar ve yanlış yorumlamalarla hikâyeye bir gerilim ekler.

2.2. Üçüncü Şahıs Anlatıcı: Olaylara Dışarıdan Bakmak

Üçüncü şahıs anlatıcı, hikâyeyi anlatıcıdan bağımsız bir gözle sunar. Bu bakış açısı genellikle daha geniş bir perspektif sunar ve olayları daha nesnel bir şekilde aktarma eğilimindedir. Ancak üçüncü şahıs anlatıcı da kendi içinde ikiye ayrılır:

- **Tanrısal (omniscient) bakış açısı:** Tanrısal bakış açısı, anlatıcının tüm karakterlerin düşüncelerine, duygularına ve geçmişlerine dair sınırsız bir erişime sahip olduğu bir anlatım biçimidir. Bu anlatıcı, karakterlerin iç dünyalarını derinlemesine keşfederken, aynı zamanda dış dünyayı da ayrıntılı bir şekilde aktarır. Tanrısal bakış açısı, okuyucuya olayların tüm yönlerini sunarak hikâyeyi kapsamlı bir şekilde anlamasına olanak tanır.

- **Sınırlı bakış açısı:** Sınırlı bakış açısı, anlatıcının yalnızca bir veya birkaç karakterin iç dünyasına ve perspektifine odaklandığı bir anlatım biçimidir. Bu bakış açısı, okuyucunun sadece belirli karakterlerin düşüncelerini ve duygularını öğrenmesini sağlar ve diğer karakterler hakkında yalnızca gözlemler yoluyla bilgi edinilir. Bu tür anlatım, hikâyenin belirli bir karakterin bakış açısından nasıl şekillendiğini ve bu bakış açısının olayları nasıl etkilediğini göstermek için kullanılır. Türk edebiyatında sınırlı bakış açısına güzel bir örnek, Reşat Nuri Günte-

kin'in *Çalığışu* adlı romanıdır. Romanda, Feride'nin gözünden anlatılan olaylar, okuyucuyu yalnızca onun duygusal dünyasına ve düşüncelerine yakınlaştırır. Feride'nin yaşadığı zorluklar, onun bakış açısıyla aktarılırken, diğer karakterlerin iç dünyası ise sınırlı bir şekilde, dışarıdan gözlemlerle anlaşılabilir. Bu sınırlı bakış açısı, Feride'nin içsel yolculuğunu daha samimi ve doğrudan bir şekilde sunar. Okuyucu, Feride'nin ruh halindeki değişimleri onun gözünden gözlemlerken, diğer karakterlerin yalnızca yüzeysel özelliklerini öğrenir, bu da romanın gerilimini artıran bir etki yaratır.

Bu perspektif, hikâyeyi bir karaktere odaklayarak duygusal bir derinlik yaratırken, aynı zamanda okuyucunun olaylara eleştirel bir mesafeden bakmasını sağlar.

2.3. Çoklu Perspektifler: Seslerin Harmanı

Çoklu perspektifler, hikâyenin birden fazla anlatıcı tarafından sunulduğu teknik bir yaklaşımdır. Bu yöntem, genellikle karmaşık hikâyeler ve çok boyutlu karakterler yaratmak için kullanılır. Perspektif değişimleri, ritmik bir çeşitlilik sunar ve okuyucunun farklı karakterlerin deneyimlerine eşit şekilde dahil olmasını sağlar.

Türk edebiyatında anlatıcı perspektifinin ritmik yapıya etkisini daha iyi anlayabilmek için birkaç örnek üzerinde durmak faydalı olacaktır. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında, farklı karakterlerin gözünden anlatılan olaylar, her bir anlatıcının bakış açısına bağlı olarak farklı ritmik yapılar yaratır. Roman, minyatür sanatını anlatırken her bir minyatürcünün iç dünyasını yansıtan monologlarla birleşir. Her bir anlatıcı, kişisel izlenimlerini ve duygu durumunu yansıtarak, metnin temposunu belirler. Örneğin, hikâyede anlatıcı bir minyatür sanatçısı olduğunda, anlatım daha detaylı, gözlemler ise daha keskin olurken, bir diğer karakterin bakış açısı daha duygusal ve

hızla gelişen olaylara odaklanır. Bu değişen bakış açıları, ritmik yapıyı hem dilsel hem de yapısal olarak dönüştürür:

Çoklu perspektifler yahut da çok seslilik okuyucunun her bir karakterin duygusal ve zihinsel durumuna farklı bir hızda ve yoğunlukta erişmesini sağlar. Bu yöntem, okuyucunun hikâyeyi çok katmanlı bir deneyim olarak yaşamasına olanak tanır.

2.4. Güvenilmez Anlatıcı: Gerçekliğin Sarsılması

Güvenilmez anlatıcı, edebiyatın en dikkat çekici anlatım tekniklerinden biridir. Bu anlatıcılar, hikâyeyi ya da olayları kendi bakış açılarına göre çarpıtarak sunar, bu da gerçeğin sarsılmasına ve okuyucunun metinle olan ilişkisini derinden etkileyen bir etki yaratır. Bu teknik, yazarlara, gerçekliği sorgulama ve çeşitli anlam katmanları yaratma imkanı verir. Türk edebiyatında güvenilmez anlatıcı kullanımı, özellikle 20. yüzyılda modernist ve postmodernist akımların etkisiyle daha belirgin hale gelmiştir.

Güvenilmez anlatıcı, okuyucunun anlatıcının verdiği bilgilere tamamen güvenemediği bir bakış açısını temsil eder. Bu yöntem, hikâyeye ritmik bir gerilim katar ve okuyucuyu anlatıcının doğruluğunu sorgulamaya iter. Genellikle postmodern romanlarda sıklıkla rastlanılan bu durum gerçekliğin ötesinde bir anlam sunmaktadır.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* adlı romanıdır. Pamuk, romanda birden fazla güvenilmez anlatıcı kullanır; her bir anlatıcı, hem bir hikaye anlatıcısı hem de olayların ve karakterlerin yorumlayıcısıdır. Özellikle minyatür sanatçılarının bakış açıları, sanatın ve gerçeğin farklı yorumlanışını ortaya koyar. Her bir karakterin bakış açısı, diğerlerinden farklı bir gerçeklik sunar, bu da romanın genelinde bir güvenilmezlik yaratır. Örneğin, bir minyatürcünün perspektifinden anlatılan bir olay, başka bir minyatürcünün bakış açısıyla çelişebilir, bu da okuyucuya

farklı gerçeklikler sunar ve gerçekliğin ne kadar öznel olduğunu sorguladır.

Ayrıca, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* adlı romanında da güvenilir anlatıcının etkisi görülür. Romanda, anlatıcı hastanede tedavi gören bir gençtir ve yaşadığı duygusal bunalımlar, hastalığına dair algılar ve hastane ortamındaki kişisel gözlemleri, gerçekle hayalin iç içe geçmesine neden olur. Anlatıcı, hastanede gördüğü kişiler ve yaşadığı olaylarla ilgili verdiği bilgilerde çelişkili olabilir; bu, hem kendi iç dünyasındaki karmaşayı hem de dış dünyadaki belirsizliği yansıtır. Bu şekilde, gerçeklik sarsılır ve okuyucunun anlatıcıya olan güveni giderek azalır. Türk edebiyatında güvenilir anlatıcı kullanımı, yazarların gerçeği ve zamanı sorgulamalarına, okuyucunun da metinle olan ilişkisini yeniden kurmasına olanak tanır. Güvenilmez anlatıcılar, okuyucuyu sürekli bir belirsizlik ve sorgulama sürecine sokarak, gerçekliğin ne kadar göreceli ve manipüle edilebilir olduğunu gösterir. Füzûzan, Orhan Pamuk, Peyami Safa ve Yaşar Kemal gibi yazarlar, bu tekniği ustaca kullanarak, Türk edebiyatında anlatım biçimlerinin çeşitliliğine katkıda bulunmuşlardır.

2.5. İkinci Şahıs Anlatıcı: Doğrudan Okuyucuya Hitap

İkinci şahıs anlatıcı, edebiyatın önemli anlatım tekniklerinden biridir ve genellikle okuyucuyu doğrudan hikayenin içine dahil etmek için kullanılır. Bu türde anlatıcı, “sen” zamiri ile hitap eder ve okuyucuyu bir karakter gibi metnin içine çeker. Bu anlatıcı tekniği, metnin bağlamını ve okuyucunun hikayeye olan katılımını farklı bir düzeye taşır. Türk edebiyatında, ikinci şahıs anlatıcı kullanımı geleneksel anlatıcılardan daha nadir olsa da, bu tekniği ustaca kullanan yazarlar, anlatılarına özgünlük katmayı başarmışlardır.

İkinci şahıs anlatıcı, genellikle bir deneyim, bir düşünce ya da bir olayın doğrudan okuyucuya aktarılması amacıyla kul-

lanılır. Bu anlatım biçimi, okuyucunun hikayeye daha fazla dahil olmasına ve bazen de bir tür "katılımcı" olmasına olanak tanır. İkinci şahıs kullanımı, aynı zamanda hikayeyi bir tür genelge, vaaz ya da içsel bir monolog gibi de işlevsel kılabilir. Bu anlatıcı türünün amacı, okuyucunun hikayeyi sadece gözlemlemesi yerine, bir tür aktif katılımcı gibi hissetmesini sağlamaktır.

Türk edebiyatında ikinci şahıs anlatıcı kullanımı, özellikle 20. yüzyılda ve modernist akımların etkisiyle daha belirgin hale gelmiştir. Bir örnek, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanında yer alan bazı bölümlerdir. Bu romanda, Atay bazen okuyucuyu doğrudan "sen" zamiriyle hitap ederek, onun iç dünyasına ve karmaşık düşüncelerine seslenir. Bu şekilde, Atay, karakterlerin içsel bunalımlarını sadece metin aracılığıyla değil, okuyucunun bizzat kendi iç dünyasında da hissettirmeyi amaçlar. "Sen" zamiriyle hitap edilen bölümler, okuyucuya bir yansıma sunar ve onun da karakterle aynı zihinsel ve duygusal boşlukta olduğunu ima eder. Yine Erdal Öz'ün *Yaralısin* adlı romanı, ikinci şahıs anlatıcı kullanımıyla dikkat çeken örneklerden biridir. Okur, kendini metnin ana kahramanı gibi hisseder ve tüm metnin içine dahil olur. Bu yaklaşım, okuyucuyu aktif bir katılımcı haline getirir ve hikâyenin ritmini doğrudan okuyucunun algısıyla ilişkilendirir.

Perspektiflerin hikâyeye katkısına bakılacak olursa; anlatıcı perspektifleri, bir hikâyenin ritmini, duygusal tonunu ve etkisini derinden şekillendirir. Birinci şahıs anlatıcı samimiyet ve sınırlılık sunarken, üçüncü şahıs anlatıcı nesnellik ve genişlik sağlar. Çoklu perspektifler, hikâyeyi katmanlı bir deneyime dönüştürürken, güvenilir anlatıcılar okuyucuda merak ve gerilim yaratır. Yaratıcı yazarlıkta perspektif seçimi, yalnızca hikâyenin anlatılma biçimini değil, aynı zamanda okuyucunun hikâyeyi deneyimleme şeklini de belirler.

3. RİTİM VE PERSPEKTİF İLİŞKİSİ

Teknik Bir Analiz

Hikâye anlatıcılığında ritim, bir metnin temposunu ve okuyucunun anlatıya olan duygusal bağlılığını belirleyen temel unsurlardan biridir. Anlatıcı perspektifi ise ritmi yönlendiren en güçlü araçlardan biri olarak karşımıza çıkar. Perspektifin ritim üzerindeki etkisi, hikâyenin yapısal dinamiklerini şekillendirir ve okuyucunun deneyimini doğrudan etkiler. Bu bölümde, ritim ve perspektifin birbirine nasıl bağlı olduğunu teknik bir analizle ele alacak ve çeşitli örneklerle destekleyeceğiz.

3.1. Perspektif Değişimlerinin Ritimdeki Rolü

Perspektif değişimleri, hikâyede ritmik bir dinamizm yaratır. Çoklu anlatıcı kullanılan eserlerde, her bir anlatıcının kendi ses tonu ve temposu, hikâyeyi çok katmanlı bir yapıya dönüştürür.

Örneğin *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet* adlı romanı, üç farklı anlatıcının perspektifinden anlatılır. Bu anlatıcıların her biri, hikâyeye farklı bir ritim kazandırır. Fakat bu üç kahraman içerisinde metinde ana kahraman Tuncay'dır. Yazar burada üç karakter üzerinden bilincin id-ego-süperego katmanlarını örnekler (Nurdan, 2024: 89). Murat Gülsoy'un genel olarak romanlarında anlatımı parçalanmıştır. Bu da okuyucunun zihninde kaotik bir ritim yaratır. Okurda bir merak unsuru uyandırması bakımından yazım tekniğinde önemli bir basamaktır. Yazar bu merakı sağlayabilmek için yoğun iç monologlarla ilerler ve ritim, karakterin psikolojik gerilimlerini yansıtarak hızlanır ve yavaşlar.

Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanı, hem anlatıcı çeşitliliği hem de her bir anlatıcının bakış açısındaki farklılıklarla dikkat çeker. Pamuk, romanda sadece bir karakterin bakış açısını değil, birçok farklı karakterin ve hatta bir objenin

bakış açısını kullanarak, farklı anlatım perspektifleri arasında geçiş yapar. Bu geçişler, sadece olayların aktarımını değil, aynı zamanda ritmi de değiştirir.

Örneğin, romanın başlarında, anlatıcı olan bir minyatür-cü sanatçısının bakış açısıyla olaylar aktarılır. Bu anlatıcı, ince detaylara, estetik ve sanatla ilgili düşüncelere yoğunlaşarak metnin ritmini daha yavaşlatır, okuyucuyu karakterin iç dünyasına doğru derinleştirir. Ancak kısa bir süre sonra, başka bir minyatürcünün bakış açısına geçiş yapılır ve bu anlatıcı, daha dışsal bir bakış açısıyla, olaylara daha hızlı ve daha yüzeysel yaklaşır. Bu değişim, metnin temposunun hızlanmasına yol açar ve okuyucu, birinci minyatürcünün derin içsel düşüncelerinden daha çabuk gelişen aksiyonlara doğru yönlendirilir.

Bir başka örnek, Pamuk'un romanındaki öykülerin anlatılma biçimiyle ilgili değişikliklerdir. Bazı bölümlerde, bir minyatürün gözünden anlatılan olaylar bir bakıma bir sanat eseri gibi tasvir edilirken, diğer bölümlerde ise tamamen üçüncü tekil şahıs bakış açısıyla anlatılarak olayların hızla gelişmesi sağlanır. Bu perspektif değişiklikleri, anlatının ritmini arttırır ya da azaltır; bir karakterin içsel dünyasında dolaşan uzun monologlar, zamanın yavaşlamasına ve gerilimin artmasına neden olurken, olayların dışarıdan aktarıldığı anlatım biçimleri daha hızlı bir tempo yaratır.

Perspektifler arasındaki geçişler, sadece olayların anlatılma biçimini değil, aynı zamanda okuyucunun metni algılama hızını ve duygusal yoğunluğunu da etkiler. Pamuk'un kullandığı anlatıcı çeşitliliği, metnin ritmini sürekli olarak değiştiren, karakterlerin içsel dünyalarındaki derinliklere inen ve aksiyonun hızla ilerlediği anlatılarla harmanlanmış bir yapı ortaya koyar. Türk edebiyatında bu tür tekniklerin kullanımı, metinlere zenginlik katmakla kalmaz, aynı zamanda okuyucunun anlatıyı daha dinamik bir şekilde deneyimlemesine olanak tanır.

3.2. Birinci Şahıs Perspektif ve Ritmin İçsel Akışı

Birinci şahıs perspektif, ritmi doğrudan karakterin duygusal durumuna bağlar. Anlatıcının düşüncelerindeki hızlanma ve duraksamalar, hikâyenin ritmini belirler.

Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanı, birinci şahıs perspektifinin ritmik yapıya olan etkisinin en güçlü şekilde hissedildiği Türk edebiyatı örneklerinden biridir. Romanın baş karakteri, Selim Işık, birinci şahıs bakış açısıyla anlatılan, yalnızlık, yabancılaşma ve içsel krizle dolu bir yaşamın içindedir. Selim, kendi düşüncelerini ve duygusal dünyasını çok derinlemesine inceler ve bu da romanın ritmini belirler. Atay, roman boyunca Selim'in iç dünyasında geçen karmaşık ve bazen kopuk düşünceleri yansıtarak, ritmi, karakterin zihinsel durumuna göre hızlandırır ya da yavaşlatır.

Birinci şahıs anlatımda, anlatıcı olan Selim'in duygusal ve zihinsel akışı, olayların dışsal seyrinden daha belirleyici hale gelir. Selim'in düşünceleri, zaman zaman birbiriyle çelişen, karmaşık ve düzensiz bir yapıya bürünür. Bu düşünsel kaos, okuyucuya bir içsel akış hissi verir. Karakterin duygu ve düşüncelerindeki kopukluk, romanın ritmini dağınık hale getirir; bir anda hızlı bir şekilde bir fikre geçiş yapılabilir, sonra bir başka anda bu düşünce terk edilir. Bu ritmik değişiklik, Selim'in ruhsal durumunun bir yansımasıdır. Bazen daha derinlemesine düşüncelerle, bazen de kararsız ve kaybolmuş bir şekilde olayları değerlendirerek, romanın tempo değişimleri daha doğal ve içsel hale gelir.

Özellikle iç monologlar, birinci şahıs perspektifinin bu ritmik akışı üzerinde güçlü bir etki yapar. Selim'in iç dünyasına dair uzun, karmaşık monologlar, zaman zaman olayların hızını keserken, bazen de duygusal bir gerilim yaratır. Atay, Selim'in düşüncelerinde yaşadığı çalkantıları, sorgulamaları ve kendi kimliğini bulma çabalarını aktarırken, okuyucu bu içsel yolculu-

ğa tam anlamıyla dâhil olur. Bu durum, birinci şahıs anlatımının en önemli özelliklerinden biridir: Karakterin ruhsal değişimleri, metnin ritmine de yansır.

Bir örnek olarak, Selim'in yalnızlık ve toplumla uyumsuzluk üzerine yaptığı içsel sorgulamalar, metnin ritmini yavaşlatan ve derinleştiren bölümler arasında yer alır. Bu tür bölümlerde, Selim'in zihinsel akışı daha detaylı bir şekilde aktarılır. Düşüncelerin akışındaki duraksamalar, okurun Selim'in içsel çatışmalarına tanık olmasını sağlar. Bu, romanın temposunun yavaşlamasına ve içsel bir yoğunluk yaratmasına neden olur. Aynı zamanda Selim'in bu içsel kaosları, okuyucuya zamanın nasıl esneyebileceğini ve bireysel bir ruh halinin olayların hızını nasıl değiştirebileceğini gösterir.

Atay, aynı zamanda birinci şahıs perspektifi ile *Tutunamayanlar*'ı sadece bir kişinin yalnızlık ve kimlik bunalımını anlatmakla sınırlı tutmaz. Birinci şahıs anlatıcı aracılığıyla, romanın diğer karakterlerinin bakış açıları da farklı biçimlerde yansır. Bu da metnin ritminin hızlandığı veya yavaşladığı anlar yaratır. Birinci şahıs bakış açısının, karakterin hem içsel dünyasında hem de toplumsal çevresinde yaşadığı değişimlerle ritmi nasıl şekillendirdiğini görmek mümkündür.

3.3. Güvenilmez Anlatıcı ve Ritmik Gerilim

Güvenilmez anlatıcılar, hikâyeye ritmik bir gerilim ekler. Anlatıcının tutarsızlıkları, okuyucuda sürekli bir merak ve şüphe uyandırır. Bu da ritmin kesintili ve dinamik olmasına yol açar.

Güvenilmez anlatıcının varlığı, romanın ritmini de doğrudan etkiler. Anlatıcı, bazen kesintili, çelişkili ve düzensiz bir şekilde düşüncelerini ifade eder, bu da metnin ritmini sürekli olarak değiştirir. Anlatıcının zihin halindeki dalgalanmalar, gerilimin hızla artmasına ve düşmesine yol açar. Örneğin, anlatıcı bazen yoğun bir şekilde gerçeklikten kopar, hayallerle gerçekleri birbirine karıştırır. Diğer zamanlarda ise gerçekliği çok katı bir

şekilde algılar. Bu ritmik gerilim, okuyucuyu sürekli bir belirsizlik içinde tutar, çünkü her zaman anlatıcının doğruyu söylediği veya doğruyu hissettiği kesin değildir. Metin içerisinde cümlelerin hızlanan yapısı ve anlatıcının çelişkili ifadeleri, okuyucuda bir anksiyete hissi yaratır. Anlatıcının ritmi, hikâyenin gerilim ve yoğunluğunu artırır.

3.4. Tanrısal Perspektif ve Ritmik Akışkanlık

Tanrısal bakış açısı, anlatıcıya olayları her yönden aktarma özgürlüğü sunduğu için ritim üzerinde tam bir kontrol sağlar. Bu perspektifte ritim, olay örgüsünün temposuna göre hızlanabilir veya yavaşlayabilir.

3.5. İkinci Şahıs Perspektif ve Ritmin Direkt Etkisi

İkinci şahıs perspektif, okuyucuyu doğrudan hikâyeye dahil ettiği için ritim üzerinde benzersiz bir etki yaratır. Bu perspektifte ritim, okuyucunun anlatıcıyla kurduğu bağın yoğunluğuna göre şekillenir.

Kullanılan bu teknik metnin ritmine bir dinamik katman ekler. Okuyucuya doğrudan hitap etmek, okuyucunun metne olan katılımını artırır, bu da eserin duygusal yükünü ve gerilimini etkili bir şekilde artırır. İçsel monologlar ya da kimlik bunalımları üzerine yapılan uzun ve karmaşık düşünceler, okuyucunun da benzer duyguları deneyimlemesini sağlar ve bu da metnin ritmini yavaşlatırken aynı zamanda okuyucuyu da karakterin içine çekerek hızlandırıcı bir etki yaratır.

Metinlerde bu yöntemi kullanarak, okuyucunun okuma hızını, karakterin ruhsal durumuna göre hızlandırabilir ya da yavaşlatabilir.

- 1. Duygusal Yoğunlaşma ve Yavaşlama:** Karakterin yalnızlık ve kimlik bunalımı üzerine yaptığı derin içsel sorgulamalar, metnin ritmini yavaşlatır. Okuyucu, karakterin içinde bulunduğu psikolojik boşluğa çekilir, bu da bir

tür duraklama ve yoğunlaşma yaratır. İçsel düşünceler arasındaki geçişler, okuma temposunun yavaşlamasına yol açar.

2. **Gerilim ve Hızlanma:** Ancak, zaman zaman karakterin duygusal patlamaları ya da daha hızlı aksiyon içeren anlar, metnin temposunu hızlandırır. Okuyucu, bu hızlı geçişlerle birlikte "sen" zamiriyle özdeşleşerek, karakterin duygusal yoğunluğunu daha hızlı bir biçimde deneyimler. Bu da metnin ritmik akışına hız katar.

Yine bir yazar tekniği olarak metinde cümlelerin hızlı temposu, hikâyenin enerjisini artırır ve okuyucuyu aktif bir katılımcı haline getirir.

3.6. Çoklu Perspektifler ve Ritmik Çeşitlilik

Çoklu perspektifler, hikâyenin ritmini katmanlı bir yapıya dönüştürerek, okuyucuya farklı karakterlerin temposunu deneyimleme fırsatı sunar. Perspektif geçişleri, ritmik bir çeşitlilik yaratarak hikâyenin akışını dinamik hale getirir.

Hakan Günday'ın *Kinyas ve Kayra* adlı romanı da çoklu perspektiflerin ritmik çeşitlilikle birleştiği önemli bir örnektir. Günday, iki ana karakterin — Kinyas ve Kayra — bakış açılarıyla ilerleyen bir hikaye kurar. Bu karakterler, hayatın farklı yönlerini deneyimleyen ve birbirinden çok farklı kişiliklere sahip iki gençtir. Her iki karakterin bakış açılarının roman boyunca paralel bir şekilde ilerlemesi, metnin ritmini de etkiler.

Kinyas'ın perspektifi, karanlık, kaotik ve hızla değişen bir ritme sahiptir. Onun içsel monologları, genellikle bir duygudan diğerine hızla geçer ve bu da metnin temposunu hızlandırır. Kayra'nın bakış açısı ise daha yavaş ve introspektif bir ritmi takip eder. Kayra, toplumsal yabancılaşma, kişisel bunalımlar ve yaşamına dair bir tür teslimiyet hissiyle düşünüp, daha derin ve uzun monologlar yapar. Bu farklı hızlar, romanın ritmik çeşitli-

liğini oluşturur ve her iki karakterin iç dünyası arasında bir geçiş yapıldıkça, okurda farklı tempolarla deneyimler yaratılır.

Günday, metninde, karakterlerin ruhsal durumlarına ve birbirleriyle olan ilişkilerine göre ritmi değiştirir. Kinyas'ın öfkesini, huzursuzluğunu veya hayal kırıklığını yansıtan bölümler hızlı ve enerjik iken, Kayra'nın geçmişe dair hesaplaşmalarını veya kendi varoluşsal bunalımını anlattığı kısımlar daha yavaş ve duygusal bir tempoya bürünür. Bu temponun değişmesi, okuru hikayenin farklı ruh hallerine sokar ve hikayeyi daha çok katmanlı ve yoğun bir hale getirir.

Orhan Pamuk ve Hakan Günday gibi yazarlar, karakterlerin iç dünyalarını ve bakış açılarını kullanarak, okuyucuya farklı perspektifler sunar ve metnin ritmini bilinçli bir şekilde çeşitlendirirler.

1. **Duygusal Derinlik:** Çoklu bakış açıları, her karakterin farklı duygusal dünyasını aktarırken, metnin duygusal temposunu da çeşitlendirir. Bir karakterin hızlı ve yoğun ruh hali, bir diğerrinin yavaş ve derin düşüncelerine dönüşebilir.
2. **Gerilim ve Sürükleyicilik:** Farklı karakterlerin bakış açıları, olayların farklı açılardan değerlendirilmesi ve gerilimin yaratılması açısından etkilidir. Bir bakış açısındaki gerginlik, diğerrinin daha sakin ve yavaş bir tempoya sahip olmasıyla dengelenebilir, böylece okurda sürekli bir ritmik gerilim hissi yaratılır.
3. **Zamanın Manipölasyonu:** Çoklu perspektiflerin kullanımı, zamanın algısını değiştirebilir. Bir bölümde olaylar hızlıca gelişirken, diğerrinde zaman duraklar ve karakterin içsel dünyasında derinleşen bir keşif yapılır. Bu, metnin ritmini ve akışını etkili bir şekilde çeşitlendirir.

Ritim ve perspektif arasındaki ilişki, yaratıcı yazarlıkta anlatının temel dinamiklerinden birini oluşturur. Anlatıcı perspektifi, hikâyenin temposunu ve okuyucunun anlatıya olan duygusal bağlılığını doğrudan etkiler. Birinci şahıs anlatıcıların kişisel ritminden tanrısal bakış açısının akışkan temposuna kadar, her perspektif ritmi farklı bir şekilde şekillendirir. Hikâye anlatıcılığında perspektif seçimi, yalnızca bir teknik tercih değil, aynı zamanda ritmik bir stratejidir.

4. DENEYSEL YAKLAŞIMLAR

Anlatıcı ve Ritimde Yenilikçi Yöntemler

Yaratıcı yazarlıkta deneysel yaklaşımlar, geleneksel anlatıcı ve ritim kalıplarının ötesine geçerek anlatının sınırlarını zorlar. Bu tür yenilikçi yöntemler, hikâyelerin anlatım biçimini yeniden tanımlarken, okuyucunun anlatıya olan algısını da dönüştürür. Deneysel metinlerde ritim, yalnızca bir teknik unsur değil, anlatının temel bir unsuru haline gelir. Bu başlık altında, yenilikçi anlatıcı ve ritim tekniklerini örneklerle ve alıntılarla inceleyeceğiz.

4.1. Kesintili Zaman ve Çoklu Perspektiflerin Birleşimi

Bazı deneysel eserler, zamanın kesintiye uğradığı veya döngüsel bir biçimde ele alındığı yöntemler kullanır. Bu yaklaşım, ritmi kırık bir yapıya dönüştürerek okuyucuyu anlatının akışına aktif bir şekilde katılmaya zorlar. Özellikle son dönem romanlarında zaman kavramı kurgusal metinlerde çizgisel olarak ilerlememektedir. Bu durum da okurda metne karşı merak duygusunu uyandırır.

Orhan Pamuk'un *Kar* adlı romanı, hem zamanın kesintili işlenişi hem de çoklu perspektiflerin etkili bir şekilde kullanılması açısından önemli bir örnektir. Romanda, ana karakter Ka, bir kasabaya yerleşir ve burada yaşanan olaylar üzerinden bir dizi gerilim ve toplumsal çözülme aktarılır. Pamuk, zamanın

akışını sırayla anlatmak yerine, farklı zaman dilimlerinde sıçramalar yaparak olayları bir araya getirir. Bu kesintili zaman yapısı, romanın yapısını daha parçalı hale getirir ve okurda sürekli bir belirsizlik hissi yaratır.

Kar'da zaman, genellikle anıların, geçmişin ve günümüzün iç içe geçtiği bir biçimde anlatılır. *Ka*'nın geçmişiyle ilgili anıları, kasabada geçirdiği süreyi ve oradaki insanlarla olan ilişkisini harmanlayan anlatım, zamanın sürekli olarak kesintiye uğramasına neden olur. Okuyucu, karakterlerin yaşadığı anıların zaman sırasının bozulduğunun farkına varır ve olayları kavrayışları da bu kaybolmuş zaman dilimlerinden etkilenir.

Burada anlatıcının ritmi, karakterlerin hatırlama süreçlerine bağlı olarak hızlanır veya yavaşlar.

1. **Gerilim ve Merak Uyandırma:** Zamanın kesintili işlenmesi, okuyucunun geçmiş ve şimdiki zaman arasında nasıl bir ilişki kurması gerektiğini düşünmesini sağlar. Bu belirsizlik, metnin temposunu hızlandırır ve okuru hikayeye daha fazla dahil eder. Pamuk, karakterlerin geçmişteki kararlarının, kasabada yaşanan olaylarla nasıl kesiştiğini zaman atlamalarıyla gösterir. Bu kesintiler, gerilim yaratırken aynı zamanda olaylara farklı açılardan bakmayı mümkün kılar.
2. **Duygusal Derinlik ve İçsel Çatışmalar:** Çoklu perspektifler, her bir karakterin içsel çatışmalarını yansıtmak için güçlü bir araçtır. Bu bakış açıları, okuyucunun karakterlerin düşünsel dünyalarını anlamasını sağlar.
3. **Zamanın ve Hafızanın Manipülasyonu:** Kesintili zaman yapısı, hafızanın düzensiz işleyişine ve bir olayın farklı zaman dilimlerinde nasıl algılandığına dair bir temsil sağlar. *Ka*'nın geçmişiyle yüzleşmesi, kasabada yaşadığı olaylarla kesişir ve bu geçişler okura zamanın subjektif algısının nasıl şekillendiğini gösterir. Hafıza ve

zamanın kayması, anlatıyı daha esnek ve çok katmanlı hale getirir.

4.2. Çoklu Anlatıcılar ve Seslerin Polifonisi

Çoklu anlatıcı kullanımı, metne birden fazla ses ekler ve bu da ritmi bir orkestraya benzer şekilde çok katmanlı bir hale getirir. Bu tür deneysel yaklaşım, okuyucunun farklı bakış açılarını aynı anda deneyimlemesini sağlar.

Yaratıcı yazarlıkta çoklu anlatıcılar ve seslerin polifonisi, bir metnin farklı bakış açıları ile zenginleşmesini sağlar. Bu tekniği kullanarak, yazarlar bir olayın, karakterin veya toplumsal durumun farklı yönlerini ortaya koyar. Ayrıca, her bir karakterin sesi farklı bir duygu, ritim ve tempo taşır. Seslerin polifonisi, şu açılardan önemlidir:

- 1. Katmanlı Anlam ve Derinlik:** Çoklu anlatıcılar, bir olayı farklı karakterlerin bakış açılarıyla tekrar tekrar sunarak, anlamın katmanlı bir şekilde ortaya çıkmasına olanak tanır. Her bir anlatıcı, farklı bir duygu, düşünce ve deneyimle dünyayı algılar, bu da metnin zenginliğini artırır.
- 2. Çelişkili Görüşler ve Gerilim:** Birçok farklı sesin bir araya gelmesi, bazen çatışan bakış açılarına yol açar. Bu çelişkiler, metnin gerilimli yapısını artırır. Farklı karakterlerin bakış açıları, okura olayların sadece bir perspektiften değil, birden fazla açıdan değerlendirilmesi gerektiğini hatırlatır.
- 3. Duygusal Çeşitlilik ve Ritmik Değişim:** Her anlatıcı, farklı bir ritimle, farklı bir duygu yoğunluğuyla hikayeye katkıda bulunur. Örneğin, bir anlatıcı hızlı bir tempoda anlatırken, bir diğer anlatıcı daha derin ve yavaş bir tempoda konuşabilir. Bu, okurun metnin duygusal temposunu hissetmesini sağlar.

4. **Okuyucuya Derin Katılım:** Çoklu anlatıcılar, okuyucunun hikâyeye katılımını artırır. Okuyucu, farklı karakterlerin bakış açıları arasında geçiş yaparak, her bir karakterin iç dünyasını keşfeder ve olayları daha geniş bir perspektiften değerlendirebilir.

Bu polifonik yapı, hem karakterlerin iç dünyasını ortaya koyar hem de anlatının ritmini çeşitlendirir. Mikhail Bakhtin, çoklu sesliliği şu şekilde tanımlar: “Her ses, anlatıya bağımsız bir ritmik yapı ekler ve bu yapıların birleşimi metni bir senfoniyeye dönüştürür” (Bakhtin, 1981). Bakhtin metne dair sınırlar kaldırırken bunu da grotesk kavramını kuramlaştırarak dile getirir:

“Bakhtin, grotesk kavramını açıklarken insanı sınırlandırılan bütün kavram ve nesnelerden soyutlanmaması/sıyrılması gerektiğini dile getirir. Ona göre sınırları kaldırarak gerçekliğe ulaşmak mümkündür.”(Nurdan, 2023: 15).

Buradan hareketle metnin karnaval havası içerisinde olması için sınırsız bir yapısının olması gerekmektedir. Bahsi geçen bu çok seslilik metinde bir karnaval havası yaratmakla birlikte teknik olarak son derece zor bir tekniktir. Okurda müthiş kapılar aralasa da yazarın metnini kusursuz bir şekilde kurgulaması gerekmektedir.

4.3. **Ritmik Deneylerle Kurulan Formlar**

Ritmik deneyler, yaratıcı yazarlıkta hem biçimsel hem de içeriksel anlamda yenilik arayışının bir parçasıdır. Bir yazar, metnini oluştururken belirli bir ritmi, temposu veya ses düzenini kullanarak, okuyucunun metni nasıl deneyimleyeceğini şekillendirir. Bu ritmik yapı, bir hikayenin akışını, duygusal yoğunluğunu ve anlamını doğrudan etkileyebilir. Türk edebiyatında da ritmik deneylerle kurulan çeşitli formlar, hem geleneksel hem de modern eserlerde etkili bir biçimde kullanılmıştır. Hem yazınsal hem de dilsel oyunlar, bu ritmik yapıları destekler ve metni daha

dinamik hale getirir. Örneğin Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı* romanında hem içerik hem biçim açısından ritmik deneylerle zenginleştirmiştir, Yaşar Kemal *İnce Memed* romanında dilsel ve içeriksel bir ritmik yapı kurgular. Bu tür bir anlatımda ritim, okuyucunun alışılmış anlam kalıplarını sorgulamasına neden olur.

Yaratıcı yazarlıkta ritmik deneylerle kurulan formlar, yazarların metne derinlik katmalarına ve okuru farklı bir okuma deneyimine sokmalarına olanak tanır. Ritmik yapılar, yalnızca kelimelerin seçiminden değil, aynı zamanda olayların, karakterlerin ve duyguların sunuluş biçiminden de etkilenir. Yaratıcı yazarlıkta ritmik deneyler şu alanlarda önemlidir:

- 1. İzlenimci ve Duyusal Zenginlik:** Ritmik yapılar, bir metnin duygusal derinliğini ve izlenim gücünü artırır. Dilin ritmik yapısı, okurun duyularını harekete geçirir. Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sındaki seslerin polifonik yapısı ve Kemal'in *İnce Memed*'deki doğa betimlemeleri, okuyucunun metnin içinde fiziksel bir varlık gibi hissetmesini sağlar.
- 2. Duyusal Yoğunluk ve Akış:** Yazarlar, metnin ritmini belirlerken karakterlerin duygusal yolculuklarını da etkilerler. Bir anlatıcının sesi, bir duygunun yavaşça artmasını sağlarken, bir diğer anlatıcı ise duygusal bir patlama yaratabilir. Bu da metnin duygusal temposunun sürekli değişmesine neden olur. Pamuk ve Kemal'in eserleri, bu ritmik değişimleri ve tempo çeşitliliklerini ustaca kullanarak, okurun duygusal bağını güçlendirir.
- 3. Sosyal ve Toplumsal Yorumlar:** Ritmik deneyler, toplumsal ve kültürel yorumların yapılmasında da kullanılır. Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sındaki sanatçılar arasındaki fikir çatışmaları ve Kemal'in *İnce Memed*'indeki köylülerin sınıf mücadelesi, bir ritmik formda sunulur,

toplumsal eleştiriler güçlendirilir. Metnin ritmi, toplumsal yapının yansıması gibi işler.

4. **Hikaye Yapısı ve Zaman Algısı:** Zamanın kesintili veya döngüsel bir şekilde işlenmesi, ritmik yapılarla ilişkilidir. Yazarlar, olayları ve karakterlerin içsel zaman algısını, ritmik değişimlerle daha etkili bir biçimde aktarırlar. Bu, metnin anlatısal temposunu belirler ve hikayenin anlamını derinleştirir.

4.4. Görsel ve Tipografik Ritmin Kullanımı

Bazı deneysel metinler, yalnızca kelimelerle değil, aynı zamanda görsel ve tipografik düzenlemelerle ritim yaratır. Bu yaklaşım, metni okuyucunun yalnızca gözleriyle değil, aynı zamanda fiziksel bir deneyim olarak algılamasını sağlar.

Görsel ve tipografik ritmin kullanımı, metnin fiziksel yapısını ve biçimini estetik bir şekilde kullanarak, okurun okuma deneyimini zenginleştiren önemli bir tekniktir. Bu teknik, yazılı metnin sadece içerik değil, aynı zamanda şekil ve sunumuyla da bir anlam taşımasını sağlar. Görsel ve tipografik ritim, metnin sayfa üzerindeki düzeni, harflerin yerleşimi, noktalama işaretlerinin kullanımı, boşlukların ve satır aralıklarının ritmik bir şekilde düzenlenmesiyle ilgilidir. Bu yazıda, görsel ve tipografik ritmin yaratıcı yazarlıkta ve Türk edebiyatında nasıl kullanıldığına dair örnekler incelenecektir. Özellikle Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* romanı konunun önemli örneklerinden biridir.

Orhan Pamuk'un *Kırmızı Saçlı Kadın* adlı romanında, görsel ve tipografik ritmin kullanımı, anlatımın derinliğini artıran önemli bir unsurdur. Pamuk, metni sadece içerik olarak değil, aynı zamanda biçimsel düzeyde de kurgular. Özellikle romanın başlarında ve bazı bölümlerinde, satırların yerleşimi ve noktalamaların kullanımı, okuyucunun okuma deneyimini etkileyen görsel bir ritim oluşturur.

Pamuk, metinlerinde bazen uzun, bazen kısa cümlelerle ritmik bir değişim yaratır. Bazı bölümlerde satırlar arasındaki boşlukları kullanarak, okurun düşünsel ve duygusal bir boşluk hissetmesini sağlar. Bu görsel ritim, bir karakterin ruh halini, temposunu veya düşüncelerinin hızını yansıtır. Örneğin, bir olayın duygusal yoğunluğunun arttığı bir noktada, cümleler ve paragraflar daralır; kelimeler ve harfler birbirine yaklaşır. Bu, metnin okuyucuda bir gerilim yaratmasına olanak tanır. Diğer taraftan, sakinleşen veya daha derin bir düşünceye dalan bölümlerde satırlar genişler, aralarındaki boşluklar artar, bu da okura bir rahatlama hissi sunar.

Pamuk'un eserinde bu tipografik ritmin kullanımı, yalnızca fiziksel bir düzenleme değil, aynı zamanda bir anlatıma katkı sağlar. Örneğin, bazı karakterlerin düşüncelerinin yer aldığı iç monologlarda, düşüncelerin hızla sıralanması veya birbirini izleyen kısa cümleler kullanılarak, bir tür "anlık" ritim oluşturulur. Bu durum, karakterin psikolojik durumunu veya hızla değişen ruh halini okuyucuya görsel olarak da aktarır. Görsel ritim, karakterlerin içsel dünyalarını yansıtırken, aynı zamanda olayların temposuna da şekil verir. Bu teknik, okuyucuyu hem zihinsel hem de fiziksel bir ritim algısıyla karşı karşıya bırakır.

Yaratıcı yazarlıkta, görsel ve tipografik ritmin kullanımı, hem anlatının içsel ritmini hem de okuyucunun metne olan ilgisini artırabilir. Bu kullanım, metnin geleneksel anlatı düzeyinin ötesine geçerek, dilin fiziksel yapısını bir anlatım aracı haline getirir. İşte yaratıcı yazarlıkta bu ritmin nasıl işlediğine dair bazı anahtar noktalar:

- 1. Okuma Deneyiminin Zenginleşmesi:** Görsel ritim, okurun metni sadece düz bir yazı olarak değil, bir sanat eseri olarak deneyimlemesini sağlar. Satır aralıkları, yazım biçimi ve boşluklar, okurun hikayenin duygusal yoğunluğuna daha derinlemesine katılımını teşvik eder.

2. **Duygusal ve Psikolojik Yoğunluk:** Yazar, kelimelerin yerleşimiyle karakterin içsel dünyasını yansıtabilir. Örneğin, bir karakterin düşünceleri hızla değişirken, bu değişim tipografik ritimle de desteklenebilir. Aynı şekilde, sakın bir düşünsel akış, uzun satırlar ve geniş boşluklar ile görsel olarak izlenebilir.
3. **Anlatının Temposunun Belirlenmesi:** Görsel ritim, anlatının hızını belirler. Kısa cümleler, sıkıştırılmış paragraflar ve daraltılmış boşluklar, hızla gelişen bir olayın ya da gerilimin belirtisi olabilirken, daha geniş aralıklar ve uzun cümleler sakın bir anlatımın işaretidir.
4. **Metnin Katmanlı Yapısı:** Tipografik ve görsel ritmin kullanımı, metnin çok katmanlı bir yapıya bürünmesini sağlar. Okuyucu, metni daha farklı düzeylerde keşfederken, görsel unsurlar metnin tematik derinliğine de katkıda bulunur.

4.5. Dijital ve İnteraktif Anlatılarda Ritim

Dijital çağ, ritim ve perspektif üzerinde yeni olanaklar sunmuştur. İnteraktif hikâyelerde, okuyucu anlatının temposunu ve sırasını kendisi belirleyebilir. Özellikle günümüz dünyasında bu unsurdan yararlanılmadığı anda okur kendini metne dahil hissedemiyor.

Dijital ve interaktif anlatılar, son yıllarda edebiyat dünyasında önemli bir dönüşüm yaratmıştır. Geleneksel metinlerin ötesine geçerek, okurun metinle olan ilişkisinde aktif bir rol oynamasını sağlayan bu türler, aynı zamanda ritmin de yeniden şekillendiği alanlardır. Ritim, geleneksel anlamıyla bir metnin düzenini, temposunu ve sesini tanımlarken; dijital ve interaktif anlatılarda bu öğeler, daha dinamik, esnek ve okurun etkileşimine dayalı bir yapıya dönüşür. Bu bağlamda yaratıcı yazarlık, dijital medya araçlarını ve teknolojiyi kullanarak yeni ritmik formlar keşfeder.

Türk edebiyatında, dijital anlatılar henüz geniş bir yer bulmuş olmasa da, interaktif anlatılar ve dijital ortamlarda yazılmış eserler giderek artmaktadır. Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* adlı romanı, interaktif ve dijital anlatıların potansiyelini keşfetmeye yönelik ilk adımlar olarak değerlendirilebilir. Ancak, dijital ve interaktif anlatıların ritmi daha çok çağdaş, dijital çağın getirdiği yeniliklerle ortaya çıkmıştır. Dijital anlatılar, yazılı metnin yanı sıra görsel, işitsel ve hatta dokunsal unsurları içeren bir deneyim sunar. İnteraktif anlatılar ise, okurun yalnızca pasif bir alıcı değil, aynı zamanda aktif bir katılımcı olduğu bir metin türüdür. Bu türlerde ritim, geleneksel anlamındaki “zamanın ilerleyişi” ve “ses düzeni”nin ötesine geçer. Okur, metnin akışını etkileme gücüne sahip olduğunda, ritmin şekli de okurun tercihlerine, seçimlerine ve etkileşimlerine bağlı olarak değişir. Bu anlamda, dijital ve interaktif anlatılarda ritim şu unsurları içerir:

- **Zaman ve mekanın esnekliği:** Dijital ve interaktif anlatılarda okur, zaman ve mekân içinde farklı hızlarda hareket edebilir. Her okurun ritmi farklı olabilir, çünkü seçimler ve etkileşimler metnin ilerleyişini şekillendirir.
- **Seslerin ve görsellerin etkileşimi:** Görseller ve sesler, okurun duygusal ve psikolojik temposunu belirler. Bu unsurların kullanımı, dijital anlatılarda ritmi güçlendirir ve zamanla oynama, duraklama veya hızlanma gibi unsurlar yaratır.
- **Okurun rolü ve eylemleri:** İnteraktif anlatılarda okurun metne olan müdahalesi, anlatının ritmik yapısını doğrudan etkiler. Okur bir seçim yaparak hikayenin yönünü değiştirebilir ya da belirli bir bölüme odaklanarak metnin temposunu kontrol edebilir.

Orhan Pamuk'un *Masumiyet Müzesi* romanı, dijital anlatıların ritmi ve okurun katılımı konusunda bir örnek sunmaktadır. Romanın bir kısmı, okuyuculara interaktif bir deneyim sunarak,

metinle daha derinlemesine etkileşim kurmalarını sağlar. Pamuk, kitabın yanında, gerçek bir müze kurarak okurları hem dijital hem de fiziksel bir deneyime dahil eder. Müze, romanın temalarını ve karakterlerini gerçek dünyada yaşatırken, aynı zamanda okurlara zamanın ve mekânın sınırlarını aşma fırsatı sunar.

Yaratıcı yazarlık bağlamında, dijital ve interaktif anlatılar, yazının ritmik yapısını çok daha esnek ve okur odaklı hale getirir. Yazar, okurun etkileşimi ve tercihlerine dayalı olarak ritmi şekillendirirken, hikayeyi de daha katmanlı ve çok yönlü hale getirir. Bu yeni anlatı biçimleri, yazarlara geleneksel anlatım tekniklerinin ötesinde bir alan sunar.

1. **Zaman ve Mekânın Yeniden Tanımlanması:** Dijital anlatılarda, zamanın ve mekânın geleneksel yapıları kırılır. Okur, hikayeyi ister hızla, ister duraklayarak, hatta geri sararak deneyimleyebilir. Her bir okuma, farklı bir ritme ve zaman dilimine sahiptir.
2. **Okurun Katılımı ve Seçimleri:** İnteraktif anlatılarda okur, sadece metni okumakla kalmaz, aynı zamanda metni kendi istekleri doğrultusunda şekillendirebilir. Bu, anlatının ritmini doğrudan etkiler. Seçimler, zamanın akışını ve olayların gelişimini belirler.
3. **Çoklu Sesler ve Katmanlar:** Dijital ortamda seslerin, görsellerin ve metnin bir arada kullanılması, ritmik bir çeşitlilik yaratır. Metin, okurun etkileşimiyle şekillenirken, aynı zamanda seslerin ve görsellerin birleşimiyle katmanlı bir ritim doğar.

Deneyisel yaklaşımlar, anlatıcı ve ritim ilişkisini yeniden tanımlayarak metinlere yenilikçi bir derinlik katar. Zamanın kesintiye uğradığı bilinç akışı tekniklerinden görsel tipografiye kadar her yöntem, ritmi bir anlatım aracı olarak kullanır. Bu yenilikçi yöntemler, yalnızca hikâye anlatımına değil, aynı za-

manda okuyucunun metni algılayış biçimine de meydan okur. Bu bağlamda, ritim ve perspektifin deneysel kullanımı, yaratıcı yazarlığın sınırlarını genişleten bir araçtır.

Yaratıcı yazarlık serüveninde yazma eylemi üzerine geliştirilen pratikler bulunmaktadır. Bu pratikler şüphesiz ki metin dünyasının bir birikiminin ürünüdür

5. YARATICI YAZARLIK PRATİĞİ İÇİN ÖNERİLER

Yaratıcı yazarlık, yalnızca teknik bilgi ve dil becerileriyle değil, aynı zamanda derin bir gözlem, özgün düşünceler ve disiplinli bir çalışma süreciyle gelişir. İyi bir yazar olmak, sürekli olarak pratik yapmayı ve yaratıcı düşüncüyü tetikleyen yöntemler geliştirmeyi gerektirir. Bu başlık altında, yukarıda bahsedilen perspektiflerin hikayelere kazandırdıkları üzerinden yaratıcı yazarlık pratiğini geliştirmek isteyenler için uygulanabilir, detaylı ve açıklayıcı öneriler sunulacaktır.

5.1. Düzenli Yazma Alışkanlığı Geliştirmek

Yüzyıllardan beri yazma/yaratma eylemi mevzubahis olduğunda ilk teknik olarak yazarın düzenli okuma ve yazma alışkanlığı geliştirmesi gerekliliği üzerinde durulur. Bu durum aslında yazma eylemini -tıpkı kas hafızasında olduğu gibi- hafızalaştırmaktır.

Her gün yazmak, yaratıcılığı arttırmanın ve teknik becerileri geliştirmenin en temel yollarından biridir. Yazma pratiği, tıpkı fiziksel bir antrenman gibidir; süreklilik olmadan gelişim sağlamak mümkün değildir.

- **Günlük Tutmak:** İnsanın kendisini ifade etmenin en etkili yollarından biri günlük tutmaktır. Duygularınızı, düşüncelerinizi ve günlük gözlemlerinizi yazmak, yaratıcı düşüncenizi besler. Günlükleri basılan yazarların aldığı notlar göz önünde bulundurulduğunda yazma eyleminin temel bir ihtiyaç olduğu gözlemlenmektedir.

- **Zaman Belirlemek:** Günlük yazma rutininizi belirli bir zamana sabitleyin. Sabahları zihninizin taze olduğu saatlerde yazmak, yaratıcı fikirlerinizi daha net bir şekilde şekillendirmenize yardımcı olabilir.

5.2. Gözlem Becerilerini Geliştirmek

Yaratıcı yazarlığın en güçlü araçlarından biri detaylı gözlemdir. Etrafınızdaki insanları, doğayı ve sosyal olayları dikkatlice izlemek, anlatılarınızı zenginleştirir.

- **Gözlem Defteri Tutmak:** Yazma pratiği kazanmada bireyin etrafında dönen dünyayı algılaması son derece önemlidir. Günümüzde çoğu yazarın sadece gözlemlerle (yahut da metnin kurgusal matematiğiyle) yazdığı bilinmektedir. Bu gözlemi pratiğe dökebilmenin en güzel yolu ise bireyin etrafında akan dünyayı not almasıdır. Bir sokak müzisyeni, yağmurda yürüyen bir çift ya da kahvede bekleyen bir müşteri gibi sıradan olaylar, derinlemesine incelendiğinde etkileyici hikâye fikirlerine dönüşebilir. Bir hikâyede yer alan çok küçük bir detay okurun zihninde bambaşka kapılar aralamakla birlikte, kurgudaki bu detaylar hikâyeyi farklı bir boyuta da taşıyabilir.

- **Duyuları Kullanmak:** Bir yazar olarak yalnızca görsel gözlemlere odaklanmak yerine, duyuları devreye sokmak üretilen metne ruh kazandırması bakımından önemlidir. Bir sahneyi anlatırken kokuları, sesleri, hatta dokuları tanımlamak okuyucunun sahneye tamamen dalmasını sağlar.

5.3. Özgün ve Derinlemesine Karakterler Yaratmak

Şüphesiz ki yazma pratiklerinde en zor eylem derinliği olan bir karakter yaratmaktır. Karakterler, hikâyenin ruhunu oluşturur. İyi işlenmiş karakterler, okuyucunun hikâyenize bağlanmasını sağlar.

- **Karakterlerin Arka Planını Oluşturmak:** Karakterlerin yalnızca görüşlerini değil, geçmişlerini, hayallerini, korkularını ve travmalarını da düşünmek metinde ortaya çıkan kahramanı tip olmaktan kurtarır. Karakter derinliği, hikâyeye gerçekçilik kazandırır. Bu duruma Tanzimat Dönemi romanlarında karşılaşılan tip örneklerini ve hemen sonrasında gelen Serveti Fünun romanlarında psikolojik ve zihinsel derinliği olan karakterleri vermek yerinde bir örnek olacaktır. J.K. Rowling’in Harry Potter serisinde karakterlerin geçmişleri, hikâye boyunca birçok çatışmanın kaynağını oluşturur.

- **Kısa Diyalog Egzersizleri Yapmak:** Karakterleri daha iyi tanımak için onlarla ilgili kısa diyaloglar yazarak başlamak, başta yazarın karakteri tanımasına fırsat sağlayacaktır. Bir karakterin, bir otobüs durağında tanımadığı bir kişiyle yaptığı kısa bir konuşmayı yazmayı denemek bu pratiklere verilen ilk örneklerden biridir. Bu tür pratikler, karakterin kişiliğinden ses tonuna kadar çok yönlü bir karakter analizi sağlar.

5.4. Yaratıcı Yazarlık Egzersizleri Yapmak

Egzersizler, yaratıcı süreçleri tetiklemek ve zihni harekete geçirmek için önemli bir yöntemdir. Günümüzde bu egzersizlerin yapıldığı birçok atölye de bulunmaktadır.

- **Serbest Yazma (Free Writing):** Zihindeki tüm düşünceleri sansürsüz bir şekilde kâğıda dökün. Bu egzersiz, yazma tıkanıklığını aşmanıza yardımcı olur. Bir kelime seçip (örneğin, “bahar”) ve beş dakika boyunca bu kelimeyle ilgili akla gelen her şeyi yazmak gibi.

- **Fotoğraflardan İlham Almak:** Eski bir aile fotoğrafı ya da tarihi bir kare seçip ve bu görüntüdeki insanların hikâyesini yazmak yine yukarıda belirtilen karakter yaratmada önemli bir etkidir.

- **Yeni Perspektifler Denemek:** Bir hikâyeyi önce birinci şahıs, sonra üçüncü şahıs, ardından ikinci şahıs perspektifiyle yazmayı denemek, yaratılan hikâyeye farklı bakış açıları kazandırması bakımından son derece önemlidir. Bu egzersiz, anlatıcının hikâye üzerindeki etkisini anlamaya yardımcı olur.

5.5. Kitaplardan ve Yazarlardan İlham Almak

Yazma eylemi üzerine yıllardan beri sözler söylenmiş, bu eylemin üzerine kitaplar yazılmıştır. İyi bir yazar, aynı zamanda iyi bir okuyucudur. Farklı tarz ve türlerde kitaplar okumak, dilin ve yapının nasıl kullanıldığını anlaşılmasını sağlar.

- **Klasikleri İncelemek:** Dünyadan Dostoyevski, James Joyce, Virginia Woolf; Türk edebiyatından Ahmet Hamdi Tanpınar, Yaşar Kemal, Sabahattin Ali, Peyami Safa gibi ustaların eserlerini incelemek. Örneğin James Joyce'un Ulysses eserindeki bilinç akışı tekniği, anlatıcının ritmini doğrudan yazarın dil kullanımına bağlar. Joyce'un etkileyici anlatımı, metin yapısını ve ritmini bir sanat formuna dönüştürür.

- **Çağdaş Yazarlara Yönelmek:** Dünyadan Zadie Smith, George Saunders, Margaret Atwood; Türk edebiyatından Bilge Karasu, Murat Gülsoy, Adalet Ağaoğlu, Latife Tekin gibi çağdaş yazarların eserleri, modern yaratıcı yazarlık tekniklerine dair ilham verici örnekler sunar. Örneğin Margaret Atwood'un The Handmaid's Tale adlı eserinde kullandığı distopik atmosfer, karakterlerin içsel çatışmalarıyla birlikte ritmi bir gerilim unsuru haline getirir.

Yaratıcı yazarlık, yalnızca teknik bilgiyle değil, aynı zamanda sürekli gözlem, deneme ve sabırla geliştirilir. Düzenli yazma alışkanlıkları, yaratıcı egzersizler ve ilham kaynaklarıyla bu süreç, hem keyifli hem de üretken bir deneyime dönüşebilir. Unutmayın, her büyük eser, bir taslakla başlar; en önemli adım ise yazmaya başlamaktır.

6. RİTMİN VE PERSPEKTİFİN HİKÂYE DİNAMİĞİNDEKİ ÖNEMİ

Bir hikâyenin etkileyici olması, yalnızca içeriğinin güçlü olmasına değil, aynı zamanda bu içeriğin nasıl anlatıldığına da bağlıdır. Ritmin ve perspektifin hikâye dinamiğindeki önemi, okuyucuyu metnin içine çekmek, duygusal bir bağ kurmak ve hikâyeyi akıcı bir şekilde sunmak açısından kritik bir rol oynar. Bu iki unsur, yazarın elinde güçlü bir araç haline gelir; doğru kullanıldığında sıradan bir anlatıyı bile büyüleyici bir deneyime dönüştürebilir.

6.1. Ritim: Hikâyenin Nabızı

Ritim, hikâyenin temposunu ve duygusal yoğunluğunu belirleyen unsurdur. Hızlı bir ritim, aksiyon dolu sahnelerde heyecan yaratırken, yavaş bir ritim, karakterlerin içsel dünyasına odaklanmayı sağlar. Ritmin hikâye dinamiğindeki rolü, okuyucunun hikâyeyi deneyimleme biçimini doğrudan etkiler.

- **Yavaş Ritmin Gücü:** Yavaş bir ritim, hikâyeye derinlik ve duygu yoğunluğu katar.
- **Hızlı Ritmin Heyecanı:** Hızlı ritimli bölümler, okuyucuyu aksiyonun içine çeker ve hikâyeyi sürükleyici hale getirir. Ritmin bu değişken yapısı, hikâyenin dinamiklerini sürekli olarak canlı tutar ve okuyucunun ilgisini diri tutar.

6.2. Perspektif: Hikâyenin Bakış Açısı

Hikâyede kullanılan perspektif, okuyucunun olayları ve karakterleri nasıl algıladığını belirler. Doğru perspektif seçimi, hikâyenin duygusal derinliğini artırabilir veya olayları farklı bir ışık altında gösterebilir.

- **Birinci Şahıs Perspektifi:** Türk edebiyatında birinci şahıs perspektifinin etkili bir biçimde kullanıldığı örneklerden biri Yaşar Kemal'in *İnce Memed* adlı romanıdır. *İnce Memed*, bir köyde doğan ve köleliğe karşı başkaldıran İnce Me-

med'in serüvenini anlatırken, birinci şahıs perspektifinden yararlanarak karakterin içsel dünyasına derinlemesine inmeyi başarır.

Birinci şahıs perspektifi, yaratıcı yazarlıkta çok güçlü bir anlatım aracıdır. Bu perspektif, yazara karakterin içsel dünyasını serbestçe keşfetme imkânı sunar. Karakterin duyguları, düşünceleri ve yaşadığı içsel çatışmalar, bu bakış açısında okuyucuya daha doğrudan ulaşır. Aynı zamanda birinci şahıs anlatıcısı, okura yalnızca olayları aktarmakla kalmaz, aynı zamanda karakterin bilinç akışını, düşünce süreçlerini ve dünyayı nasıl algıladığını da gösterir.

Birinci şahıs perspektifiyle yazılmış bir hikâye, okura daha fazla yakınlık ve samimiyet hissi verir. Çünkü anlatıcı, yalnızca dış dünyayı gözlemlerken, aynı zamanda içsel çatışmalarını ve derinliklerini de dile getirir. Yazar, bu anlatı tarzını, okurun karakterle empati kurmasını ve onun duygusal dünyasına girmesini sağlamak için kullanabilir.

- Üçüncü Şahıs Perspektifinin Çeşitliliği: Üçüncü şahıs anlatıcı, hem geniş bir bakış açısı hem de derinlemesine bir karakter analizi sunma esnekliği sağlar. Örneğin, Leo Tolstoy'un Savaş ve Barış adlı eserinde üçüncü şahıs anlatıcı, hem geniş ölçekli savaş sahnelerini hem de bireysel karakterlerin içsel çatışmalarını dengeli bir şekilde aktarır. Bu yaklaşım, okuyucuya hikâyeyi hem dışardan hem de içeriden görme fırsatı tanır.

- DeneySEL Perspektifler: Yaratıcı yazarlıkta, deneySEL perspektifler kullanmak, bir anlatıyı zenginleştirmek ve okuyucunun farklı bakış açıları arasında geçiş yapmasını sağlamak için etkili bir yöntemdir. Farklı karakterlerin bakış açıları üzerinden yapılan anlatımlar, hem hikâyenin ritmini hem de duygusal derinliğini güçlendirir. Bu tür anlatım teknikleri, okurun her bir karakterin içsel dünyasına daha yakın olmasını sağlar. Yaşar Kemal, Orhan Pamuk ve Haldun Taner gibi önemli

Türk yazarları, deneysel perspektifleri kullanarak karakterlerin içsel çatışmalarını, duygusal zenginliklerini ve ideolojik farklılıklarını çok boyutlu bir şekilde yansıtmışlardır. Yaratıcı yazarlıkta, çoklu bakış açıları ve perspektif değişimleri, sadece olayları anlatmakla kalmaz, aynı zamanda karakterlerin düşünsel ve duygusal dünyalarını okuyucuya sunar. Bu, anlatının ritmini zenginleştirir ve okurun metne dair daha derin bir anlam çıkarma fırsatı yaratır.

6.3. Ritim ve Perspektifin Dinamik Etkileşimi

Ritim ve perspektif, birbirini tamamlayan iki önemli araçtır. Perspektifin seçimi, ritmin nasıl şekilleneceğini belirleyebilir. Örneğin, birinci şahıs perspektifle yazılan hızlı tempolu bir hikâye, karakterin düşüncelerinin karmaşıklığını ve olayların temposunu aynı anda yansıtabilir. Tam tersi şekilde, üçüncü şahısla anlatılan bir hikâye, ritmi yavaşlatarak olaylara geniş bir bağlam sunabilir.

6.4. Hikâye Dinamiğini Güçlendirme

Bir hikâyede ritim ve perspektifin uyumlu bir şekilde kullanılması, anlatının hem yapısal bütünlüğünü hem de duygusal yoğunluğunu güçlendirir. Hikâye dinamiği, olayların akışına, karakterlerin gelişimine ve okurun metne olan bağlanma sürecine bağlı olarak şekillenir. Ritim, bir hikâyede genellikle olayların temposu, karakterlerin duygusal halleri ve anlatımın akış hızıyla ilişkilidir. Perspektif ise, olayların hangi gözlemlenme açılarıyla aktarılacağını, yani okurun dünyayı nasıl algılayacağını belirler. Bu iki öğenin doğru bir şekilde birleştirilmesi, hikâyenin anlatımını daha etkili ve anlamlı kılar.

Ritim, bir hikâyedeki olayların gelişim hızını ve karakterlerin duygusal durumlarını doğrudan etkiler. Örneğin, aksiyon dolu bir bölümde hızlanan ritim, okuyucunun gerilim duygusunu artırabilirken, sakin ve derinlemesine bir iç monolog, okurun karakterin ruh haline daha yakın hissetmesini sağlar. Perspektif

ise, bu ritmik değişimlerin duyusal etkilerini zenginleştirir. Hikâye, farklı bakış açılarıyla anlatıldığında, karakterlerin içsel çatışmalarını daha açık bir şekilde gözler önüne serer. Birinci şahıs perspektifi, okuru doğrudan karakterin zihnine sokarak, onun içsel dünyasında meydana gelen duygusal değişimleri ve düşünsel süreçleri daha samimi bir şekilde aktarır. Diğer yandan, üçüncü şahıs perspektifi, bir adım geri çekilerek olayları dışarıdan gözlemlemenize olanak tanır ve bu da dışsal dünyanın ritmik değişimleriyle karakterlerin ruh halini dengeleyebilir.

- Ritmi Yapıya Uydurmak: Bir hikâyenin ritmi, hikâyenin gelişim aşamalarıyla paralel olarak değişir. Giriş, gelişme ve sonuç bölümleri, metnin temposunu belirlerken aynı zamanda okurun dikkatini metne çeker. Hikâyenin ritmini bu yapısal değişimlere uydurmak, okurun metni daha güçlü bir şekilde deneyimlemesini sağlar. Türk edebiyatında bu dinamizmi en belirgin şekilde görebileceğimiz bir örnek Yaşar Kemal'in *İnce Memed* adlı romanıdır. Romanda, ana karakter İnce Memed'in hayatındaki önemli dönüm noktaları ve içsel çatışmaları, ritmik değişimlerle anlatılır. Başlangıçta sakin, doğal bir tempo ile ilerleyen hikâye, karakterin köyünden kaçmaya karar verdiği anla birlikte hızlanır. İnce Memed'in kişisel gelişimi, hikâye ilerledikçe giderek daha yüksek bir tempo ve gerilimle sürdürülür. Bu ritmik değişim, okurun dikkatini canlı tutarak, her bölümde yeni bir duygu ve düşünsel deneyim yaşamasını sağlar. Sonuç bölümü, İnce Memed'in büyük çatışmalarla yüzleştiği ve nihayetinde özgürlüğünü kazandığı noktada zirveye çıkar, metnin ritmi burada dramatik bir doruğa ulaşır.

Yaratıcı yazarlıkta ise, hikâye yapısının ritmik dinamikleri kullanılarak okurun duyusal ve düşünsel anlamda zengin bir deneyim yaşaması sağlanabilir. Bir yazarı farklı ritmik geçişler yaratabilme becerisi, metnin temposunu okurun içsel temposuyla uyumlu hâle getirmekte kritik öneme sahiptir. Bu, okuyucu-

nun hikâyeyle olan bağını güçlendirir ve metne katmanlı bir anlam katılmasını sağlar.

- Perspektifin Derinlik Katması: Perspektif, bir hikâyedeki bakış açısını belirler ve bu, hikâyenin duygusal derinliğini belirleyen en önemli faktörlerden biridir. Özellikle deneysel anlatımlar, okurun farklı duygusal ve zihinsel deneyimler yaşamasına olanak tanır. Perspektifin değişkenliği, hikâyenin akışını daha dinamik ve zengin hâle getirir. Türk edebiyatında bu tür anlatım tekniklerinin en güzel örneklerinden biri Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanında görülebilir. Romanda, farklı bakış açıları ve değişen anlatıcılar arasında geçişler yaparak bir perspektif derinliği yaratılır. Kitap, bir Venedikli köle ile bir Osmanlı paşası arasındaki karşılıklı ilişkiyi anlatırken, hem iç monologlar hem de dışsal gözlemlerle okura karakterlerin ruh halini ve dünyalarını derinlemesine sunar. Pamuk'un bu tarz anlatımı, okura her bir karakterin içsel çatışmalarını ve perspektiflerinin değişimini etkileyici bir biçimde gösterir.

Pamuk'un kullandığı bu tür bir perspektif, okuyucuyu sadece olaylara tanık etmekle kalmaz; aynı zamanda karakterlerin algılama biçimlerine de dikkat çeker. Karakterlerin zihinsel durumlarına dair detaylı anlatımlar, hikâyenin daha yoğun ve katmanlı bir hâle gelmesini sağlar. Bu bakış açısı, okura bir tür psikolojik derinlik ve düşünsel etkileşim sunar, aynı zamanda ritmin ve anlatının birbirini besleyen unsurlar hâline gelmesine olanak tanır.

Yaratıcı yazarlıkta, perspektifin derinliği, yazara anlatıyı zenginleştirme ve okurun düşünsel dünyasına daha fazla dokunma fırsatı tanır. Perspektifin çeşitlendirilmesi, metni birden fazla ses ve bakış açısıyla zenginleştirir ve okurun her bir karakterin iç dünyasında farklı ritmik tecrübeler yaşamasına olanak tanır.

7. SONUÇ

Perspektif, bir hikâye anlatımında, olayların ve karakterlerin nasıl sunulacağı konusunda belirleyici bir rol oynar. Farklı anlatıcı bakış açıları, sadece anlatılanların biçimini değil, aynı zamanda ritmini de şekillendirir. Yaratıcı yazarlık atölyelerinde, katılımcılara perspektif seçimlerinin yazının ritmini nasıl dönüştürebileceği öğretilir. Örneğin, birinci şahıs anlatıcı, kişisel bir bakış açısı sunarak daha içsel bir ritim yaratırken, tanrısal bakış açısı daha geniş bir zaman dilimi ve olaylar zinciri sunarak yazının ritmine farklı bir dinamik katar. Bu farklı bakış açıları, olayların hızını ve duygusal yoğunluğunu kontrol etme anlamında yazara geniş bir ifade alanı sağlar.

Ritim ve perspektif, bir araya geldiklerinde, hikayeye derinlik kazandıran iki önemli araç haline gelir. Bu unsurların etkin bir biçimde kullanılması, hikâyenin anlatımını daha estetik ve anlamlı kılar. Örneğin, bir karakterin yaşadığı bir travmanın derinliği, yavaş bir ritimle ve birinci tekil şahıs bakış açısıyla anlatıldığında, okur bu duyguyu daha yakın ve kişisel hissedebilir. Ancak, aynı durum üçüncü tekil şahısla anlatıldığında, okuyucu bu travmayı daha dışarıdan gözlemleyebilir, karakterin tepkileri üzerinden anlamaya çalışabilir. Her iki bakış açısı da farklı bir duygusal deneyim yaratır, ancak ikisinin birleşimi, okuyucunun daha kapsamlı bir perspektife sahip olmasını sağlar.

Bununla birlikte, ritim ve perspektifin birleştirilmesi, metnin estetik değerini artırır. Bir hikâye, sadece bir olay örgüsünün dizilişi ile değil, bu olayların anlatılış biçimiyle de büyüler. Bu anlatım biçimi, dilin kullanımıyla, anlatıcının içsel sesiyle ve olayların nasıl tasvir edildiğiyle derinleşir. Yazar, her iki unsuru da bilinçli bir şekilde kullanarak, hem teknik hem de duygusal açıdan zengin bir eser ortaya koyar. Olayların nasıl anlatıldığı, karakterlerin duygusal durumlarının ne kadar etkili bir şekilde sunulduğu, hikâyenin içsel dinamiklerini oluşturur.

Sonuç olarak, **ritim** ve **perspektif**; bir hikâyenin yapı taşları olmanın ötesinde, hem anlatımın hem de okurun hikâyeye yaklaşımının belirleyicisi olur. Her iki unsurun ustaca kullanımı, sadece anlatı düzeyinde değil, duygusal ve estetik düzeyde de güçlü bir etki yaratır. Bir hikâyeyi sadece olayların sıralandığı bir anlatı olmaktan çıkarıp, okuyucunun zihninde canlı bir deneyime dönüştüren unsurların başında gelirler. Bu nedenle, ritim ve perspektifin nasıl işlediğini anlamak, yazarlara yaratıcı bir alan açarken, okurlara da daha derin bir okuma deneyimi sunar.

Yaratıcı yazarlık eğitimlerinde, özellikle anlatıcı perspektifinin ritmi nasıl şekillendirdiği üzerine yapılan çalışmalar, yazarlara kendilerini daha özgürce ifade etme imkânı tanır. Katılımcılar, perspektif seçimlerinin yalnızca olayları nasıl aktardığından çok, okuyucunun metne nasıl yaklaşacağını ve yazının içsel temposunun nasıl kurulduğunu keşfederler. Atölyelerde, farklı anlatıcı türlerini deneyimlemek, yazarın metnindeki ritmik akışı kontrol etmesine olanak verir. Örneğin, bir karakterin bakış açısıyla anlatılan bir olay, hızlı bir tempoda sunulabilirken, tanrısal bir bakış açısı olayların daha derinlikli ve yavaş bir tempoda aktarılmasına olanak tanır. Bu tür deneyler, yazarlık atölyelerinde, metnin ritmi ile anlatıcının perspektifinin nasıl uyum içinde olacağına dair katılımcılara stratejiler sunar ve onların anlattımsal becerilerini zenginleştirir.

KAYNAKÇA

- Ahmadov, R. (2023). *Türkiye’de Estetik ve Pedagojik Bir Kavram Olarak Yaratıcı Yazarlık*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınları.
- Ataman, M. (2011). *Yaratıcı Yazma İçin Yaratıcı Drama*. Pegen Akademi.
- Atay, O. (2002). *Tutunamayanlar*. İletişim Yayınları.
- Bahtin, M. M. (2005). *Rabelais ve Dünyası* (çev. Çiçek Öztekin). Ayrıntı Yayınları.
- Erden, A. (2009). *Yazınsal Yaratıcılıkta Temel İlke ve Kurallar*. Hayal Yayınları.
- Gülsoy, M. (2016). *Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet*. Can Yayınları.
- Günday, H. (2018). *Kinyas ve Kayra*. Doğan Kitap.
- Nurdan, G. T. (2023). *Postmodern Türk Romanında Grotesk*. Nobel Yayınları.
- Nurdan, G. T. (2024). “Yalnızlar İçin Çok Özel Bir Hizmet” Romanında Bilincin Üç Katmanı: İd- Ego-Süperego. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi*, 12/38, 80-90.
- Pamuk, O. (2006). *Benim Adım Kırmızı*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2014). *Kar*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2016). *Kırmızı Saçlı Kadın*.Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O (2016). *Masumiyet Müzesi*. Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2018). *Kara Kitap*. Yapı Kredi Yayınları.

MURATHAN MUNGAN VE TİYATROLARI

Gökçe ULUS¹

1. GİRİŞ

Murathan Mungan, 21 Nisan 1955'te İstanbul'da doğdu. Yetişkin bir insan olana kadar Mardin'de yaşadı. Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Tiyatro Bölümü'nü bitirdi. Aynı bölümde lisansüstü eğitimini tamamladı. Ankara'da *Devlet Tiyatroları*'nda ve İstanbul'da *Şehir Tiyatroları*'nda “dramaturg” olarak çalıştı. Mungan'ın çeşitli dergi ve gazetelerde farklı türlerdeki eserleri (şiirler, öyküler, metinler, deneme, eleştiri ve incelemeler) yayımlanmıştır. İlk kitabı 1980'de yayımlanan ilk oyunu *Mahmud ile Yezida'dır*.

Yazarın “Murathan ile Selvihan ya da Bir Billur Köşk Masalı” adlı öyküsü, “Binali ile Temir”, “Dumrul ile Azrail” öyküleri, “Sayfadaki Gibi” adlı kısa oyunu çeşitli yerlerde sahnelemiştir. Mungan'ın döneminde Ankara İl Radyosu'nda seslendirilen iki tane de radyo oyunu vardır: *Dört Kişilik Bahçe* ve *Ölümburnu*. 1984 yılında Atıf Yılmaz'ın film yaptığı *Dağınık Yatak*'ın senaryosu ile *Başkasının Hayatı*, *Dört Kişilik Bahçe* senaryoları da vardır.

1975 yılından itibaren yazı yazan sanatçı, yazarlığının yirminci yılı şerefine 40 yaşına bastığında *Murathan'95 başlığı altında yazılarını toplamıştır. Bu eserinden sonra da yazılarını derlediği çalışmalarına devam etmiştir yazar. Doğduğum Yüzyıla Veda kitabında şiirlerinden şahsen yaptığı derlemeleri mevcuttur. 13+1'de de şiirlerini bir araya getirmiştir. Öykülerini 7 mühür'de, farklı şiirlerini Yaz Geçer adlı derlemesinin özel basısında toplamıştır. 50. yaşı için de Elli Parça eserini hazırlayan Mungan'ın eserleri dünyanın farklı yerlerinde onlarca dile çevrilmiştir.*

¹ Dr.Öğr.Üyesi, Atılım Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, SBOD Bölümü, gokce.ulus@atilim.edu.tr, ORCID: 0000-0002-2658-410X.

Yazarın *Mezopotamya Üçlemesi* adını verdiği ve üç oyundan oluşan eseri incelememize konu olmaktadır. Mezopotamya toprakları olarak bilinen ülkemizin doğusunda geçen farklı hikâyeler kültürel çözümlemelerle sunulmaktadır. Bu çözümlemeler içinde töreler ve insanların çıkar uğruna hayatlar feda edebilmesi çarpıcı bir şekilde eleştirilir. Yaşadığımız toprakların bazı gerçekleri; sahne düzeni, ışık, müzik ve kostümlerle daha da etkili hale getirilir. “Görsel ve kültürel olan kesinlikle ilgi çekicidir. Bu terimler, tanımlanmış ve aralarındaki ilişki anlaşılmış olmasına rağmen, görsel kültür olarak tanımlanan başka bir şey için de önemlidir.” (Barnard, 2002: 20).

Mezopotamya üçlemesinin ilk oyunu *Mahmud ile Yezi* da ulusal ya da uluslararası platformlarda defalarca oynanmış; 1993 yılında da Ankara Devlet Tiyatroları tarafından sahneye konmuştur. İkinci eser *Taziye*’yi Ankara Sanat Tiyatrosu 1984 yılında sahnelemiştir. 1992’de yazar, bu serinin son eseri *Geyikler Lanetler*’i kaleme almış, Metis Yayınları’nca yayımlanmıştır.

1.1. BİR GARİP ORHAN VELİ

Murathan Mungan’ın sahnelenen ilk oyunu, Orhan Veli’nin şiirlerinden kurgulayarak oyunlaştırdığı *Bir Garip Orhan Veli*’dir. İlk kez 20 Ocak 1981’de İstanbul Kenter Tiyatrosu’nda sahnelenen bu oyunda Orhan Veli’yi Müşfik Kenter canlandırmış, oyun on sene gösterimde kalmıştır. Yirmi küsur yıl boyunca sahnelenmiş ve 1993’te kitap olarak basılmıştır. 2024 yılına gelindiğinde de bu oyunu tiyatro sanatçısı Reha Özcan sahnelemeye devam etmektedir.

Bir Garip Orhan Veli, kurgu oyun olmasının yanı sıra teknoloji destekli sahneleme tekniğiyle de ilgi çekmektedir. 99 şiirin kullanıldığı bu eserde perde arası yoktur ve tek kişiliktir. “Ben Orhan Veli” şiiriyle başlayan oyun “Aşk Resmi Geçidi” şiiriyle sona erer. Son sahnede Orhan Veli’nin ölümünden sonra

bir başka oyuncu çıkar, repliğini söyler ve oyum sona erer. Sahne ve perde ayrımı olmadığı ve oyuncu hiç duraksamadan dekorları değiştirerek oynadığı için bir kalıp dâhilinde bu oyunu incelemek zor olacaktır. Bu yüzden oyun akış sırasına göre incelenecek ve yorumlanacaktır.

Sahne oyuncunun kontrolünde olan beyaz bir perde bulunmaktadır. Bu perdeye şairin fotoğrafı, başka fotoğraflar, resimler ve yazılar yansıtılmaktadır. Oyun boyunca yansılardan faydalanılmaktadır.

Oyun, İstanbul Türküsü şiirinin Şekip Ayhan Özışık tarafından yapılmış bestesiyle başlamaktadır. İlk sahnede Orhan Veli bakımsız kıyafetleri ve elinde tahta bavuluyla görülür. Sahnenin belli bir yarısını kapatmak için gerilen perde, Orhan Veli tarafından yer değiştirebilir. Işık, ses ve slâytlar oyuncuyu destekleyen öğelerdir. Şiirlerin uyandırdığı duygulara paralel, müzik ve ışık değişir.

Perde sahnenin bir yarısını kapalı tutmaktadır. Bu esnada perdenin ardında dekor değişimi gerçekleşmektedir. Değişen ilk dekor İstanbul'da bir sokak ve yandan görülen bir evdir.

Sahneler değişirken oyuncu hep sahnededir ve oyun hiç durmaz. Büyükçe bir takvim görünür, şair koluna memur kolluklarını takar ve *Zilli Şiir*'i okur. *Kuyruklu Şiir*'de yukarıdan iki pano iner. Soldaki panoda bir ciğerci dükkânı ve dükkânın kedisi, sağdaki panoda ise bir sokak ve sokak kedisi resmi çizilidir. Orhan Veli panolara eğilerek kedileri seslendirir. Sonraki şiirlerle uygun olarak oyuncu, panodaki sayfaları çevirerek şiir okumaya devam eder. Bazen slâytlardan bazı resimler yansır. Kapalı Çarşı, Galata Köprüsü üzeri gösterilir, şairin buralardan seslendiği izlenimi yaratılır. Oyuncu tarafından çekilen dekor, şairin evi olacak ve sık sık görünecektir.

Bu mahalledeki evlere slâytle bazı görüntüler yansıtılacaktır. Biri elinde cımbız ve ayna bulunan bir kadın figürüdür. Evin

dışında sallanan bulutları oyuncu boyayacak, bir ağaçla konuşacak (*Ağacım Şiiri*), *Güzel Havalarda*'ı okurken sigara içip boyun bağına çözecek, bir kır kahvesinde çay içecek ve bütün bunları görürken şiirlerle kendisine seslenen seyirci, bir nevi Orhan Veli'yle o anları yaşayacaktır.

Mekân değişiklikleri genellikle ışığın farklılaşmasıyla olmaktadır. Işık yine değişir ve Orhan Veli bir levhanın arkasını çevirir. Levhada eğri büğrü yazılan yazılardan anlaşılan oranın bir muhallebici olduğudur. Bu sahnede “Söz” şiirini okuyan oyuncu sonrasında sokakta yürümektedir. Başkaları varmış gibi davranır (Montör Sabri'ye selam verir) ve kendi kendine konuşur. Jest ve mimikleriyle canlı bir sokakta yürür.

Martı çığlıkları, dalga sesleri ile bir sandal belirir sahnede, ışıklar ayın yansımasını canlandırır, sahnede bir deniz feneri aydınlığı vardır. Oyuncu burada *İstanbul'u Dinliyorum* şiirini okumaktadır. Son mısraa geldiğinde ses ve ışık gittikçe kaybolur ve sandalda uyuyakalır. Uyurken gördüğü rüya “*Deniz Kızı*” şiirinin banttan duyulmasıyla yansıtılır. Sonrasında “*Hürriyete Doğru*” şiiriyle sandalda uyanır.

Orhan Veli'nin evi kompartımana dönüşmüştür. Tren düdüğü ve sesi duyulur. “*Tren Sesi, Seyahat Üzerine Şiirler, Seyahat*” şiirlerini okuyan şair Ankara'ya gelmiştir. Yağmur yağmaktadır ve bu renkli jelatin kâğıtlarla taklit edilir. Şair bir masada Oktay Rıfat'a mektup yazar “*Oktay'a Mektuplar*”. Değişen sahnede bir otel odasında içki içer. Sarhoştur ve şiir okur. Işıklar kararınca “*Gemlik'e Doğru*” şiirini okuduktan sonra slaytlarla İstanbul görüntüleri yansıtılır. Bu görüntülerde Orhan Veli'nin İstanbul'un farklı yerlerinde çekilen fotoğrafları vardır. Peşinden üç sandalyenin bulunduğu bir oda sahnelenir. Sandalyelerden birinde Orhan Veli, diğer ikisinde ise insan boyutunda bezden, biri kadın biri erkek iki kukla oturmaktadır ve bir ev ziyareti sahnelenmektedir. Oyuncu, “*Misafir, Giderayak*” şiirle-

rini okuduktan sonra ışıklar kararır. Orhan Veli bu sefer yalnızdır. Odada belirgin bir dekor olarak ayna vardır. “*Yalnızlık Şiiri, İntihar, Anlatamıyorum*” şiirlerinden sonra ışıklar tekrar kararır. Slâytlarla İkinci Dünya Savaşı görüntüleri yansıtılır. Silah patlaması gibi bir müzikle “*Karanfil, Bizim Gibi, Tereyağ*” şiirleriyle bu sahne tamamlanır.

Oyun ilerledikçe slâytlarda mezarlık ve türbe görüntüleri aktarılır. Orhan Veli, “*Yaşamak, Kitabe-i Seng-i Mezar* (Ney taksimiyle), *Ölüme Yakın*” şiirlerini okur.

Son sahnede lunapark havası yaratılmıştır. Dizili panolar ve yanıp sönen ışıklar, slâytlarla yansıtılan kadın resimleri vardır. Bu resimlerdeki kadınlar Orhan Veli’nin hayatına girmiş olabilecek tarzda kadınlardır. Neon ışıklı bir tabelada “*Aşk Resmi Geçiti*” yazmaktadır. Panolardaki resimleri değiştirerek şiiri okuyan oyuncu son olarak beyaz bir panonun arkasında kaybolur. Sahnenin yanından çıkan ikinci bir oyuncu son replikleri söyler ve oyun biter.

1.2. MAHMUD İLE YEZİDA

Yazarın 1980’de yazdığı bu oyun hem ilk tiyatro eseridir hem de Mezopotamya üçlemesinin ilk oyunudur. 1993 yılında Ankara Devlet Tiyatroları tarafından sahnelenmiştir. Eser Mardin’de yaşayan Müslüman Mahmud ve Yezidi Yezida arasındaki aşk ekseninde döner ve çarpıcı gerçekleri, insanların canına mâl olan töreleri konu edinir.

1.2.1. Olay Örgüsü

Bir Yezidi ayininin sahnelenmesiyle başlayan oyunda ateş etrafında dönen insanlar, içlerinden seçtikleri yaşlı bir Yezidi’ye kefen giydirip onu boyarlar. Daha sonra kefeni alıp ateşe atarlar. İkinci sahnede Yezida dilek ağacına bir çaput bağlayıp dilek dilerken Mahmud gelir. Mahmud Müslüman, Yezida Yezidi olduğu için bir dağ başında, dilek ağacının dibinde gizlice

buluşurlar. Kavuşmalarının imkânsız olduğundan bahsedip tanıştıkları günü canlandırırlar. Mahmud, geçilmesi mümkün olmayan bir ırmağı geçmiş ve Yezida ile aşkları başlamıştır. Buluştukları her gün Mahmud, Yezida'nın saçına bir örük atmaktadır. 40. Gün, aynı sayıda saç örgüsü olduğunda Mahmut Yezida'yı kaçmaya ikna eder.

Üçüncü sahne Havvas Ağa'nın düzenlediği bir düğünle başlar. Düğünde Mahmud'un ağabeyi Kebik ve Havvas'ın yeğeni Nirvan evlendirilmektedir. Havvas ve Kaymakam toprak reformu ve ıslah edilip pirinç tarlasına dönüştürülmek istenen bir bataklık hakkında konuşurlar. Bu bataklık Yezidi köyünün yanında olduğu için iki mezhep arasında yeni çatışmalar başlatılabilecek kadar ciddi bir konudur. Bu arada düğündeki eğlenceler arasında bir de "Yezidi taşlama" oyunu sergilenerek aradaki nefretin boyutu gözler önüne serilmektedir.

Dördüncü sahnede Havvas Ağa ile Kâhya ve tüfekli köylüler düşünüp Yezidilerin elindeki bataklığı ele geçirmenin bir yolunu bulur. Miro Ağa'nın (Yezida'nın babası) köyünü daireleyeceklerdir. Yezidi inancına göre çizilen bir daire ancak çizen kişi tarafından silinebilir ve o silinene kadar daire içinden kimse çıkamaz ve o dairenin içine başka hiç kimse giremez. Havvas ve adamları Yezîdî köyünün etrafına daire çizip köyü zapt etmeye karar verirler böylece bataklığa rahatça ulaşabileceklerdir.

Havvas ve Kebik, toprak zengini Teyfo Ağa'nın Mahmud'a âşık kızı Güllüshan'ı Mahmud'a istemeye karar verirler. Bu sayede ileride Teyfo Ağa ile yaşanacak muhtemel toprak kavgası da önlenmiş olacaktır. Fakat Mahmud bu evliliği kabul etmez ve ağabeyine karşı gelir.

Yezidiler, köyün etrafındaki daire silindiği halde yerlerinden kımıldamazlar bu da Havvas Ağa'nın köyünde endişeye neden olur. Mahmud ortadan kaybolmuştur. Tüfekliler onu Ye-

zidiler köyündeki dilek ağacının dibinde sağ eli kesilip direğe dikilmiş bir halde öldürülmüş bulur ve köy meydanına getirirler.

Son sahne olan on birinci sahnede Yezida, dilek ağacının dibinde kendini çembere almış, Mahmud'un öldüğü yerde ölmü beklemektedir. Dokuz erkek kardeşi, annesi, ulular, köylüler ve hatta Mahmud'un annesi Eyşan onu dairesinden çıkmaya ikna edemezler. Kırk gün boyunca Mahmud'un ördüğü saçlarını bir bir çözümler ölmeyi bekler ve kırkuncı gün son örüğü çözümler ölür. Oyunun sonunda sahnedeki herkesin üzerini kefen kaplar.

1.2.2. Şahıs Kadrosu

Mahmud: Mardinli bir delikanlı. Babası ölmüş, ağabeyi ve annesi vardır ve Yezida'ya her şeyi göze alacak kadar çok âşıktır.

Yezida: Miro Ağa'nın tek kızıdır. Mahmud'a âşıktır; ancak onun kadar gözü kara değildir. Köyünden dışarı hiç çıkmamıştır. Aşk uğruna ölmeyi tercih eder.

Ak Çarşafı Kızlar / Kara Çarşafı Kadınlar

Havvas Ağa: Toprak zengini, çıkarıcı bir adamdır. Çıkarları uğruna kan dökmekten ve kanunsuz işler yapmaktan çekinmez.

Kaymakam / Kaymakamın Karısı / Köyün Delisi / Tellal Jandarma Komutanı / Jandarma Komutanının Karısı Koşucu / Tüfekliler

Kâhya: Yaşlı, akıllı ve tecrübelidir. Kan dökülmeden sorun çözme taraftarıdır.

Kebik: Mahmud'un ağabeyidir. Sorgulamadan itaat eden bir kişiliğe sahiptir.

Nirvan: Havvas'ın yeğeni, Kebik'in karısıdır. İyi niyetli, saf bir kadındır.

Muhtar / Abid Emmi

Eyşan Ana: Kocasını kaybedip kendini iki oğluna adanmış, tarlada çalışan, açık sözlü, korkusuz ve fedakâr bir kadındır. Oğlu Mahmud'u kaybettikten sonra bütün gelenekleri çiğner ve aşka olan saygısını göstermek için Yezida'nın yanına gider.

Raşa Ana: Yezida'nın annesidir. Kızını herkesten ve her şeyden çok sever. Oğullarını öldürmekle tehdit edecek kadar kızını korumaya çalışır.

Köylüler / Yezidi Kadınlar

Dokuz Kardeş: Törelere ne derse yalnızca onu uygulamaya çalışan Yezida'nın erkek kardeşleridir.

Ulak / Yezidi Ataları / En Yaşlı Yezidi Atası / Defterdar, Mal Müdürü, onların eşleri, Teyfo Ağa, Yezidiler...

1.2.3. Tematik Unsurlar:

Körü körüne bağlanılan törelere yüzyıllar boyunca süregelen yanlışlıkları ve inanç farklılıkları nedeniyle yaşanan düşmanlığın ele alındığı bu oyunda büyük bir aşk mezara gitmektedir. Yezidiler ve Müslümanlar arasındaki nefret yüzünden birbirini çok seven Yezida ve Mahmud ölümden kaçamaz.

1.2.4. Merak Unsurları:

Yezida ile Mahmud'un kavuşup kavuşamayacağı, toprak sorununu ve bataklığın nasıl ele geçirileceği, Mahmud'un Güllüşah ile evlenmeyi kabul edip etmeyeceği, Yezidilerin dairelenen köyden kurtulduklarında ne yapacağı, Yezida'nın intihardan vazgeçip vazgeçmeyeceği başlıca merak unsurlarıdır. Bunlardan yalnızca Yezidilerin köyü daireleyenlere bir tepki vermemesi ile daha sonra ne yaşanacağı sorusu belirsizliğini sürdürür.

1.2.5. Teknik Unsurlar:

On bir sahneden oluşan oyunda her sahnenin başında konusunu veren bir başlık bulunmaktadır. Sahneler şunlardır: Birinci Sahne – Ayin, İkinci Sahne – Dilek Ağacı, Üçüncü Sahne – Düğün, Dördüncü Sahne – Duvar Dibi, Beşinci Sahne – Köyün

Dairelenmesi, Altıncı Sahne – Havvas Ağa'nın Köşkü, Yedinci Sahne – Çardak Altı, Sekizinci Sahne – Kerpiç Damlar, Dokuzuncu Sahne – Irmak Kıyısı, Onuncu Sahne – Köy Meydanı Kahve Önü, On birinci Sahne – Ölümün Dairelenmesi.

Dilek ağacı sahnesinde Mahmud ve Yezida'nın tanıştıkları günü canlandırmalarıyla oyun içinde oyun oynanıp zamanda bir geriye dönüş olmuştur.

Yezidi ayini ve düğün sahnesi ile gelenekler ve iki tarafın farklılıkları sergilenmektedir.

1.2.6. Zaman:

Oyunun geçtiği zaman tam olarak bilinmez. Konuşmalardan (Almanya göçü) ve devlet görevlisi unvanlarından (Jandarma Komutanı vb.) 1900'lü yılların ikinci yarısında geçtiği tahmin edilmektedir. Mahmud ile Yezida'nın buluşmalarının kırkıncı gününde başlayan oyunda aradan bir müddet geçer ve son sahnede Yezida'nın ölümü kırk gün beklemesi bilinen kesin zamanlardır.

1.2.7. Mekân ve Dekor:

Mardin'de geçen oyunda Müslüman köyü, Havvas'ın köşkü ve Yezidi köyü olmak üzere farklı mekânlar kullanılmaktadır.

Oyunun başındaki Yezidi ayininde ortada büyükçe bir ateş yanmaktadır. Etrafında insanlar halkalanmış dönerek ayin yaparlar. “...*Geride, boydan boya, Yezidilerce kutsal sayılan tavus kuşunun kanatlarından yapılma, fallik bir totem durmaktadır.*” (Mungan, 1992: 9) Bir köşede bir kazan kaynamaktadır ve sahneye beyaz bir kefen getirilmektedir.

Oyunda en çok görülen mekânlardan biri dilek ağacının dibidir. Bir dağ başında bulunan bu ağaç Yezidiler köyündedir ve üstündeki adak çaputlarından dalları sarkmaktadır.

Havvas Ağa'nın dibinde oturup kâhyasıyla kahve içtiği beyaz boyalı bir duvar dördüncü sahnenin dekorudur. Havas Ağa'nın köşkü, köşkün dışında boşaltılmış kerpiç evlerin damı, ırmak kenarı ve Yezidi köyünün uzaktan görünen manzarası diğer sahnelerde kullanılmaktadır. Bu mekânların ayrıntılı tasviri verilmemiştir. Bir de Müslüman köyünün meydanındaki kahvenin önündeki meydan kullanılacaktır.

1.2.8. Dil ve Anlatım Özellikleri

Olayın yaşandığı yer olan Mardin'in ağız özellikleri oyunda çok net bir şekilde görülmektedir. Yöreye has deyimler oldukça geniş bir yer tutmaktadır: Tüyü henüz bitmek (13), Sevdadan murat almak (14), kapıda it olmak (20), gözünü irak kesmek (50), etine can gelmek (86), töreye yüz çevirmek (87).

Yer yer argo kullanımı da mevcuttur. Aynı zamanda benzetmelerden kadına bakış ve hakkında da fikir edinilmektedir. Kebik'in kardeşi Mahmud ile tartışma sahnesinden bir örnek verilebilir:

“KEBİK - Ulan lanet olası gevvat! Kız değilsen ki, kafana vura vura vererek seni, saçını yerde sürüyerek gelin edek. Ulan damadın kız istemeyip, ben evlenmem dediği nerde görülmüştür? Hangi töremizde vardır böyle mecnunluk? Kız olsan başın yumruklayıp verirdik seni; lakin er kişisin, rızan gerektir. Er kişi içinse ağa, ata sözünden çıkmak olmaz, hiç olmaz.” (Mungan, 1992: 57). Bu alıntıdan da anlaşıldığı üzere, yöresel ağızla konuşmanın yanı sıra toplumda kadın ve erkek rolleri oldukça eşitsiz biçimde dağıtılmış durumdadır. Dildeki izleri takip ederek bunu anlamak kolaydır.

1.3. TAZİYE

Mezopotamya üçlemesinin ikinci oyunudur. 1982 yılında yayımlanan ve 1984 yılında AST tarafından sahnelenen bu eser hakkında Mungan şunları söyler: *“Asya oyunlarının uçsuz örneklerinden yola çıkarak yazılmıştır Taziye. Bir ölünün başında yakılmış uzun bir ağıt, siyah bir şiir, kanlı bir baladır. Tüm yaşamı bir ölünün başında anlatma oyunudur. Oyun bittiği yerden yeniden başlar, kendine katlanır, zaten bütün oyun kendi içinde de kendine katlanma oyunudur.”* (Mungan, 1994, Taziye Tüm Bir Yaşamı Bir Ölünün Başında Anlatma Oyunudur, Milliyet Sanat: 90, 11.)

1.3.1. Olay Örgüsü

Şerho Ağa'nın üç oğlu sahneye bir kefen getirir ve Fasla Hatun bir erkek çocuğu dünyaya getirmiştir. Bedirhan Ağa bir oğlu olması için dua etse de annesi Kevsa Ana bunu bir lanet olarak görür. Bedirhan'ın doğmakta olan oğlu Heja tüllerin içinden babasına seslenir, yaşanacak felaketlerden haber verir. Kefen önce Heja'ya beşik sonra, seccade olur. Bedirhan, Heja doğduğu için şükür namazı kılarken; Heja da babasının cenaze namazını kılmaktadır bu kefen üstünde. Baba oğul karşı karşıyadır.

Birinci bölümün başında Bedirhan kefenin altında ölü yatmaktadır. Ağıtçı ve ağlayıcı kadınlar ağıtlar yakarken Kevsa Ana da Bedirhan doğduğunda gördüğü yılanlı kâbusu anlatır. Bedirhan'ın ölümünden karısı Fasla'yı suçlarlar. Fasla gelir ve kocasının yanına, kefenin altına uzanır. Bedirhan uyanır. Bu gördüğünün bir kâbus olduğunu ve hikâyelerinin nasıl başladığını konuşurlar. Bu konuşmadan durum anlaşılmaktadır. Bedirhan'ın babası Kara Rüso'yu Fasla'nın babası Şerho öldürmüştür. Devam eden kan davasında intikam almak isteyen Bedirhan, Fasla'yı düğününden kaçırır, evleneceği adamı öldürüp kanını Fasla'nın alnına sürer. Evlenen çift zamanla birbirine âşık olur ve oğulları Heja doğar. Bedirhan tekrar uyuyup tekrar kâbus

görür. Boynuna yılanlar sarılmıştır. Bu arada kâbus gördüğünü fark eden karısı Fasla onu uyandırmak için onun boynuna sarılmıştır. Yaşanacaklara bir gönderme yapılmaktadır. Bedirhan oğlu Heja'ya ata yadigârı silahı ve ağalığı verir. Bölümün sonunda Fasla'nın kardeşleri Bedirhan'ı öldürmüştür. Rivayete göre Fasla Bedirhan'a ihanet edip onu tuzağa düşürmüştür.

Ara oyun bölümünde oğlu İsmail'i Tanrı'ya kurban etmek isteyen İbrahim ve eşi Hacer anlatıcı eşliğinde çıkarlar. İbrahim'i Bedirhan, Hacer'i Fasla, İsmail'i ise Heja canlandırır. Kurban sahnesi yaşanırken beklenen koç gökten inmez; onun yerine yağmur yağar.

İkinci bölümde mahkeme sahnesi kurulur ve ulular, ermiş kişi ve Kevsa'nın önünde Fasla yargılanır. Suçunu kabul etmese de oğlu Heja tarafından öldürülmesi gerektiğine karar verilir.

İfa sahnesinde babasının giysilerini giyen Heja annesiyle babasının gerdeğe girdiği odada annesiyle konuşur. Annesi onu teskin eder, helalleşirler ve Heja, Fasla'yı öldürür. Son sahne olan taziyeler kısmında köylüler omuzlarında Fasla'nın cesedini getirip sahnenin ortasına koyarlar. Heja cesetle baş başa kaldığında öldürdüğü kişinin aslında babası Bedirhan olduğu ortaya çıkar.

1.3.2. Şahıs Kadrosu: Metnin başında kişiler sahneye çıkış sırasına göre listelenmiştir.

Şerho Ağa'nın Büyük Oğlu / Şerho Ağa'nın Ortanca Oğlu

Şerho Ağa'nın Küçük Oğlu/ Başağıtçı

Kevsa Ana: Bedirhan Ağa'nın geleneklere bağlı annesi.

Birinci Ağlayıcı / İkinci Ağlayıcı / Üçüncü Ağlayıcı

Bedirhan Ağa: Kara Rüso'nun oğludur. Kan davası uğruna düşman aşiretin kızını kaçırmış ve ona âşık olmuştur. Oğlu tarafından öldürülecektir.

Birinci Tüfekli/ İkinci Tüfekli / Üçüncü Tüfekli / Dördüncü Tüfekli / Beşinci Tüfekli / Altıncı Tüfekli / Yedinci Tüfekli / Sekizinci Tüfekli

Fasla Kadın: Şerho Ağa'nın yeşil gözlü, uzun saçlı, güzel kızıdır. Düğün günü Bedirhan tarafından kaçırılmış ve Bedirhan'ın oğlu Heja'yı doğurmuştur.

Heja: Bedirhan ve Fasla'nın tek oğludur. Cinayet işlemeye töreler yüzünden zorlanmıştır. 15 yaşında arada kalmış bir delikanlıdır.

Ulak Kadın / Anlatan / Yaşlı Ermiş Kişi / Ulak

1.3.3. Tematik Unsurlar:

Törelerin yol açtığı felaketler, insan hayatının töreler karşısında ne kadar değersiz oluşu ele alınmaktadır.

“Mungan bu oyunda kan davasını toprağa bağlı feodal yaşamın bir parçası olarak değerlendirirken, bu törenin sevgiyle yıkılabileceği temini savunmuştur.

Mardin yöresinde geçen oyun gelenekçi, kararlı, aşiretinde otoriter, soylu, içe dönük Kevsa Ana'nın kendini törelerin çıkmazına hapsedmesini eleştirel bir anlayışla değerlendirir.”
<http://www.belgeler.com/blg/139y/murathan-mungan-in-mensur-eserlerinde-halk-bilimi-unsurlari-folklore-motifs-on-murathan-mungan-s-prose-works>

1.3.4. Merak Unsurları:

Sahnedeki sürekli olarak duran kefenin sonunda ne olacağı, Fasla'nın doğuracağı çocuğun cinsiyeti, Bedirhan'ın rüyalarının akıbeti, Bedirhan'ı kimin öldürdüğü, Heja'nın babasını nasıl öldürdüğü oyunda merak uyandıran başlıca konulardır.

1.3.5. Teknik Unsurlar:

Oyun temel olarak iki bölüm olsa da bazı kısımlar ve sahneler ayrıca başlıklandırılmıştır. “Ön oyun, Birinci Bölüm, Ara oyun, İkinci Bölüm, Mahkeme sahnesi, İfa sahnesi, Tazi-yeler”

Oyunun sonunda yaşanacakların (Bedirhan’ın ölümü) ilk sahnede gösterilmesi ve sık sık başvurulanan geri dönüşlerle, ışık hareketliliğiyle modern tarzda bir tiyatro örneğidir.

1.3.6. Zaman:

Oyun geriye dönüşlerle sürdüğü için 15 yıl öncesine ve yaşanılan güne gidiş gelişler söz konusudur.

1.3.7. Mekân ve Dekor

“–Bir düş, bir sanrı gibi yarı ışıklandırılmış, belirsiz bir mekânın ve zamanın soyutlamalarıyla oynanmalıdır bu sahne.-” (Mungan, 1999: 11) Oyun kasrı ovaya bağlayan gizli merdivenlerin olduğu bir kapının açılmasıyla başlar. Sahnede dekor olarak bir kefen vardır. Bu kefen olacakları önceden gösteren bir semboldür. Fasla Hatun kefenin üzerinde kıvranırken yukarıdan gelen kızıl, siyah tüllerle etrafı daire şeklinde çevrilir, sarmalanır. Kevsa Ana’nın önünde dua ettiği bir dilek ağacı vardır. Işık doğum esnasında tüller ve ağacı kızıla boyayarak odak noktası haline getirir. Kefen seccade olarak da kullanılır. Heja’nın doğumunda Fasla’yı çevreleyen tüller daha sonra dilek ağacını kaplar.

Birinci bölüm kasrın iç avlusunda başlar. Kalın uzunca bir duvar sahnenin gerisindedir. Duvarın bittiği yerde surlar ve bunların önünde tüfekli adamlar vardır. Sahnenin sağında çok basamaklı bir merdivenle avluya geçilmektedir, burası taş bir düzlüktür.

1.3.8. Dil ve Anlatım Özellikleri:

Mardin’de geçen oyunda kullanılan dil, isimlerden de anlaşılacağı üzere (Kevsa, Fasla, Heja, Şerho, Rüso) oldukça yöresel özellikler taşımaktadır, İstanbul Türkçesini kimse kullanmaz. “Hel hele çekmek” gibi yerel kavramlara rastlanılır. Dua ve beddualar geniş yer tutmaktadır. “*Rahmi kurusun diye Fasla Kadının dokuz ay, dokuz ırmak kuruttum. (15), Bir oğul isterem! Sevdama bir suret isterem! (16), Erliğim! Oğulsuz bırakma beni! (18), Tanrı senden razı olsun! (58), Dilerim yağmur ıslatmasın namlunu (58)*”

1.4. GEYİKLER VE LANETLER

Mezopotamya üçlemesinin son kitabı olan “Geyikler ve Lanetler”, 1992 yılında Metis Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Ana ve ara oyunlardan oluşan bu eser, üçlemenin diğer oyunlarına bazı yönlerden benzemekle birlikte kurgu ve içerik yönünden diğer iki oyuna göre oldukça geliştirilmiştir.

1.4.1. Olay Örgüsü

Belli bir zamana bağlı kalmadan sahnelenen bu oyunun daha anlaşılabilir olması adına olay örgüsü sahnelenme durumuna göre değil olayların kronolojik sırasına göre sunulacaktır.

Babası onbaşı olan Hazer, henüz yirmi yaşına gelmeden kavminin itemediği Kureyşa’yla evlenir ve hamile bir geyiği öldürüp kanını şişeye koyar. Hem törelere karşı gelip babasından beddua aldığı için, hem de işlediği cinayetten dolayı lanetlenir. Öldürülen hamile geyiğin kanı aynı zamanda zehirdir. İçenin öleceği düşünülür. Kureyşa, çocuğu olmadığı için bu kanı içip intihar etmek ister; ancak bu kan onu bir evlat sahibi yapar. Kureyşa, Mustafa’yı doğurur.

Mustafa on beş yaşına gelip ilk tıraşını olduktan sonra çıktığı ilk avda Cudi Dağı’nda bir geyikle karşılaşır. Efsuncular bu geyiği Mustafa’ya güzel bir kız olarak gösterir ve âşık eder-

ler. Adı Cudana olan bu kadın insan kılığında bir geyiktir. Mustafa ona ağzına dil tükürerek konuşmayı öğretir. Cudana'nın yalnızca gözleri insan gibi değil, geyik gözüdür. Cudana çocuğu olmadığına üzülürken kayınvalidesi Kureyşa onu bir büyücüye, kendi sırrını öğrenmesi için yollayıp ölür. Hazer Bey de ölmek üzeredir; fakat ölemez. Bu yüzden oğlu Mustafa'dan kendisini yedi gün içinde öldürmesini ister. Mustafa bu konuşmayı yapıp odadan çıkar çıkmaz babasına gönderdiği zehirle onu öldürtür.

Cudana, insan başlı yilandan gerçekleri öğrenir. Bir uykuda öğrendiği gerçekler; anne olabilmesi için kör olacağı, buna karşılık iki oğlu olacağıdır. Sağ gözü dağlandığında Kasım, sol gözü dağlandığında Nasır adında iki oğlu olur. Mustafa gözlerini kaybeden karısını artık hiç sevmez. Çünkü o, onun gözlerine vurulmuştur. Kocasının sevgisini kaybeden Cudana eşine lanet okur.

Kasım ile Nasır on beş yaşına geldiklerinde ava çıkarlar. Cinler babalarını geyik kılığında onlara gösterir ve oğulları babalarını okla vurup onun başını keserler. Mustafa'nın kesik başı evin mahzeninde duracaktır.

Nasır Süveydâ adında bir kızla evlenir ve oğlu Bakır doğar. Nasır on beş yıl ortadan kaybolur. İlk yedi yılın sonunda Cudana, gelini Süveydâ'yı, diğer oğlu Kasım'la evlendirir. Kasım ve Süveydâ'nın Sidar adında bir oğlu olur. Sidar'ın sünnet düğünü olurken Nasır çıkıp gelir. Aşiret Mahkemesi; bir aşiretin iki beyi ve bir kadının iki kocası olmayacağını söyleyerek iki kardeşin düello yapmasını şart koşar. Bu düello kutsal bir ayın gibidir. Cudana'nın sağ gözü açılır, Kasım'ın öldüğü anlaşılır. Sidar ortada kalır.

1.4.2. Şahıs kadrosu

1.4.2.1. Aile Üyeleri:

Hazer Bey'in Hayalet Olan Babası: Onbaşı olduğu ve aşiret reisi olduğu bilinir.

Hazer Bey: Kavminin istemediği Kureyşa ile evlenir. Hamile bir geyik öldürdüğü için lanetlenmiştir.

Kureyşa: Hazer Bey'in karısıdır. Çocuğu olmadığı için öldürülen hamile geyiğin kanını içmek ve intihar etmek isterken Mustafa'ya hamile kalır.

Mustafa Bey'in On Beş Yaşı ve Mustafa Bey (Kesik-baş): Laneti yaşayan ikinci kuşaktır. Cudana ile evlenir ve iki oğlu tarafından başı kesilerek öldürülür. Oyunun başında onun kesik başı gösterilerek sonu bildirilir.

Cudana: Mustafa'nın Cudi Dağı'nda âşık olduğu geyiktir. Efsuncular onu insan kılığına sokarlar ve Mustafa da ona konuşma yetisi verir. Çocukları olması için geyik gözleri dağlanır.

Sûveyda: Mustafa ve Cudana'nın gelinidir. Önce Nâsır'la sonra Kasım'la evlendirilir. Bakır ve Sidar'ın annesidir.

Nâsır Kasım'ın On Beş Yaşı / Nâsır'ın On Beş Yaşı

Kasım : Cudana'nın sağ gözü karşılığı sahip olduğu oğludur. Sidar'ın babasıdır. Oyunun sonunda kardeşi tarafından öldürülür.

Nâsır: Cudana'nın sol gözü karşılığı sahip olduğu oğludur. Bakır'ın babasıdır. Çıktığı bir avdan on beş sene sonra dönüp karısına ve aşiretine bey olabilmek için düelloda kardeşini öldürmüştür.

Bakır ile Çocukluğu

1.4.2.2. Tematik Unsurları Destekleyenler:

Anlatıcı / Tüfekliler / İntikam Cinleri (Yedi Tane) / Hizmetkâr Kadın / Halay Çekenler / Başefsuncu/ Efsuncular / Berber / Köylüler / Kadınlar / Erkekler / Hizmetliler / İnsan Başlı Yılan / Maskeliler / Tahtırevan Taşıyanlar / Birinci Kız

İkinci Kız / Üçüncü Kız / Ateş Kanatlı Melekler / Davetliler / Ateş Yutanlar / Hokkabazlar / Canbazlar / Sihirbazlar / Bal ve Süt Taşıyanlar / Ata Kişi / Aşiret Büyükleri / Cüceler / Hizmetli

1.4.3. Tematik Unsurlar

Aşiret ve töre kavramının temel alındığı bu oyun adından da anlaşılacağı üzere lanetler, büyü, efsun gibi metafizik inançlara da oldukça geniş yer vermektedir. Herkesi görebilen; ancak kimsenin göremediği cinler, Kureyşa'nın hamile kalışı, bir geyiğin Cudana adında geyik gözlü bir kadın olması, Mustafa'nın, Cudana'nın ağzına dil tükürerek onu konuşturması, onu emzirerek uyutması, oğullarına geyik olarak gösterilip öldürtülen Mustafa'nın sonu gibi yardımcı unsurlar oyuna fantastik bir mahiyet kazandırmaktadır.

Ölülerin (Kureyşa) ve doğar doğmaz çocukların tül altında konuşması sıra dışı olaylardır. Aynı zamanda Kureyşa'nın kendi cenaze merasimini kocasına haber verip çiçeklere bürünerek yapması da bir başka sıra dışı olaydır. Oyunda telmih sanatı örneklerine de sıkça rastlanmaktadır. Kureyşa, Kureyş kavmin-den geldiği düşünülen ve istenmeyen gelindir. Kasım ve Nasır'ın birbiriyle çarpışmak zorunda kalmalarında Ker bela (Hasan, Hüseyin) göndermesi vardır.

1.4.4. Merak Unsurları

Belli bir zamana bağlı kalmayan oyunda merak yaratan unsurlar sürekli canlıdır. Mustafa'nın kesik başının oyunun başında gösterilmesi, onun kim olduğu ve neden o halde olduğu merakını uyandırır ve cevabı çok ileride alınır. Bu lanetlerin nereden çıktığı, kurtulmanın mümkün olup olmadığı, Kureyşa ve Cudana'nın hamilelikleri, Nâsır'ın nerede olduğu ve ne zaman döneceği, Sûveyda'nın kararı ve en sonunda iki kardeşin düellosu heyecan ve merakı hep diri tutmaktadır. Oyunun sonunda Sidar'a ne olacağı sorusuyla perdenin kapanması da seyirciyi oyundan sonra da oyun hakkında düşünmeye teşvik eder.

1.4.5. Teknik Unsurlar

Işık ve müzik, Mezopotamya üçlemesinin diğer oyunlarında olduğu gibi bu eserde dansla birlikte öne çıkmaktadır. Törenselleştirilmiş sahnelerin sahnelenmesi, büyü ve lanetlerin yansıtılmasıyla mistik bir havaya bürünen eser yedi ana oyun ve ara sahnelerden oluşmaktadır. **Zaman**

Geyikler ve Lanetler oyununun geçtiği zaman hiç net değildir. Gerçeklerle pek de ilgisi bulunmayan bu oyunda zaman kutsiyet yüklenmiş sayıları içeren zaman dilimleri ile önem taşır. Nâsır'ın yedi yıl boyunca ortadan kaybolması, Sûveyda ve Kasım evlendikten yedi yıl sonra ortaya çıkması gibi. Kesin bir zaman akışı olmamakla birlikte Hazer Bey'in gençliğinde başlayan hikâye, onun oğlu Mustafa'nın hayatının hemen her döneminden sahneler barındırır. Cudana ve Mustafa'nın oğulları Kasım ile Nâsır doğar büyür ve onların oğulları da yedi ve on beş yaşına gelirler. On beş yaş vurgusu, ailedeki hemen hemen bütün erkeklerin ilk tıraşını olup ava çıkmasıyla vurgulanır.

1.4.6. Mekân ve Dekor

Oyunun geçtiği topraklar tam olarak söylenmemektedir. Bilinen en kesin mekân Cudi Dağı'dır. Oyunun başında bir perde gerilmiştir ve daha sonra sahne aydınlanır.

Sahne ve mekân değişikliklerine uygun olarak sahnenin etrafında merdivenler ve kapılar bulunmaktadır. Kapılar açılıp kapanırken sahneye göz alıcı bir ışık dolmaktadır. Burası Hazer Bey'in karısı Kureyşa ile evlendiğinde yaptırdığı çok büyük, korumalı, özel bir yapıdır. Gizli bölmeleri ve mahzeni vardır. Kaçtıkları için gizlerini korumak zorundadırlar, bu yüzden evi yapının kolunu kesip evin temeline gömmüşlerdir. Oyun çocukluk burada geçer. Beşinci oyunda İnsan Başlı Yılan'ın mağarası tasvir edilmiştir. Canlı, parlak, rengârenk bir yerdir. Ava çıkılan dağ, sünnet düğününün yapıldığı avlu, yatak odaları da normale yakın tasvir edilmiş diğer mekânlardır.

1.4.7. Dil ve Anlatım Özellikleri

Nazım ve nesrin birlikte kullanıldığı Geyikler ve Lanetler'de söz oyunlarında da yer verilmiştir. Argo ve küfre hemen hiç rastlanmaz.

“Anlatıcı – Değil yedi gün, yedi dakika bile beklememiş.

Anlamış ki ya o ânmış verdiği söz,

Ya hiçbir zaman.

Hazer Bey, oğullardan ölüm,

Mustafa Bey, ölümlerden oğul beğenmiş.” (Mungan, 1992: 99)

Oyun kişilerinin konuşması normale çok yakındır. Geniş zaman kullanımı çok fazla olmakla birlikte kişi isimlerinde bazı özel kavramlara gönderme vardır (Kureyşa, Cudana gibi). Ef-suncuların sahnelerinde veya büyü yapılacağı zaman söylemler şiirsel bir havaya bürünmektedir.

“Başefsuncu – Bir uçtan ötekine yırtılan kefen!

Kundağın bezinden, ilk tıraşın önlüğünden,

Gerdek gecesinin kanlı bedelinden.

Efsuncular - Ey Cudi dağlarının anası!

Ey ırmak boyları, uçurum başları,

Ey gümüş sular,

Ey kutlu toprağın üzerinde gezen

Aşiretler, kavimler, boyler

Bir kadın ver doruklarından

Birinci Efsuncu – Köpürmüş deli çaylarından,

İkinci Efsuncu – Bereketle çatırdayan narlarından,

Üçüncü Efsuncu – Gür ormanların koyaklarından,

Dördüncü Efsuncu – Uçurum sesli yamaçlarından,

Beşinci Efsuncu – Bir kadın ver,

Efsuncular - Ateşin, suyun, havanın, toprağın karışmasından.

Başefsuncu - Geyik başı bağlansın.” (Mungan, 1992: 41)

2. SONUÇ

Murathan Mungan, 1980 sonrası Türk Tiyatrosu'nun önemli yazarlarından. Şiir ve romanlarının çok bilinmesine karşın onun asıl uzmanlık alanı tiyatrodur. Çok sayıda tiyatro oyunu yazmış olan Mungan'ın “Bir Garip Orhan Veli” adlı oyunu en farklı eserlerinden biridir. Bu oyun Orhan Veli'nin doksan dokuz şiirinin bir koreografi ve kurgu eşliğinde sıralanmasından ibarettir. Oyun tek kişiliktir ve perde arası yoktur. Hemen hemen bütün dekor değişiklikleri sahnedeki oyuncunun sorumluluğundadır. İncelememize konu olan bu ilk eseri, yapısı dolayısıyla seçilen tasnife tabi tutmak mümkün olamamıştır. Tematik unsurlar, merak unsurları veya dil özellikleri gibi başlıklarda incelenen Murathan Mungan'ın yaratıcılığından ziyade bir Orhan Veli incelemesine yaklaşacaktır. Bu oyun fikir orijinallliği ve böyle bir eser ortaya koyma cesareti açısından önemli bir yaratıdır.

İncelememizin büyük bir kısmını “Mezopotamya Üçlemesi” oluşturmaktadır. Bu sırasıyla “Mahmut ile Yezida”, “Taziye”, Geyikler ve Lanetler” olmak üzere üç oyundan müteşekkil bir seridir. Bu üç eser doğduğu toprakların yakınlığı ve tematik unsurlarının benzerliğiyle serinin sacayaklarıdır.

İlk eser Mardin'de yaşayan Müslüman Mahmud ve Yezîdî Yezida arasındaki aşkı konu edinen, insanların canına mal olan töreleri gözler önüne seren çarpıcı bir oyundur. Müslümanlar ve Yezidilerin düşmanlığını, bu arada başlayan imkânsız bir aşk sonucu iki taraftan da birer gencin ölümüyle oyun sona erer.

İkinci oyun “Taziye”, Şerho adında bir ağanın Kara Rüstem adında başka bir ağayı öldürmesiyle kan davası haline gelen bir hikâyeden doğar. Kara Rüşo'nun oğlu Bedirhan, Şerho'nun kızı Fasla'yı düğününden kaçırıp intikam almak istemiştir. Bedirhan ve Fasla birbirlerine âşık olurlar ve Heja adında bir oğul-

ları olur. Heja oyunun sonunda töre gereği annesini öldürdüğünü zanneder; fakat öldürdüğü aslında babasıdır.

Üçlemenin son oyunu “Geyikler ve Lanetler”dir. Hazer Bey, ailesinin istemediği Kureyşa adında bir kızla evlenip yurdunu terk eder. Yeni hayatına başlarken hamile bir geyiği öldüren Hazer hem işlediği cinayetten hem babasından aldığı bedduadan lanetlenmiştir. Karısı Kureyşa’nın ölü geyik kanından bir çocuğu olmuştur. Mustafa isimli bu çocuk büyüyüp aslında geyik olan insan kılığındaki Cudana ile evlenir. Onların da büyü sayesinde ikiz çocukları olur. Adları Kasım ve Nâsır’dır. Nâsır kaybolunca onun karısıyla Kasım evlenir. İkisinin de aynı kadından (Sûveyda) birer çocuğu vardır. Yıllar sonra geri dönen Nâsır kardeşiyle bir düelloya girmek zorunda kalır. Kasım ölür. Bir geyiğin günahıyla üç kuşak laneti yaşamış olur.

Mezopotamya üçlüsünde ortak öğeler kullanılmıştır. Bu üç oyunun olmazsa olmazı ana konu “töre”dir. Törelere eleştirisi yapılırken kullanılan bazı motifler vardır ki bu motifler Mezopotamya toprakları olarak adlandırılan Doğu kültürünün bir parçası olmuştur. Törelere karşı gelmenin kaçınılmaz sonunu temsil eden kefen bunların başında gelir. Aşk, törelere başkaldırmanın başlıca sebebidir ve ölümle sonuçlanır. Büyü, lanet, sihir gibi öğeler de inanç unsurlarını süslerken mezhepler arası çatışma, düşmanlık bu üçlemede gözler önüne serilmektedir. Daire, yuvarlak, halka motifleri yine inançlar çerçevesinde kullanılmaktadır. Taziye’de halka halka tüllerin içinde doğum gerçekleşirken, Mahmud ile Yezida’da, Yezidilik geleneklerindeki daireleme sıkça kullanılır, Geyikler ve Lanetler’de de yedinci oyun “Daire” adını taşır.

Oyunlarda kullanılan mekânlar aşağı yukarı birbirine benzer yerlerdir ve yakın topraklardır. Işık ve müzik üç oyunda da en etkileyici unsurlardandır. Bu oyunlardan yalnız Mahmud ile Yezida’da ülke problemlerine biraz değinilmiştir. Toprak

reformu, işçi göçü, tarla açma çabası gibi bazı sıkıntılara değinilmiştir. Asker, yerel yöneticiler, ağa ve köylü arasındaki yanlış ilişkilerden az da olsa söz edilmiştir.

Bir Garip Orhan Veli, kurgusu ve fikrî orijinalliliğiyle, Mezopotamya üçlemesi de klasik tiyatro anlayışını bir nebze olsun ileri götürmesiyle, konusu ve hayal dünyasının genişliğiyle incelenmeye değer eserlerdir. Bu dört yapıtla Mungan, Türk Tiyatrosu'na başarılı eserler kazandırmıştır.

KAYNAKÇA

- AND, M. (1983). Cumhuriyet Dönemi Türk Tiyatrosu (1923-1983). Ankara: Türkiye İşbankası Kültür Yayınları.
- BARNARD, M. (2002). Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür. Ankara: Ütopya Yayınları.
- MUNGAN, M. (1992). Geyikler ve Lanetler. İstanbul: Metis Yayınları.
- (1999a). Mahmud ile Yezida. İstanbul: Metis Yayınları.
- (1999b). Bir Garip Orhan Veli. İstanbul: Metis Yayınları.
- (1999c). Taziye. İstanbul: Metis Yayınları.
- NUTKU, Ö. (1983). Cumhuriyet Tiyatrosu. Ankara: İletişim Yayınları.
- ŞENER, S. (1998). Türk Tiyatrosu. İstanbul: Türkiye İşbankası Kültür Yayınları.

METAFOR KONULU MAKALELERİN AÇIKLAMALI KAYNAKÇASI (4): ESKİ TÜRK EDEBİYATI

Şahru PİLTEN-UFUK¹

Shejauddin TASHMURAD²

1. GİRİŞ

Metafor, Antik Yunan'dan günümüze kadar ilgi çekici bir araştırma konusu olmayı sürdürmüştür. Aristoteles, metaforu hem yaratıcı düşüncenin bir yansıması hem de etkili bir retorik aracı olarak değerlendirmiştir. Ancak, 20. yüzyılda George Lakoff ve Mark Johnson, *Metaphors We Live By* (1980) adlı eserlerinde metaforu yalnızca dilsel bir süsleme olarak değil, düşüncüyü ve dünyayı algılama biçimlerini yapılandıran temel bir unsur olarak ele almışlardır. Bu yaklaşım, metaforu dilbilim ve edebiyatın ötesinde, toplumsal değerler ve zihinsel süreçlerin incelenmesinde kullanılan disiplinler arası bir araç hâline getirmiştir.

Bu çalışma, Türkçe alanyazınında, Türkolojinin farklı disiplinlerde yazılmış metafor konulu makaleleri bir araya getirecek açıklamalı bibliyografyalarını hazırlamayı amaçlayan bir yazı dizisinin *eski Türk edebiyatı* üzerine yapılmış makaleleri ele alan dördüncü bölümünü oluşturmaktadır. Çalışma, *Dergipark Akademik* veritabanında yayımlanan eski Türk edebiyatına yönelik Türkçe makalelerle sınırlandırılmıştır. Analize dâhil edilecek makaleler, *Dergipark*'ın gelişmiş arama sistemi kulla-

¹ Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya, Türkiye, sspiltent@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5548-508X

² Doktora öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Sakarya, Türkiye, shejauddin.tasmurad@ogr.sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0057-1906

nılarak yapılan anahtar kelime taramalarıyla belirlenmiştir. Bu süreçte, metafor kavramının Türkçede farklı karşılıklarının bulunduğu göz önüne alınarak İngilizce *metaphor* terimi tercih edilmiştir. Tarama sonucunda elde edilen 1.178 makale, içerik ve yazım dili açısından değerlendirilmiş ve çalışmaya uygun olanlar seçilmiştir. Seçim yapılırken, yalnızca araştırma nesnesi değil, aynı zamanda çalışmaların odak noktaları da dikkate alınmıştır. Ayrıca, mümkün olduğunca makalelerin DOI numaralarına da yer verilmiştir.

2. MAKALELERİN AÇIKLAMALI KAYNAKÇASI

2.1. Bayram, Yavuz (2004). 16. Yüzyıldaki Bazı Divân Şairlerinin Şiiri Nitelemek Üzere Kullandıkları Sıfatlar¹

Bu çalışmada, 16. yüzyıl Divan şairlerinin şiiri niteleme biçimleri incelenmektedir. Bu bağlamda, şiir için en çok kullanılan sıfatlar ile nitelendirme sırasında etkili olan söz sanatları tespit edilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, bu nitelendirme sürecinde benzetme ve metafor gibi söz sanatlarından yararlanıldığı, şiirin “sevgilinin dudağı,” “sevgilinin dudağından çıkan sözler,” “temiz ve duru,” “renkli,” “gönül alıcı” ve “akarsu” gibi kavramlarla ifade edildiği ortaya çıkarılmıştır.

2.2. Şıxıyeva, Saadet (2011). Nesiminin Düşünce Aleminde Mifopoetik Obrazların Yeri²

Bu çalışmada, Azerbaycan şairi İmadeddin Nesimi’nin Türkçe Divanı’nda yer alan mitolojik ve tasavvufi düşüncelerin incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu bağlamda, simgeleşen mitolojik imajların tespit edilmesi ve bu imajların kullanım biçimlerinin belirlenmesi hedeflenmiştir.

¹ *Türkbilgi* 5(8), 36-53.

² *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 4(8), 335-353.

Çalışmanın sonucunda, Nesimi'nin şiirlerinde “peri” ve “dev” gibi çeşitli mitolojik imajların yer aldığı, kullanılan söz sanatlarının ise Azerbaycan şiirinin gelişimindeki rolünü ortaya koyduğu belirtilmiştir.

2.3. Özcan, Nurgül (2012). 15. Yüzyıl Divanlarında Dinî Benzetmelerle Yapılan Sevgili Tasvirleri¹

Bu çalışmada, Klasik Türk şiirinde kullanılan dini benzetmeler ve bu benzetmeler aracılığıyla yapılan sevgili betimlemeleri incelenmektedir. Çalışmada, aşkı ifade etmede dinin ve tasavvufun etkisinin büyük olduğu vurgulanmıştır. Sevgilinin, Klasik Türk edebiyatında aşkın tecelli ettiği en önemli unsur olduğu ve en renkli hayallerin, en anlamlı kelime ve kavramların sevgili etrafında şekillendiği belirtilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, 14. yüzyılın sonlarından 16. yüzyıla kadar olan süreçte, Klasik Türk şiirinde İslam inancının etkisinin dikkat çekici derecede güçlü olduğu ifade edilmiştir. Bu döneme ait metinlerde, sevgiliyle ilgili yapılan benzetmelerde dini unsurların zengin bir kullanım alanına sahip olduğu ortaya konulmuştur.

2.4. Çatak, Adem (2015). Mevlânâ Celâleddin Rûmî'nin Mesnevi Adlı Eserinde Su Metaforu²

Bu çalışmada, Mevlâna'nın *Mesnevî* eserindeki su metaforunun ve bu metafor aracılığıyla ortaya koyduğu düşüncelerin açıklanması amaçlanmaktadır. Çalışmada, *Mesnevî*'nin metaforik anlatım açısından son derece zengin olduğu ve eserin temel anlatım biçiminin metaforik olduğu ifade edilmiştir. Eserde, metaforların karmaşık tasavvufî konuları anlaşılır kılmak için kullanıldığı görülmektedir.

¹ *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 159-189.

² *Gümüşhane Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 4/7 (Haziran 2015), 35-65.

Çalışmanın sonucunda, Mevlâna'nın su metaforunu aşk, âlem, ruh, hakikat, kaza ve kaderin hükmü, manevi gıda, uyku, iman, ölüm, akıl/bilgi, zekâ ve anlayış kabiliyeti, Allah'a kavuşmak, gönül/kalp, tevhid, akl-ı kül, güzel söz/dua ve Allah'ın lütfu gibi hedef alanlar için kullandığı tespit edilmiştir.

2.5. Elmacı, Betül (2015). İstanbullu Eşref Divanı'nda Rind ve Zahid Tipleri¹

Bu çalışmada, İstanbullu Eşref Divanı'nda yer alan rind ve zahid tiplerinin incelenmesi amaçlanmaktadır. Klasik Türk şiirinde iki zıt kutup olarak değerlendirilen rind ve zahidin, bu Divan'da da benzer özellikler sergilediği tespit edilmiştir.

19. yüzyılda kaleme alınmış olan İstanbullu Eşref Divanı'nda, bu iki karakterin çekişmesini ele alan 39 gazel, 1 terci-i bend ve 1 müstezada yer verilmiştir. Divanda, rind tipi korkusuz, dürüst, dış görünüşten ziyade öze önem veren, tokgözlü ve alaycı bir karakter olarak tanımlanırken; aynı zamanda sarhoş, laubali ve münkir gibi niteliklere de sahiptir. Zahid tipi ise olgunlaşmamış, pişmemiş, ham ruhlu, dinin özünden habersiz, zahirci bir kişi olarak resmedilmiş; âşık ve ârif olmayan biri olarak betimlenmiştir. Ayrıca, zahidin dedikoducu, nasihatçi ve sıkıcı özellikler taşıdığı ifade edilmiştir.

2.6. Akyüz, Yakup (2016). Siyasetnâmelerde Devlet Başkanı-Devlet-Halk/Teba İlişkisinde Metaforik Kullanımlar²

Bu çalışmada, sultanlara hitaben yazılan siyasetnamelerdeki devlet başkanlarının devlet-halk ilişkisi bağlamında metaforik olarak incelenmesi amaçlanmaktadır.

Bu eserde devlet, sultan ve halk kavramları için sık sık metaforlara başvurulmuştur. Sultan için Allah'ın gölgesi, gemi

¹ Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi, 4(8), 139-162.

² Mütefekkir 3/5 85-99. <https://doi.org/10.30523/mutefekkir.245565>.

kaptanı, güneş, çoban, bahçıvan, ağacın gövdesi; devlet için ise bu kavramların karşılığı olarak; ağaç, gemi, sürü, bahçe vb. metaforik ifadeler kullanılmıştır.

2.6. Yılmaz, Yakup ve Bayraktar, Dilek (2016). Seyf-i Sarâyî'nin Gülistan Tercümesi'nde Yiyecek ve İçecek Adlarında Yan Anlamlılık¹

Bu çalışmada, 14. yüzyılda kaleme alınmış olan *Gülistan Tercümesi*'nde yer alan yiyecek ve içecek adlarındaki yan anlamlılık incelenmektedir. Bu bağlamda, *Gülistan Tercümesi*'nde 47 yiyecek ve içecek adı tespit edilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, insandan doğaya, doğadan insana, doğadaki nesneler arasında ve somutlaştırma yoluyla yapılan benzetmelerle oluşan yan anlamlı yiyecek ve içecek adları belirlenmiştir. Ayrıca, eserde parça-bütün ilişkisi ve genel-özel ilişkisine dayalı aktarmalı yan anlamlılık örnekleri de tespit edilmiştir.

2.8. Demirel, Serhat (2017). Yusuf İle Züleyha Mesnevilerinde Ayna Sembolünün Kullanımı Üzerine²

Bu çalışmada, Yusuf ve Züleyha hikayesinin iki farklı yorumundaki ayna sembolünün incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmaya konu edilen bu yorumlardan biri Hamdî'ye, diğeri ise Nazan Bekiroğlu'na aittir.

Hikâyenin kahramanları olan Yusuf ve Züleyha'nın ayna ile ilişkisine bakıldığında, her iki eserde de farklı işlevler yüklendiği görülmektedir. Hamdî'nin eserinde, Yusuf ile ilgili olarak ayna, hikayenin akışını önemli derecede etkileyen bir işleve sahiptir. Bekiroğlu'nun eserinde ayna, Züleyha ile ilgili olarak yeni ve zengin anlamlar kazanmıştır. Çalışmada, bu farklılıkla-

¹ *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (5), 30-50.

<https://doi.org/10.29000/rumelide.336476>

² *Kesit Akademi Dergisi* (12), 686-694. <https://doi.org/10.18020/kesit.1343>

rın, hikâyenin çağlar boyunca uğradığı değişimlerin yanında, yazarların katkılarının da etkili olduğu açıklanmaktadır.

2.9. Nur, İsmail Hakkı (2017). Mesnevide Hayvan Karakterleri (Metaforları)¹

Bu çalışmada, Mevlânâ Celâleddîn Rûmî'nin ahlaki öğretisinde hayvan ile insan arasındaki ilişkilendirmenin nasıl kurulduğu ve iyi ile kötü kavramlarının ahlakın temel unsurları olarak nasıl değerlendirildiği incelenmektedir.

Çalışmanın sonucunda, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'de konuştuğu hayvanların karakteristik özelliklerine uygun roller yüklediği ve oluşturulan metaforlar aracılığıyla her yaştan ve her kesimden bireye ve topluluğa yönelik uyarı ve eleştirilerde bulunduğu tespit edilmiştir.

2.10. Uçan Eke, Nagehan (2017). Şehzade Mustafa Mersiyesi'nin Metaforik Açıdan İncelenmesi²

Bu çalışmada, Taşlıcalı Yahyâ Bey'in *Şehzade Mustafa Mersiyesi* eserinin Lakoff ve Johnson'ın (1980) *Kavramsal Metafor Kuramı* açısından incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada, “Kanûnî Hicviyesi” olarak da bilinen eserin metafor açısından oldukça zengin olduğu belirtilmektedir.

Çalışmanın sonucunda, şairin Şehzâde Mustafa için “ay parçası, güneş, nurdan minare, çiçek açmış ağaç”; Kanûnî Sultan Süleyman için “felek, aslan, Ömer, ateş”; Hürrem Sultan ve Rüstem Paşa için “şeytan” ve “kılıç”; ölümü ve matemini karşılamak için ise “celâlî, dar ve karanlık geçit, çadır, iki başlı ejderha, zehirli yılan ve sabah rüzgârı” gibi kaynak alanları tercih ettiği aktarılmıştır.

¹ *Uluslararası Türk Kültür Coğrafyasında Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(1), 29-47.

² *Söylem Filoloji Dergisi*, 2(2), 220-231. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.337101>

2.11. Çağıl, Necdet (2018). Dinî ve İlmî Birikimin Divan Şiirindeki İzdüşümleri¹

Bu çalışmada, divan şiirinin toplumu yönlendirme ve aydınlatma adına yansıttığı özdeyişler, hikmetler, nasihatler ve bazı bilimsel göndermelerin ortaya konması amaçlanmaktadır. Divan edebiyatına ait Türkçe, Arapça ve kısmen de Farsça şiirlerin incelendiği bu çalışmada, bilim ve fen konularına göndermede bulunan şiirler analiz edilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, divan şiirinin en dikkat çeken özelliklerinden birinin, insan yaşamı için öğütler ve hikmetlere yer verilmesi olduğu belirtilmiş, bu öğüt ve hikmetlerin çağdaş ya da tarihi sosyokültürel gerçekliklerden alıntılandığı açıklanmıştır. Ayrıca, divan şiirinin özdeyiş, atasözü, dinî kaideler ve çeşitli ilim dallarına sık sık göndermeler yaptığı, bunun da divan şiirinin temsilcilerinin şiir ve belâgat ilminin ötesinde dinî ve fennî ilimlere de vakıf olduklarının bir kanıtı olduğu ifade edilmiştir.

2.12. Keklik, Murat (2018). İstiâre Penceresinden Nedim'in Gazelleri²

Bu çalışmada, Nedim'in gazellerine metafor perspektifinden yaklaşılmıştır. Metaforun özellikleri ve çeşitleri, Nedim'in beyitleri üzerinden açıklanmış ve her bir metafor türüne örnek olarak beyit numaraları verilmiştir. İncelemede tespit edilen metaforlar tematik olarak tasnif edilmiştir.

Çalışmanın sonunda, Nedim'in metaforun tüm çeşitlerini kullandığı belirtilmiştir. En sık kullandığı metaforlardan birinin sevgilinin güzelliği olduğu öne çıkarılmıştır. Nedim'in sevgiliye hitaplarda gonca, ay, put, güneş gibi kaynak alanları kullandığı tespit edilmiştir.

¹ *İlahiyat Tetkikleri Dergisi* (50), 135-159. <https://doi.org/10.29288/ilted.454363>

² *Iğdır Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi* (15), 71-100.

2.13. Dilmen, Ömer (2020). Mevlânâ'nın Mesnevî'sinde Köpek Metaforu¹

Bu çalışmada, Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinde köpeğe yüklenen metaforik anlamların incelenmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmada, köpeğin tasavvuf kültüründe genellikle nefesine uyan, dünyalık peşinde koşan ve hakikatten habersiz cahil insanları temsil etmek için kullanıldığı ifade edilmiştir. Ancak Mevlânâ'nın *Mesnevi*'sinde bu durumun farklılaştığı, köpeğe “zalim, nefis, batıl inanç, ruh-beden farklılığı, kötülük, şeytan, dünyaya düşkün, nefse uymak, cehalet, arzu ve istekler, kâfir” gibi olumsuz; “Allah’a itaat, aşk, Mevlâ’yı aramak, sırra erişmek, vefa, Hak âşığı, Allah dostu” gibi olumlu metaforik anlamların yüklendiği belirtilmiştir.

2.14. Karaduman, Ruken (2020). Neşâtî Divânı'nda Bir Anlamsal Sapma Çeşidi Olarak Alışılmamış Bağdaştırmalar².

Bu çalışmada, Neşati Divanı'ndaki terkiplerde bulunan alışılmamış bağdaştırmaların tespit edilmesi amaçlanmaktadır. İnceleme sırasında, metaforlar ve somut-soyut anlatımların duygu değerlerinden hareketle farklı simgesel ifadeler ortaya konmuştur.

Çalışmanın sonucunda, Neşâtî'nin divanında pek çok alışılmamış bağdaştırmaya yer verildiği, bunların genellikle terkip şeklinde bulunduğu, metaforlar dışında soyut kavramların somut unsurlarla bir araya getirildiği ve bu şekilde söyleyişin güçlü ve estetik hale getirildiği açıklanmaktadır.

¹ *Turkish Academic Research Review*, 5(4), 607-635. <https://doi.org/10.30622/tarr.819021>

² *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (Ö8), 291-306. <https://doi.org/10.29000/rumelide.814211>

2.15. Nalçacıgil Çopur, Emel (2020). Divan Şiirinde Aslan Metaforu¹

Bu çalışmada, metafor, teşbih (benzetme) sanatının bir alt türü olarak değerlendirilmekte ve divan edebiyatında teşbih sanatı çerçevesinde kullanılan hayvanları temsilen aslanın incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada, on bir farklı divandan örnekler seçilerek *aslan* anahtar kelimesinin geçtiği şiirler ve beyitler tespit edilmiştir. Sözcük olarak aslanın sadece Yunus Emre şiirlerinde geçtiği, ilerleyen dönemlerde Türkçe aslan sözcüğünün yerine Farsça *şîr* sözcüğünün kullanıldığı görülmüştür. Taranan divanlarda bu sözcükten oluşan benzetmelerin *şîr-âsâ*, *şîr-pençe* ve *şîr-veş* gibi şekiller aldığı tespit edilmiştir.

Araştırmanın sonucunda, gazellerde Hz. Ali'nin ve sevgiliye bakan hiddetli aşığın müşebbeh unsurlar arasında yer aldığı açıklanmıştır. Kaside türünde ise Osmanlı padişahları ve devlet büyüklerinin müşebbeh öge olarak gösterildiği belirtilmiştir.

2.16. Çukurlu, Talip ve Düzenli, Mesut Bayram (2021). Enderunlu Fazıl'ın Ramazaniyyelerinde Ramazan ile İlgili Kavramlar²

Bu çalışmada, *Enderunlu Fazıl Divanı*'nda yer alan *ramazaniyye* türü manzumelerde kullanılan ramazan ayı ile ilgili kavramlar ve bunlarla ilgili temsil, teşbih ve istiareler incelenmiştir.

Araştırma sonucunda ramazan için; gonca, kalemtırış, kemer, kandil, misafir, sevgili, çömlek, şehbender olmak üzere 8 metafor, ramazan hilâli için; misafir, feryat, alem, yumurta, kadeh, alın, tırnak, kaş, dal harfi, defter, davul, fincan, gerdanlık, gümüş balık, halhal, halka, hançer, yüzük, kürdan, iftarlık, kâse,

¹ *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (18), 285-302.

<https://doi.org/10.29000/rumelide.705636>

² *International Journal of Filologia* (5), 55-84. <https://doi.org/10.51540/ijof.909815>

hallaç yayı, keşkûl, kilit, kurs, buhurdan, tırnak, ocak/mangal, oruçlu, lale, saat, tarak, şiş, takke, buz parçası, yarım daire, şehadet parmağı, çörek, keşkûl, ejderha olmak üzere 36; cami için ağaç, cami kubbesi için gökyüzü, minare için alevî, âşık, bebek, çengi, derviş, ejderha, fanus, fidan, nahl, insan, meşale, mum, sevgili olmak üzere cami ile kavramlar için 14 metafor tespit edilmiştir. Şairin söz konusu metaforların oluşumunda günlük hayattaki nesnelerden, varlıklardan; halk ağzındaki kelimelerden, darb-ı mesellerden ve ifadelerden sıkça yararlanarak özellikle mahalli unsurları şiir dilinde kullandığı sonucuna varılmıştır.

2.17. Karadeniz, Mustafa Uğur (2021). Görsel Bir İmaj ve Mekân Metaforunun Kaynağı Olarak Bahar¹

Bu çalışmada, sözlüklerden ve klâsik Türk şiirinden elde edilen veriler doğrultusunda bahar kavramının anlambilimsel özellikleri ve metaforik kullanımları incelenmiştir.

Araştırma sonuçlarına göre başlangıçta bir mekânı ifade eden bahar, zamanla o mekânın niteliklerini çağrıştırmakla yeni anlam katmanları kazanmış ve klâsik Türk şiirinde, metaforik bir araç olarak estetik bir sembole dönüşmüştür. Tabiatın baharda kazandığı renkli güzellik, sevgilinin yüzü, yanağı ya da genel anlamda fiziksel güzelliğiyle ilişkilendirilirken, tapınak ve kilise gibi mekânların göz alıcı estetiğiyle de özdeşleştirilmiştir. Anlam özelliği ile desteklenen bu kavramsallaştırma *bahar* sözcüğünün kilise anlamında kullanılmasına neden olmuştur. Ayrıca Sanskritçe kökeninden gelen "put/sanem" anlamıyla tapınakların göz alıcı estetiğini çağrıştırdığı şiirsel bir metafor alanı sunmuştur.

¹ Hitit Sosyal Bilimler Dergisi, 14(1), 232-243. <https://doi.org/10.17218/hititsbd.957364>

2.18. Karaman, Gülay (2021) Göçtü Kervan: Türk Tasavvuf Şiirinde Kervan İstiaresi¹

Bu çalışma, tasavvufi şiirlerde bulunan *kervan* metaforunu incelemeyi ve bu kavramın tasavvuf terminolojisinde kazandığı anlamları belirlemeyi amaçlamaktadır. Araştırma için 12-19. yüzyıllarda yaşayan tasavvuf şairlerinin öncü isimlerinin eserleri incelenmiştir.

Çalışmanın sonucunda *kervan* metaforunun bütün tasavvuf edebiyatında ortak bir şekilde ve aynı metaforik değerle kullanıldığına rastlanmıştır. Bu metaforun temelinde insanın bir yolcu olarak görülmesi, dünyanın da konup göçülecek bir menzil olarak yorumlanması yatmaktadır. Bir de kervan, *salik*lerin tasavvuf büyüklerinin izini takip ettikleri manevi yolculuğu sembolize etmektedir. Bu bağlamda değerlendirilen *göçtü kervan* kavramı da ömrün kısalığı ve dünyanın geçiciliğini anlatan ve insanın sorumluluklarını yerine getirmesi gerektiğini vurgulayan bir kavram olarak değerlendirilmiştir.

2.19. Gül, Eda (2022). Ahmed Paşa'nın Gazellerinin Dönüşüm Metaforu Bağlamında İncelenmesi²

Bu çalışmada, klâsik Türk şiirinin öncü isimlerinden Ahmed Paşa'nın gazellerinden seçilen beyitler, dönüşüm metaforu bağlamında analiz edilmiştir. Dönüşüm metaforları Gerald Zaltman ve Lynn Zaltman'ın (2008) geliştirdiği *Metafor Çıkartım Tekniği*'nde tanımlanan yedi derin metafor arasında, bireyin dünyaya, çevresine ve birikimine ilişkin izleri takip etme açısından en uygun görülen metaforlar olması nedeniyle inceleme konusu olarak tercih edilmiştir.

Araştırma sonucunda, klasik Türk şiirine uygun bir şekilde, dönüşüm süreciyle karşı karşıya kalan karakterlerin âşık olduğu; âşığın, sevgilinin aşkı dolayısıyla hem ruhsal hem fizik-

¹ *Cumhuriyet İlahiyat Dergisi* 25/2, 797-822. <https://doi.org/10.18505/cuid.960754>.

² *Bitig Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2(3), 31-42.

sel anlamda dönüşümler yaşadığı görülmüştür. Ahmed Paşa, âşğın geçirdiğı dönüşümleri “toprak olmak, ejderhaya dönüşmek, kapıya dönüşmek, ağaca dönüşmek, süpürgeye dönüşmek, kebab olmak, köle olmak, kalem gibi kalmak, sararmak, hastalanmak, ciğerin delinmesi ve yanması” gibi metaforik ifadelerle dile getirmiştir. Bu ifadeler, aşkın etkisi altındaki bireyin fiziksel ve psikolojik dünyasında meydana gelen değişimleri somut bir şekilde kavramsallaştırarak dönüşüm metaforunun derinliğini ortaya koymaktadır.

2.20. Uyan, Ömer (2022). Klasik Türk Şiirinde Ölümün Göç Metaforuyla İfadesi¹

Bu çalışmada, eski Türk şiirinde göç metaforunun kullanımı şekilleri ve çağrışım alanları incelenmiştir. Araştırma, göç metaforunun özellikle dinî-tasavvufi bağlamda ele alındığını ve sıklıkla ölümün bir metaforu olarak kullanıldığını ortaya koymaktadır.

Çalışmada incelenen örnekler, klasik Türk şiirinde ölüm metaforunun içeriksel açıdan “ders alma ve hazırlık tavsiyesi”, “yalvarış ve niyaz”, “teselli ve taziye”, “maşuğa övgü” ve “mizah” gibi temalarla ilişkilendirildiğini göstermektedir. Ayrıca, göçe dair gerçek dünyadan alınan unsurların, metaforik kurguyu destekleyen araçlar olarak işlev gördüğü tespit edilmiştir. Şairlerin, göç metaforunun anlam derinliğini artırmak için belagat ilminin meani, beyan ve bedi kısımlarından yararlandıkları ve bu sayede şiirin estetik değerini güçlendirdikleri gözlemlenmiştir. Sonuç olarak, göç metaforu yalnızca bir “güzel adlandırma” değil, şairlere ölüm temasını etkileyici ve sanatsal bir şekilde işlemek için geniş bir hayal dünyası sunan güçlü bir edebî araç olarak değerlendirilmiştir.

¹ *Mecmua* (14), 55-67. <https://doi.org/10.32579/mecmua.1153641>

2.21. Yiğit, Hayrettin (2022). Süleyman-Nâme-i Kebir (40. Cilt)'de Çokanlamlılığın Sağlayan Unsurlar: Deyim Aktarmaları (Metafor) ve Ad Aktarmalar (Metonim)¹

Bu çalışmada, Firdevsî'nin *Süleyman-nâme-i Kebir* adlı eseri, deyim aktarmaları (metafor) ve ad aktarmaları (metonim) açısından incelenmektedir. Çalışma eserin 40. cildiyle sınırlanmıştır. Bu bağlamda eserde yer alan metafor ve metonim örnekleri belirlenmiş ve işlevleri bağlamında değerlendirilmiştir.

Araştırma sonucunda, metindeki anlam aktarmalarının Süleyman Peygamber'in Sinop çevresinde Efrâsiyâb'a karşı verdiği mücadeleleri, savaş sahnelerini, çevre betimlemelerini ve olağanüstü olayları anlatmada nasıl kullanıldığı ortaya konulmuştur. Eserde, Türkçe, Arapça ve Farsçanın ifade zenginliklerinden yararlanılarak nazım ve nesir bölümlerinde sanatsal bir anlatım hedeflendiği görülmüştür. Metaforik aktarımda, insandan doğaya yapılan aktarımların Simurg ve Anka kuşları gibi sembolik kahramanlar üzerinden gerçekleştirildiği; doğadan insana yapılan aktarımlarda ise asker ve komutanların doğa unsurlarıyla betimlenmesinin öne çıktığı görülmüştür. Somutlaştırmanın, soyut düşünceleri etkili bir şekilde ifade etmek için deyimlerde yer bulmuşken, duyular arası aktarımın ise eserde en az kullanılan tür olduğu belirlenmiştir. Ad aktarmalarının ise genellikle parça-bütün, içeren-içerik ve nesne-yönetim ilişkileri çerçevesinde kurgulandığı saptanmıştır.

¹ *Asya Studies*, 6(20), 113-122. <https://doi.org/10.31455/asya.1077856>

2.22. Eslami, Azade, Hasanzade, Mohammad Hasan ve Tajbakhsh, Niri Esmaeil (2023). Hakk’a Dair Kavramsal İstiareler Çerçevesinde Mesnevi’deki Yaratıcı Tasavvurlarının İncelenmesi¹

Bu çalışmada, Mevlânâ’nın *Mesnevi*’sinde Hakk’a yönelik kullanılmış metaforlar, Lakoff ve Johnson’un (1980) *Kavramsal Metafor Kuramı* çerçevesinde incelenmiştir. Hakk’a yönelik kavramsal metaforların sınıflandırılmasında, alanyazınında büyük ölçüde kabul gören Mostafa Malekian’ın üçlü Allah tasavvuru sınıflaması kullanılmıştır.

İnceleme sonucunda, *Mesnevi*’de Malekian’ın sınıflandırmasındaki her üç tasavvur sınıflandırmasını da temsil eden metaforların olduğu görülmüştür. Ayrıca bu sınıflandırmada yer almayan “Hakk’ın insan-biçimci ve gayri insanbiçimci tasvirini” kapsayan bir kavramsal metafor sınıfı daha olduğu belirlenmiştir. Bu doğrultuda tespit edilen kavramsal metaforlar ve sınıflandırmalar şu şekilde sıralanabilir: (i) *Mesnevide İnsan-Biçimci Tanımlı Yaratıcı Tasavvuru*: HAK PADİŞAHTIR; HAK BAĞBANDIR; HAK TABİPTİR; HAK AVCIDIR; HAK EBEVEYNDİR; HAK SATIN ALANDIR; HAK SAKİDİR HAK RIZIK VERENDİR; HAK SANATÇIDIR; HAK SAVAŞÇIDIR; (ii) *Gayri İnsan-Biçimci Tanımlı Yaratıcı Tasavvuru*: HAK ATEŞTİR/NURDUR; HAK DENİZDİR/SUDUR; HAK NUR DENİZİDİR; (iii) *Çift Tanımlı (biri insan-biçimli diğeri gayri insan-biçimli olan iki yöne sahip)*: HAKK’IN NURU ŞEHSUVARDIR; BAKİ’NİN NURU YARDIMCIDIR; HAKK’IN NURU TABİPTİR; (iv) *Tanımsız Yaratıcı*: Çalışmada, *Mesnevi*’de Hakk’a dair kavramsal istiarelerin tanımsız bir ilahı işaret etmediği belirtilmiş ancak *Mesnevi*’deki

¹ *Eski Türk Edebiyatı Araştırmaları Dergisi [Journal Of Old Turkish Literature Researches]*, çeviren Sümeyye Yıldırım, 6(4), 962-81, <https://doi.org/10.58659/estad.1340150>

temsil ve beyitlerden hareketle Rûmî'nin düşüncesindeki tanımsız bir Hak inancı ile vahdet-i vücud düşüncesinin bir tutulabileceği savunulmuştur.

2.23. Et, Oğuzhan (2023). Bâkî'nin “Sünbül Kasidesi”ni Yönelim Metaforları Üzerinden Okumak¹

Bu çalışmada, Bâkî'nin hocası Karamanlı Mehmet Efendi için yazdığı “sünbül” redifli kasidesi, Lakoff ve Johnson'un (1980) *Kavramsal Metafor Kuramı* çerçevesinde yönelim metaforları açısından incelenmiştir.

İnceleme sonucunda, kasidenin nesip bölümünde YÜKSEK STATÜ YUKARIDADIR, GÜZEL OLAN YUKARIDADIR, DEĞERLİ OLAN YUKARIDADIR olmak üzere iki yönelim metaforlarına yer verildiği belirlenmiştir. Bu metaforlarda sünbül yukarıda konumlandırılmış ve diğer çiçeklerden güzellik açısından üstün gösterilmiştir. Methiye bölümünde on adet yönelim metaforu tespit edilmiştir. Bu metaforlarda sünbül sembolü üzerinden öğrenci-hoca hiyerarşisi yansıtılmış ve Karamanlı Mehmet Efendi, yukarıda, içte ve merkezde konumlandırılarak yüceltilmiştir. Bu bölümde, yönelim metaforlarının yoğun bir şekilde kullanıldığı ve YÜKSEK STATÜ YUKARIDADIR, ERDEMLİ OLAN YUKARIDADIR, GÜZEL OLAN YUKARIDADIR, DEĞERLİ OLAN YUKARIDADIR, DEĞERLİ OLAN İÇERİDEDİR ve KAYNAK MERKEZDEDİR yönelim metaforlarından yararlanılarak memduhun manevi güzelliklerinin ön plana çıkarıldığı görülmüştür. Tegazzül bölümünde iki beyitte yönelim metaforu tespit edilmiştir. Burada Karamanlı Mehmet Efendi'nin saçı ve yanağı, GÜZEL OLAN YUKARIDADIR ve DEĞERLİ OLAN YUKARIDADIR yönelim metaforları aracılığıyla

¹ Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)(38/Özel Sayı), 77-87.
<https://doi.org/10.20427/turkiyat.1238993>

yukarıda konumlandırılarak güzellik açısından yüceltilmiştir. Kasidenin fahriye ve dua bölümlerinde ise yönelim metaforlarına rastlanmamıştır.

2.24. Gemici, Halil İbrahim ve Çiçekler, Ahmet Naim (2023). Garib-nâme’de Aşk Metaforu¹

Bu çalışmada, Lakoff ve Johnson’un (1980) *Kavramsal Metafor Kuramı* temel alınarak *Garib-nâme*’de yer alan aşk metaforları incelenmiştir. Çalışmada eserin Süleymaniye Laleli nüshası kullanılmıştır. Araştırma eserin ilk cildiyle sınırlanmıştır. Metaforların tespitinde Pragglejaz Group (2007) tarafından geliştirilen *Metafor Belirleme Yöntemi (The Metaphor Identification Procedure)* kullanılmıştır.

Analiz sonucunda, toplamda 176 aşk metaforu belirlenmiş olup, bunlardan 63’ü AŞK CANLI BİR ORGANİZMADIR kavramsal metaforu çerçevesinde sınıflandırılmıştır. Bu bulgu, *Garib-nâme*’de aşkın daha çok insan kavramı çerçevesinde ele alındığını göstermektedir. En sık kullanılan diğer metaforlar sırasıyla AŞK CANLI BİR ORGANİZMADIR, AŞK BİR NESNEDİR, AŞK KAPTIR, AŞK ATEŞTİR, AŞK YOLDUR ve AŞK FİZİKSEL BİR GÜÇTÜR olarak tespit edilmiştir. Çalışmada belirlenen birçok metaforun alan yazınındaki çalışmalarda farklı şair ve yazarlarca kullanıldığının tespit edildiği, bununla birlikte AŞK CANDIR, AŞK ORGANDIR, AŞK MEKÂNSIZ MEKÂNDADIR, AŞK SÖZDÜR, AŞK İLERİDEDİR, AŞK AŞAĞIDADIR, AŞK SURETTİR ve AŞK YARADIR metaforlarının alanyazınında rastlanmamış, şaire özgün metaforlar olduğu belirtilmiştir.

¹ *Journal of Turkology*, 33(1), 161-174. <https://doi.org/10.26650/iuturkiyat.1108007>

2.25. Atik Gürbüz, İncinur (2024). Osmanlı Edebî Metinlerinde Demir ve Demircilik¹

Bu çalışmada, klasik Türk edebiyatı geleneğinde oluşturulan eserlerde demir ve özellikle demircilik mesleğiyle ilişkili unsurların, şiirlerdeki benzetme, sembol ve imge oluşturma süreçlerinde nasıl bir rol oynadığı incelenmiştir. Çalışmanın İngilizce anahtar kelimeleri arasında *metaphor* sözcüğüne yer verilmesine rağmen, araştırmada bu kavram doğrudan ele alınmamış; metaforik yapılar benzetme (teşbih) çatısı altında incelenmiştir.

Araştırmanın veri toplama aşamasında divan, mesnevi, mecmua, seyahatname, kıyas-ı enbiya türündeki eserler ile dinî, tarihî ve mitolojik metinlerde demir ve demircilikle ilgili unsurlar ayrıntılı bir şekilde taranmıştır. İncelemede söz konusu kavram alanına ait *demirci*, *demirci dükkânı*, *demirci ocağı*, *çekiç*, *körük*, *ateş*, *kömür*, *örs*, *kıskaç* gibi unsurlara dair kullanımlar tespit edilmiştir. Bu kullanımların detaylı incelenmesi sonucunda ortaya koyulan teşbihler şunlardır: *demirci*, kırmızı ateşle, feleklerle; *demir*, sevgilinin, âşığın veya rakibin gönlüyle; *demirci ocağı* ise ızdırabın çekildiği mekanla, olumsuz çağrışımlarla, doğmakta olan güneşin kızılığına boyanmış gökyüzüyle; *örs* âşığın sinesiyle, *çekiç*, aşkın verdiği ızdırapla; *sevgilinin kalbi* aşk ateşiyle temizlenmemiş, paslı bir demir aynayla teşbih edilmiştir. *Hilalle* ilişkilendirilen metaforik kullanımlarda da demir ve demircilikle ilgili kavramlar kullanılmıştır.

¹ Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi, 8(2), 854-887. <https://doi.org/10.34083/akaded.1501632>

2.26. Barikan Topçu, Çağla (2024). Fuzûlî'nin Duygu Ülkesi: Leylâ ve Mecnûn'da Duygu Mekândır Metaforu¹

Bu çalışmada, Lakoff ve Johnson'un (1980) *Kavramsal Metafor Kuramı* temel alınarak Fuzûlî'nin *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisinde duygu kavramının mekân aracılığıyla nasıl kavramsallaştırıldığı incelenmiştir.

Araştırma sonucunda mekânın, çok sayıda duyguyu ifade etmek için kullanılarak, duyguların taşıyıcısı olarak bedenin yerine geçmekte olduğu görülmüştür. Bu doğrultuda DUYGU MEKÂNDIR metaforu kapsamında aşk, gurbet, güven, istek, mutluluk, sabır, sıkıntı, keder, şaşkınlık, umut, üzüntü ve zevk duygularının ele alındığı tespit edilmiştir. Bunlar arasında üzüntü ve bu kavram alanıyla bağlantılı olan duyguların eserdeki en yoğun duygu katmanını oluşturduğu belirlenmiştir. Bazı kaynak alanlar sadece bir duyguyla ilişkilendirilirken bazı kaynak alanların iki ya da daha çok duyguyu yapılandığı ortaya konulmuştur. Mekânın pek çok duygunun ifade edilmesinde kullanılması, onun bedenin yerini alarak duyguların taşıyıcısı hâline geldiğini göstermekte ve *Leylâ ve Mecnûn* örneği üzerinden Türkçenin metaforik duygu dilini şekillendiren kaynaklardan biri olarak mekânın önemini ortaya koymaktadır.

2.27. Coşkun, Hatice (2024). Divan Şiirinde Bal Mazmunu²

Bu çalışmada, bal mazmunu İslam kaynakları ve tasavvufun bala yüklediği anlamlar çerçevesinde art zamanlı olarak ele alınmıştır.

Araştırma sonucunda, altı yüz yıllık divan şiiri geleneğinde bal mazmununun zamanla daha zengin anlam yükleriyle kalıplaşarak geniş bir çağrışım ağına kavuştuğu belirlenmiştir. Bu dönüşüm, divan edebiyatının kuruluş dönemi olan 14. yüzyıl

¹ *Dil Araştırmaları*, 18(35), 181-202. <https://doi.org/10.54316/dilarastirmalari.1455379>

² *Bingöl Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* (28), 371-386. <https://doi.org/10.29029/busbed.1516253>

öncesinden itibaren izlenebilmektedir. Türk İslam edebiyatının ilk dönem eserlerinde bal, dünyevi lezzetlere, Allah'ı zikretmeye veya doğru söze benzetilmiş; övülenin Hz. Peygamber olması, şiirin okuyucuya veya dinleyiciye bal tadı vermesinin sebebi olarak ifade edilmiştir. Hikmeti ve hakikati anlatan sözün hayat veren ve dönüştüren etkisi de bal ile özdeşleştirilmiştir. İlerleyen dönemlerde bal, *âb-ı hayât* çeşmesine benzetilen dudak ve ağızdan dökülen bir bal şarabı olarak ebedî hayat armağan eden bir unsur hâline getirilmiştir. Bal, vahyi, ilhamı, marifeti ve bâtinî feyzi temsil ederken, ilâhî aşkı simgeleyen şarapla birlikte kullanılmış ve tasavvuftan ilham alan bir mazmun yapısı oluşturmuştur. Rahmânî nefesi temsil eden ağız ve dudak, petekten ayrılmış saf bala benzetilirken, bu nefesten ayrı düşmenin ateşiyle eriyen mum da tasavvufî anlamlarla mazmun ağına işlenmiştir. Ayrıca, bal ile ilgili ayet ve hadisler alıntı veya ima yoluyla mazmun ağı içinde yer almıştır.

Bal, şifası ve tatlılığıyla hem içecek hem de şarap oluşuyla dünyevi lezzetlerin ve beşerî aşkın anlatımında da kullanılmıştır. Baş şerbetleri, bal şarabı veya balla tatlandırılmış üzüm şarabı gibi içkilerin tüketildiği kültür, divan şiirinin bal mazmunlarına yansımıştır. Gül mazmununun bala eşlik etmesiyle, gülün tatlısı ve dikenî; balın ise arısı ve zehri tasvirlerde yer almıştır. Bala üşüşen veya kanadını kaptırarak esir olan sinekler de mazmun ağına eklenmiştir.

2.28. Demir, Hamit ve Aydın, Oğuzhan (2024). Sûfî Söylem ve Bir Metaforik Unsur Olarak Tasavvuf Edebiyatında Kuşlar¹

Bu çalışmada kuşların, tasavvuf edebiyatında kullanım biçimlerinin tespiti amaçlanmaktadır. Çalışmada karşılaştırmalı metin çözümlemesi yöntemi kullanılmıştır. İnceleme, 20. yüzyıl sûfî şairlerinden Osman Hulûsî Ateş Efendi'nin *Dîvân-ı Hulûsî-i*

¹ Dergiabant 12/2 (Kasım), 325-339. <https://doi.org/10.33931/dergiabant.1530215>

Darendevî adlı eseri ile ornitoloji alanında yazılmış bazı eserlerle sınırlı tutulmuştur.

İnceleme sonucunda olumlu özellikleri ile metaforlaşan kuşlar (i) ankâ: tahalluk ve tahakkuk, kanaat ve tevhid, (ii) bül-bül: aşk ve feryâd, (iii) doğan / şahbâz: av ve avcı, (iv) keklik: kanatlı yer kuşu, olumsuz özellikleri ile metaforlaşan kuşlar, (i) baykuş: virane bekçisi, (ii) kaz: hırs ve kurnazlık, (iii) yarasa: zikir ve gaflet, nur ve zulmet, (iv) karga alt başlıklarında incelenmiştir. Çalışmanın sonucunda, sûfî şairlerin kuşlara metaforik anlam yükleyerek sûfî söylemin işlevselliğini artırdığı tespit edilmiştir. Kuşlara yüklenen anlamların, genellikle biyolojik özelliklerine uygun şekilde metaforlaşmış, bazen de şairlerin muhayyilelerindeki mecazlarla zenginleşmiş olduğu belirlenmiştir. Osman Hulûsî Efendi'nin ise gelenekten gelen imgelerle şiirini inşa ederken, kuşları özgün yaklaşımlarla şiirinde metaforik bir unsur olarak kullandığı görülmüştür.

2.29. Özdemir, Abdullah Tahir (2024). *Avnî ve Bahâyî Divanlarında “Saray İstiaresi” ve İlişkili Diğer İstiare Grupları I*.¹

Bu çalışmada, *Avnî ve Bahâyî Divanları*, Tanpınar'ın “saray istiaresi” kavramı çerçevesinde incelenmiştir.

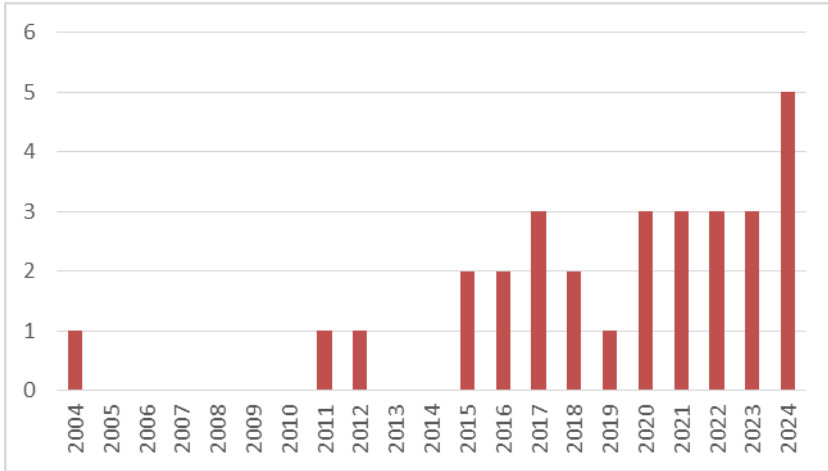
Yapılan araştırma sonucunda, “saray istiaresi”nin, maşukun hükümdar, âşığın ise kul olduğu bir dünyayı tasvir ettiği ve bu paradigmanın savaş, av ve işret meclisi gibi üç temel unsur etrafında şekillendiği belirlenmiştir. Bu bağlamda, çalışmada saray istiaresi doğrudan ele alınmamış, bunun yerine bu kavramla ilişkili olan unsurlar tespit edilerek kategorize edilmiştir. Kategorilendirme çalışması sonucunda, “Bezm/Meyhane ve Bahar”, “Rezm/Muharip Sevgili”, “Gök”, “Sultan Sevgili” ve “Cevr ve Rakip” gibi başlıklar altında çeşitli unsurlar değeri-

¹ Bezm ve Rezm. *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 14(28), 289-326. <https://doi.org/10.33207/trkede.1472520>

dirilmiştir. Bu unsurlar, “saray istiaresi” kavramının estetik ve ideolojik çerçevesini ortaya koymak amacıyla dikkatle seçilerek dönemin edebi ve kültürel değerleriyle şekillenen tasavvufi anlamlar ve sembolizm ışığında incelenmiştir.

3. SONUÇ

Bu çalışmada *Dergipark Akademik* veritabanında yer alan Eski Türk Edebiyatı alanındaki metafor konulu makaleler incelenmiştir. İnceleme sonucunda 29 makaleye ulaşılmıştır. Türkoloji alanında ilk metafor makalesinin 2004 yılında eski Türk edebiyatı sahasında yazıldığı, bununla birlikte uzun yıllar bu konuyla ilgili başka yayın yapılmadığı belirlenmiştir. 2011 yılında tekrar konuyla ilgili yayınlar yapılmaya başlandıysa da sürerlik göstermemiştir. 2015 yılından itibaren alanda konuya ilgi yeniden artmaya başlamıştır. En çok yayın yapılan yıl 2024’tür. (Şekil 1).



Şekil 1. Eski Türk edebiyatı alanındaki metafor konulu makalelerin basım yıllarına göre dağılımı

Metaforla ilgili dil alanındaki yazılar 27 farklı dergide yayınlanmıştır. Bu konuda birden fazla makale yayımlayan tek dergi *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'dir (3).

Eski Türk edebiyatı alanındaki makalelerin %28'i kadın yazarlar tarafından yazılmıştır. Makalelerin %14'ü çift yazarlıdır. Bunların %7'si kadın ve erkek yazarların iş birliğiyle kaleme alınmıştır.

Makale yazarlarının en yoğun yaşadığı şehir Eskişehir'dir. Yazarların akademik unvanları açısından yapılan değerlendirmede, yazarların %14'ünün doktora unvanına sahip olmadığı tespit edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1. Makale yazarlarının unvanları

Unvanlar	Eski Türk Edebiyatı
Prof. Dr.	1
Doç. Dr.	2
Dr. Öğretim Üyesi	5
Dr.	-
Öğretim görevlisi	1
Araştırma Gör.	2
Okutman	-
Doktora öğrencisi	-
Y. Lisans öğrencisi	-
Unvansız	1

Makalelerin pek çoğunda kullanılan yöntemle ilgili bir bilgi verilmemiştir. Çoğunlukla makalelerde belirli kavramların metaforik kullanımları bağlamdan, İslam kaynakları ve tasavvuf düşüncesi, dönemin anlayışı, sembolizm veya klasik Türk şiiri metinlerindeki kalıplaşmış mazmunlardan hareketle çözümlenmiştir. Makalelerin %17'sinde metaforlar *Kavramsal Metafor Kuramı* çerçevesinde incelenmiştir. Makalelerin pek çoğunda kullanılan yöntemle ilgili bir bilgi verilmemiştir, özellikle özet bölümleri akademik yazım kurallarına uygun yazılmamıştır.

KAYNAKÇA

- Lakoff, G. ve Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Dergipark Akademik. (y.y.). *Dergipark*. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>. Erişim tarihi: 19 Aralık 2024.
- Pragglejaz Group. (2007). MIP: A Method for Identifying Metaphor in Discourse. İçinde K. S. P. (Ed.), *Metaphor and Metaphor Interaction*. Elsevier.
- Zaltman, Gerald ve Lindsay Zaltman (2008), Pazarlama Metaforları, çev. Ümit Şensoy, İstanbul: Optimist Yayınları.

METAFOR KONULU MAKALELERİN AÇIKLAMALI KAYNAKÇASI (5): YENİ TÜRK EDEBİYATI

Şahru PİLTEN-UFUK¹

Shejauddin TASHMURAD²

1. GİRİŞ

Metafor, tarih boyunca yaratıcı düşüncenin ve anlamlandırma süreçlerinin önemli bir parçası olmuştur. Aristoteles döneminde bir retorik aracı olarak görülen metafor, 20. yüzyılda Lakoff ve Johnson'ın (1980) çalışmalarıyla, dünyayı anlama ve düşünceyi şekillendirme açısından temel bir kavram olarak ele alınmıştır. Bu dönüşüm, metaforu pek çok alanda araştırma ve analiz aracı hâline getirmiş ve metafor konusundaki çalışmaların hızla artmasına sebep olmuştur.

Bu çalışma, araştırmacıların bilgiye daha çabuk ulaşmasını sağlamak için Türkçe alanyazınında, Türkolojinin farklı disiplinlerde yazılmış metafor konulu makaleleri bir araya getirerek açıklamalı bibliyografyalarını hazırlamayı amaçlayan bir yazı dizisinin *yeni Türk edebiyatı* üzerine yapılmış makaleleri ele alan beşinci bölümünü oluşturmaktadır. Çalışma, *Dergipark Akademik* veritabanında yayımlanan Türkçe makalelerle sınırlandırılmıştır. İncelenecek makaleler, *Dergipark*'ın gelişmiş arama sistemi kullanılarak, *metaphor* anahtar kelimesiyle yapılan taramalar sonucu belirlenmiştir. Anahtar kelime seçiminde metafor kavramının Türkçede farklı şekillerde ifade edilebileceği dikkate alınmıştır. Tarama sonucu elde edilen 1.178 makale,

¹ Doç. Dr., Sakarya Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Sakarya, Türkiye, sspilten@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5548-508X

² Doktora öğrencisi, Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı ABD, Sakarya, Türkiye, shejauddin.tasmurad@ogr.sakarya.edu.tr, ORCID: 0000-0003-0057-1906

içerik ve yazım dili açısından değerlendirilmiş ve uygun bulunanlar seçilmiştir. Sınıflandırma yapılırken, araştırma nesnesinin yanı sıra çalışmanın odağı da dikkate alınmıştır. Mümkün olduğunca makalelerin DOI numaralarına yer verilmiştir.

2. MAKALELERİN AÇIKLAMALI KAYNAKÇASI

2.1. Ak, Murat. (2012). Mehmet Akif ve Necip Fazıl Şiiri Merkezinde Edebiyat ve Düşünce de Nehir Metaforu¹

Bu çalışmada, *nehir* kavramının Mehmet Akif Ersoy ve Necip Fazıl Kısakürek'in şiirlerindeki görünümünün ortaya çıkarılması ve Türk edebiyatının geneline göre değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmada, hem Mehmet Akif Ersoy'un hem de Necip Fazıl Kısakürek'in kullandıkları *nehir* metaforunun Türk edebiyatının genelinden farklı olduğu ortaya çıkarılmıştır. Klasik Türk Şiiri'nde *nehir* daha çok aşkın sevgilisi ardından akıttığı gözyaşlarını ifade etmektedir. Mehmet Akif Ersoy ise *nehir* sözcüğü için geçerli olan *akış* ile beşeriyetin tarih içindeki seyrini kavramsallaştırmıştır. Şaire göre milletler bu nehre bağlanan ırmaklar, fertler ise ırmaklardaki damlalardır. Çalışmada, Necip Fazıl Kısakürek'in de *nehri* Mehmet Akif Ersoy gibi kavramsallaştırdığı açıklanmıştır.

2.2. Tunç, Gökhan (2015). Kavramsal Metafor ve Şiirsel Metafor İlişkisi Bağlamında Ahmet Haşim'in "Merdiven" Adlı Şiiri²

Bu çalışmada, Ahmet Haşim'in *Merdiven* adlı şiiri, Lakoff ve Johnson'ın (1980) *Kavramsal Metafor Kuramı* çerçevesinde incelenmektedir. Çalışmada, Zoltán Kövecses'in (2003) edebi metaforların sıradan metaforlardan farklı olmadığına dair görüşüne yer verilmiş ve bilişsel dilbilimcilere göre şiir dilinin

¹ *İstem* (19), 209-224.

² *Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 6(11), 186-191.
<https://doi.org/10.20875/sb.32334>

genellikle “beylik” metaforlara ve “sıradan” kavramsal metaforlara dayandığı görüşü aktarılmıştır. Çalışma, Kövecses’in (2003) şairlerin gündelik düşünme biçimlerinden ve gündelik dilden aldıkları beylik metaforları “anlam genişletme,” “ayrıntılılandırma,” “sorgulama” ve “birleştirme” yöntemleriyle edebi düzleme taşıdıklarına dair düşüncesini temel almaktadır.

Çalışmanın sonucunda, incelenen bu şiirde *YAŞAM BİR YOLCULUKTUR* kavramsal metaforunun yanı sıra *ÖMÜR BİR GÜNE BENZER* ve *YAŞAM DÖRT MEVSİMDİR* kavramsal metaforlarının da kullanıldığı tespit edilmiştir.

2.3. Uslu Yardımcı, Esra, ve Bal, Mazher (2015). Türk Çocuk Şiirlerinde “Anne” Metaforu¹

Bu çalışmada, Türk çocuk şiirlerinde “anne” kavramının metaforik değerinin çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada, 6-12 yaşlarında olan okul çağındaki çocuklara hitaben hazırlanan çağdaş Türk çocuk şiirleri incelenmiştir. Veri toplama için doküman çözümlemesi; verilerin çözümlenmesi için ise içerik çözümlemesi tekniği kullanılmıştır. Toplanan verilerin sıklık puanları dikkate alınarak değerlendirilmiştir.

Çalışmanın sonucunda, “duygusal anne” kategorisinin incelenen çocuk şiirlerinde en çok yer aldığı, ikinci sırada da “ev içinde çalışan anne” kategorisinin yer aldığı tespit edilmiştir. Elde edilen bu sonuca göre, çocuk edebiyatındaki içeriklerin toplumsal cinsiyet eşitliğini değil, özcü yaklaşımları pekiştirdiği ortaya çıkmıştır.

¹ *Ana Dili Eğitimi Dergisi*, 3(1), 1-16. <https://doi.org/10.16916/aded.14573>

2.4. Asna, Burçin (2016). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Ne İçindeyim Zamanın” Adlı Şiirinde İmgeye Dayalı Felsefik Çıkarımlar¹

Bu çalışmada, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın “Ne İçindeyim Zamanın” adlı şiirinde örneklenen imgesel zenginliğin felsefi çıkarımlara dayalı olarak incelenmesi amaçlanmaktadır. Çalışmada, Tanpınar'ın şiirinde, anlam ve ses uyumunun imgenin zenginliğinden kaynaklandığı dile getirilmiştir.

Çalışmaya göre Tanpınar, şiirlerinde “rüya” ve “zaman” temalarının baskın olduğu soyut bir dünyayı betimlemekte ve bu dünyanın uyandırdığı hisleri ve güzellikleri okuyucu ile paylaşmaktadır. Eserlerindeki edebi zenginlik; imge dünyasındaki çeşitlilikten meydana gelmektedir. Soyut dünyayı zaman yönüyle ele alan Tanpınar, bu dünyayı bir rüya hali olarak ifade etmiştir. “Ne İçindeyim Zamanın” şiirinde Tanpınar, bütünsel bir zamandan söz etmektedir. Ona göre “zaman”, “geniş ve yekpare bir an”dır. İnsanın aradığı “huzur”u ancak böyle bir “an”da bulabileceğini ifade etmektedir.

2.5. Varışoğlu, Mehmet Celal ve Sönmez, Hakan (2017). “Lâ: Sonsuzluk Hecesi” Adlı Romanda Ayna Metaforu²

Bu çalışmada, Nazan Bekiroğlu'nun *Lâ: Sonsuzluk Hecesi* adlı romanında yer alan ayna metaforunun incelenmesi amaçlanmaktadır. Araştırmada, aynanın yansıtıcı özelliği nedeniyle felsefi, dinî ve edebî metinler başta olmak üzere birçok anlatıda, özellikle mistik doktrinlerde, Tanrı'nın insan ve evrendeki yansımalarını simgelemek amacıyla kullanıldığı belirtilmiştir. Ayrıca, araştırmada ayna metaforunun Tanrı'nın yansıması nosyonu bağlamında incelendiği vurgulanmıştır.

¹ Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (4), 71-81.

<https://doi.org/10.17680/susbid.2015.4.8>

² Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi, 12(1), 185-193.

<https://doi.org/10.19129/sbad.3180>

Çalışmada elde edilen sonuçlara göre, Nazan Bekiroğlu'nun söz konusu romanında Âdem peygamberin yaratılış öyküsünü, cennetteki yaşamını, cennetten sürgün edilişini ve dünya hayatını anlatırken ayna metaforundan yararlandığı tespit edilmiştir.

2.7. Duman, Mehmet Akif (2018). Lynne Tirrell'in Anapher Teorisi'nin Metin Tahliline İlişkin Pratik Faydaları: Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun Hikâyeleri Örneği¹

Bu çalışmada, Lynne Tirell'in (1989) genişletilmiş metafor ve anafor arasındaki analogiyi özetleyen teorisinin metin analizinde etkili olduğunu ortaya koymak amacıyla Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun hikayeleri incelenmiştir. Tirell'in (1989) kuramı açıklanırken metaforun nasıl oluştuğu sorgulanmış; bir kelime ya da kelime grubunun mu, yoksa bağlamın bütününe mü metaforu oluşturduğu sorusu, Yakup Kadri'nin hikayelerinden alınan örneklerle tartışılmıştır.

Çalışmanın sonucunda, Lynne Tirell'in (1989) özgün bir görüş ortaya koyduğu, retorik ve dilbilgisel olgular arasında dikkat çekici ilişkiler kurduğu belirtilmiştir. Ayrıca, bu bakış açısının, hikaye analizinde metaforik kurgunun bağlam içi ve bağlam dışı bağlantılarını sınırlandırma ile ilgili olduğu vurgulanmıştır.

2.8. Gezer, Alpay (2018). Metafor Kavramı Çerçevesinde Ayşe Kilimci'nin Hikâyelerinde Aşk Olgusu²

Bu çalışmada, Ayşe Kilimci'nin hikâyelerinde aşk metaforlarının tespit edilmesi amaçlanmaktadır. Yazarın, aşk metaforu için çok zengin ve renkli metaforlar kullandığı, çeşitli kaynak alanlardan yararlandığı tespit edilmiştir.

¹ Karamanoğlu Mehmetbey Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 1(1), 33-49. <https://doi.org/10.16986/iad.37163>

² Current Research in Social Sciences, 4(2), 73-82. <https://doi.org/10.30613/curesosc.395551>

Çalışmada, yazarın aşkın durumlarını, sevgiye dönüşümünü, aşkın insan üzerindeki etkilerini, aşk adına yapılanları, aşkın olmazsa olmazlarını ve aşkta kadın-erkek farkını ifade ederken metaforlardan yararlandığı açıklanmıştır. Aşkın metaforik olarak ifade edilmesinde, kaynak alandaki sözcükler, deyimler ve halk deyişleri ustalıkla hedef alana aktarılmıştır. Aşkı, kimi hikâyelerinde masal, ışık, rüya, kuş, kelebek gibi olumlu metaforlarla; kimi hikâyelerinde ise zehir, hastalık, depresyon, sancı, ölüm gibi olumsuz metaforlarla anlattığı belirtilmiştir.

2.9. Duman, Mehmet Akif (2019). Monroe C. Beardsley’in Absürtlük Teorisi’nin Oğuz Atay’ın “Unutulan” İsimli Hikâyesinden Misaller ile İzahı¹

Bu çalışmada, Oğuz Atay’ın *Unutulan* isimli hikâyesinden örnekler verilerek Monroe C. Beardsley’in (1962/1983) *Absürtlük Teorisi* açıklanmaktadır. Çalışmada, *Absürtlük Teorisi* olarak bilinen metafor teorisi kapsamında, hikâye gibi bir metnin incelenmesinin, söz konusu metnin gerçeklik karşısında sorgulanması için önem taşıdığı vurgulanmaktadır.

Çalışmanın sonucunda, Oğuz Atay’ın metninin komik değil, absürt olduğu belirtilmiştir.

2.10. Nakıboğlu, Gülsün (2021). “[B]en Gözlerimle Dinlerken”: Tevfik Fikret’in Şiirlerinde Edebî Sinestezi ve Bir Edebî Sinestet Olarak Tevfik Fikret²

Bu çalışmada, Tevfik Fikret’in şiirlerinden hareketle onun üslûbunun önemli bir unsuru olan edebî sinestezinin, sinestetik metaforlar bağlamında incelenmesi amaçlanmaktadır.

Çalışmada, Fikret’in edebî sinestezi sanatını kullanırken hangi kaynak ve hedef duyulara yöneldiği tespit edilerek Ullmann’ın (1945) duyular hiyerarşisi doğrultusunda bu tercihin

¹ *Edebi Eleştiri Dergisi*, 3(1), 74-105. <https://doi.org/10.31465/eeder.481086>

² *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (25), 468-504. <https://doi.org/10.29000/rumelide.1036573>

genel özellikleri ve onun şiiriyle örtüşen yönleri açıklanmaktadır. Bu açıdan bu söz sanatının onun şiirlerinde basit bir söz sanatı olarak kalmadığı, şiiri bütünleştiren, anlamı kuşatan bir çatı özelliği taşıdığı tespit edilmiştir. Özellikle görme ve işitme arasındaki duyusal aktarımların duygusal atmosferi yakalama konusunda hizmet ettiği belirtilmektedir. Bir de şairin özgün sinestetik metaforlar ve imgeler üreterek edebî sinestezi alanına da önemli katkılarda bulunduğu açıklanmıştır. Şairin ilk şiirlerinde kullandığı sinestetik metaforlarda Klasik Türk şiirinin ve Türk Halk şiirinin yanında dolaylı olarak Batı şiirinin etkilerinin görüldüğü de açıklanmıştır. Bu çalışmada “katmerli sinestezi” yönteminin ilk kez tanımlandığı ve bu sayede Fikret’in şiirindeki çeşitli gizli kalmış bağların ve ayrıntıların ortaya çıkarıldığı dile getirilmiştir.

2.11. Hamamcı, Yeşim Esin ve Şahin, Seval (2021). Deniz Kenarında Metafor Yağmuru: Halit Ziya Uşaklıgil’in Nemide Romanında Denizin Kullanımı¹

Bu makalede, Halit Ziya Uşaklıgil’in ilk dönem romanlarından *Nemide*’de denizin metaforik etkileri Shin Yamashiro’nun (2014) yaklaşımları temelinde incelenmiştir.

Araştırmada, denizin romandaki kurgusal yapıya ve olay örgüsüne etkisi tespit edilmiştir. Araştırma sonucunda, romanda denizin, metaforik bir unsur olarak anlatının akışına ve olay örgüsüne yön verdiği belirlenmiştir. Denizin, karakterlerin içsel yolculuklarını ve dönüşüm süreçlerini yansıtan bir metafor olarak kullanılmasının yanı sıra romandaki olayların başlangıcını ve dönüm noktalarını oluşturduğu görülmüştür. Bu bağlamda deniz hem zihinsel bulanıklıkların hem de epifanik dönüşümlerin mekânı olarak işlev görmüştür. Sonunu deniz sahneleri üzerinden hazırlayan bu roman yapısı Türk edebiyatında ilk kez görülmesi açısından ayrı bir önem taşımaktadır.

¹ *Dil ve Edebiyat Araştırmaları* (24), 111-125. <https://doi.org/10.30767/diledeara.828721>

2.12. Lüleci, Murat (2022). Romantik Eşkıyalar: Türk Kültüründe Zeybek/Efe Geleneğinin Edebî Temsilleri Üzerine Bir Değersöküm Denemesi¹

Bu çalışmada, Kantarağasızâde Ömer Selahaddin'in *Âdil Mevlâ*, Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* ve Yaşar Kemal'in *Çakırcalı Efe* romanları, değersöküm yöntemi kullanılarak incelenmiştir. Değersöküm yöntemi, metinlerdeki karakterlerin ve olay örgüsünün, dönemin toplumsal ve kültürel değerleriyle ilişkisini anlamayı hedefleyen bir yaklaşım olarak benimsenmiştir.

İnceleme sonucunda, seçilen romanlarda zeybeklerin/efelerin, sadece birer halk kahramanı olarak değil, aynı zamanda adaleti tesis eden, inanç ve geleneklerini koruyan, sosyal düzeni kendi anlayışları çerçevesinde yeniden şekillendiren figürler olarak idealize edildiği görülmüştür. Bu bağlamda, zeybeklerin/efelerin toplumsal hiyerarşiye meydan okuyan ama aynı zamanda halk tarafından kabul gören birer romantik eşkıya olarak temsil edildiği ve bu figürlerin halkın adalet arayışına yönelik önemli bir simge hâline geldiği tespit edilmiştir.

2.13. Öziş, Sinan (2022). Ahmet Kutsi Tecer'in Şiirlerinde Metaforik Unsurlar²

Bu çalışmada, Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinde yer alan metaforik unsurlar detaylı bir şekilde incelenmiş ve şairin şiir dünyasında bu unsurların işlevi ve anlam katmanları üzerine bir değerlendirme yapılmıştır.

İnceleme sonucunda, şairin metaforlarının (i) doğa, (ii) ölüm, (iii) sevgi ve güzellik, (iv) hüznün, (v) özlem ve (vi) yalnızlık metaforları olmak üzere altı ana başlık altında toplandığı görülmüştür. Her bir başlık altında, Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinde kullandığı metaforların, onun duygu dünyasıyla kurduğu

¹ Milli Folklor, 17(136), 140-53. <https://doi.org/10.58242/millifolklor.974111>

² Turkish Academic Research Review, 7(1), 119-135. <https://doi.org/10.30622/tarr.1020508>

derin bağları ortaya koyduğu ve bireysel deneyimlerin evrensel bir anlam çerçevesinde ifade edildiği tespit edilmiştir. Doğa metaforları, şairin içsel dünyasını yansıtan bir ayna görevi görürken, ölüm metaforları ise ölümün yalnızca bir son değil, yaşamla bütünleşen bir parça olarak günlük hayatta hatırlanması gerektiğini düşündüren imgeler sunmaktadır. Sevgi ve güzellik metaforlarının insana dair olumlu duyguların zarif bir anlatımı olduğu görülürken, hüznün, özlem ve yalnızlık metaforlarının ise şairin melankolik ve nostaljik yönünü açığa çıkardığı anlaşılmıştır. Bu metaforların hem bireysel duygulara hem de kolektif bir anlam dünyasına hitap ederek Ahmet Kutsi Tecer'in şiirlerinde zengin bir anlam ağı oluşturduğu sonucuna ulaşılmıştır.

2.14. Sezen, Mert (2022). Mustafa Seyit Sutüven'in "Sutüven" Şiirinde Suyun Metaforik Kullanımları¹

Bu çalışmada, Mustafa Seyit Sutüven'in "Sutüven" adlı şiirinde suyun metaforik kullanımı incelenmiş ve şairin suyu ele alış biçiminin geleneksel şiir anlayışı içindeki yeri belirlenmeye çalışılmıştır. Çalışmada metaforik yapıların çözümlenmesinde Lakoff ve Johnson'un (1980) *Kavramsal Metafor Kuramı* model alınmıştır.

Araştırma sonucunda Sutüven'in suyu bellek, zaman ve mitolojiyle ilişkilendirdiği; anlamsal düzleminden koparak yeni ve zengin bir imgelem düzlemine oturttuğu görülmüştür. Şiirde su; taşıyıcılık ve depolama işleviyle bellekle, akıp gitme işleviyle zamanla, yaratıcılık ve ilham işleviyle de mitolojiyle ilişkilendirilmiştir. Bu bağlamda söz konusu şiirde BELLEK SUDUR; ZAMAN SUDUR; ZAMAN BİR NEHİRDİR; YARATICI SUDUR; İLHAM SUDUR kavramsal metaforları tespit edilmiştir. Sutüven'in bu şiiri, su metaforunun kullanıldığı Türk şiirinin farklı dönemlerine ait şiir örnekleriyle kıyaslandığında, şairin suyla bellek ve zaman arasında kurduğu

¹ *Söylem Filoloji Dergisi*, 7(1), 208-224. <https://doi.org/10.29110/soylemdergi.1078043>

metaforik ilişki açısından geleneğe eklemelendiği, suyu mitolojiyle ilişkilendirerek kullandığı metaforlarda ise özgün bir ifadeyi yakaladığı görülmüştür.

2.15. Sezer, Seval (2022). Sezai Karakoç'un “Taha'nın Dirilişi” Adlı Şiirinde Diriliş Kavramının Kavramsal Metafor İzleğinde İncelemesi¹

Bu çalışmada, Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı* adlı eserinde yer alan *Taha'nın Dirilişi* adlı şiirin "diriliş" metaforundan hareketle incelenmesi ve şiir içindeki metaforik anlatımların tespiti amaçlanmıştır. Araştırmada betimsel analiz yöntemlerinden doküman analiz tekniği kullanılarak, elde edilen veriler Lakoff ve Johnson'ın (1980) *Kavramsal Metafor Kuramı* doğrultusunda ele alınmıştır. “Diriliş” kavramı, şiirdeki kullanımların yanı sıra Sezai Karakoç'un düşünce yazılarından da yararlanılarak çözülmeye çalışılmıştır.

Sezai Karakoç'un düşünce yazılarında diriliş kavramını ele alış biçimi üzerinde yapılan inceleme sonucunda, şairin ölen ve varlığını kaybeden Müslüman âleminin, değerlerine sarılarak dirilişe ulaşacağına inandığı ve geleceğe dair umutlu bir bakış açısı geliştirdiği görülmüştür. Ona göre, insanlığın içinde bulunduğu zor durumdan kurtulabilmesi için tek çıkar yol, "Muhammed ve İsa hakikati" olarak tanımlanan Allah yoludur. Bu yol, insanları hem ruhsal hem de toplumsal açıdan bir dirilişe ulaştıracak olan temel öğretiyi sunmaktadır.. Şairin, bu görüşlerini şiirinde kullanmış olduğu TAHA, DİRİLİŞ İNSANIDIR; HAYAT BİR MEVSİMDİR; İNANMAYAN KİŞİ, NEMRÛD VE FİRAVUN'DUR; TAHA, HIZIR'DIR; HZ İSA VE HZ MUHAMMED'İN DOĞUŞU, DİRİLİŞİN DOĞUŞUDUR kavramsal metaforlarıyla okuyucularına aktardığı belirlenmiştir. Bu bağlamda *Ta-*

¹ *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (29), 252-264.
<https://doi.org/10.29000/rumelide.1164071>

ha'nın Dirilişi şiiri, sadece bireysel dirilişin değil, aynı zamanda toplumsal ve kültürel bir yeniden doğuşun da metaforik bir yansıması olarak değerlendirilmiştir.

2.16. Tunç, Gökhan (2022). Üç Şairin Sokağı: Modern Türk Şiirinde Sokak Metaforu¹

Bu makalede, modern şairlerin sokakla olan ilişkisi, seçilen üç Türk şairinin şiirleri bağlamında ele alınmıştır. Çalışmada, Yahya Kemal Beyatlı'nın *Atik-Valde'den İnen Sokakta*, Necip Fazıl Kısakürek'in *Kaldırımlar 1* ve İlhan Berk'in *İstanbul* şiirleri çözümlenerek, bu şairlerin sokak kavramını nasıl algıladıklarını incelemiştir.

İncelemede, Yahya Kemal'in şiirinde, sokak ile şair arasındaki karşıtlık üzerinden "yaralı bilinç" kavramının öne çıkarıldığı görülmüştür. Necip Fazıl'ın şiirinde, sokak ve ev kavramlarının yerleşik anlamlarına değinilmiş ve kaldırımların, öznenin kayıtsız ve özgür durumunu simgelediği savunulmuştur. İlhan Berk'in şiirinde, sokak ve flâneur (şehir gezgini) kavramları arasında kurulan ilişki tartışılmıştır. Çalışmada, bu üç şairin sokak metaforunu nasıl konumlandıkları arasındaki benzerlikler ve farklılıklar da ele alınmıştır.

2.17. Alp, Faruk (2023). Sezai Karakoç'un Ping-Pong Masası Şiirinin Metafor ve İmgelerle Yeniden Okunması²

Bu çalışmada, Sezai Karakoç'un *Ping-Pong Masası* adlı şiirinde yer alan metaforik unsurlar, imgeler ve söz sanatları incelenmiştir. Ayrıca, şiirin dil özellikleri üzerinden, Sezai Karakoç'un İkinci Yeni hareketiyle olan bağı, benzerlikleri ve farklılıkları belirlenmeye çalışılmıştır.

Araştırmada sonucunda şair hakkında bilgi edinmeden ve şiirdeki metaforik dile odaklanmadan yapılan okumadaki çıka-

¹ *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 6(4), 1338-1356. <https://doi.org/10.34083/akaded.1195130>

² *Kadim Akademi SBD* 7/1 (Haziran), 1-18. <https://doi.org/10.55805/kadimsbd.1210248>

rımlarla Sezai Karakoç'un düşünce dünyası hakkında yapılan bir ön hazırlıktan sonra, şiirde kullanılan imge ve metaforlar gözetilerek yapılan okumadaki çıkarımların tamamen farklı olduğu görülmüştür. İlk okumada şiirin, "çekingen ve umutsuz bir âşışın sevdiği kadını masa tenisi oynarken izlediği ve bu yaşam tarzına özendiği" şeklinde yorumlandığı, ikinci okumada ise şiirin, "günlük yaşamda basit bir Ping-Pong oyununu izlerken içsel bir yolculuğa çıkan, çevresindeki dünyayı sorgulaması ve kendisiyle yaptığı derin bir hesaplaşma sonucunda hakikate ulaşan, hayal dünyasından uyanıp manevi olarak olgunlaşan bir gencin dirilişini" anlattığı tespit edilmiştir. Ping-Pong Masası şiirinin, imge ve soyut anlatım açısından İkinci Yeni akımına yakın olmakla birlikte, ele alınan tema açısından bu akımdan ayrıldığı sonucuna varılmıştır.

2.18. Sağiroğlu, Birsal (2023). Polisiye Romana Psikanalitik-Dilbilimsel Bir Yaklaşım: Cingöz'ün Esrarı¹

Bu çalışma, Peyami Safa'nın "Cingöz'ün Esrarı" adlı eserini psikanalitik-dilbilimsel açıdan incelemeyi amaçlar. Romanın çekirdek yapısı, Jacques Lacan'ın (2017) kuramı temelinde analiz edilmiş, Siegfried Kracauer (2019) ve Slavoj Žižek'in (2022) görüşlerinden de yararlanılmıştır. Lacan'ın "eksiklik" kavramıyla romandaki boşluklar açıklanmış, fantezi nesnesi sorgulanmıştır.

Makale, metafor kavramını romanın olay örgüsü ve karakterlerin yöntemleriyle ilişkilendirir. Eğretileme (metafor), Cingöz'ün yarattığı yanılsamalı gerçeklikte merkezi bir rol oynar. Cingöz, olay örgüsündeki boşlukları metaforik anlamlarla doldurarak komiseri yanıltır. Örneğin, romanda Cingöz'ün muavin kılığına girerek komiseri iki yıl boyunca kandırması, eğretilmeli bir anlam yaratma süreci olarak değerlendirilmiştir. Benzer şekilde, komiserin düzdeğişmeceli bir bakış açısıyla olayları

¹ *Turcology Research* (77), 155-163. <https://doi.org/10.5152/JTRI.2023.23186>

açıklama çabası, onu yanlış çözümlere götürür. Žižek'in (2022) belirttiği gibi, polisiyede suç sahnesi genellikle suçlunun oluşturduğu sahte bir imgeler bütünüdür ve dedektifin görevi, bu sahte organik bütünlük içindeki çelişkileri tespit etmektir. Cingöz, bu sahte imgelerle organik bir bütünlük yaratırken, komiser mantıksal ilişkilere odaklanarak yanıltılmaktadır. Çalışma, bu yöntem farklılıklarını psikanalitik bir yaklaşımla ele alarak, Cingöz'ün eğretilmeli anlatımı ve komiserin düzdeğişmeceli çözümleme çabası üzerinden romanı dilbilimsel açıdan anlamlandırır. Bu analiz, romanın suçlu-polis ilişkilerini metafor ve metonomi süreçleriyle açıklamış ve "Cingöz'ün Esrarı" ile genel Cingöz Recai serisi için psikanalitik-dilbilimsel bir çerçeve sunmuştur.

2.19. Kanmaz, Aysun (2024). Nazan Bekiroğlu'nun Nar Ağacı ve Mücellâ Adlı Romanlarında Azla Çoğu Anlatmak Üzerine¹

Bu çalışmada, Nazan Bekiroğlu'nun *Nar Ağacı* ve *Mücellâ* romanlarındaki deyim ve metaforik söyleyişler incelenmiştir.

Veri toplama aşamasında romanlardan tespit edilen deyimler, daha sonra sözlüklerdeki biçimleriyle karşılaştırılmış ve bunlardan farklılık göstererek varyantlaşma eğiliminde oldukları belirlenmiştir. Çalışmada Bekiroğlu'nun metaforik kullanımlarına *Nar Ağacı* romanında geçen *acının ucu bükülmek*, *ağzından deniz dökülmek*, *direği kırılmak*, *kalbin hassas terazisine düşmek*, *kendi içine akmak*, *ruhuna maya atmak*, *zihninin içinde burgulanmak* ifadeleri ve *Mücellâ* romanında geçen *biraz tütüp sonra sönmek*, *İryan çakalı gibi*, *ortaya ateş dili atmak* ifadeleri örnek olarak verilmiş ve anlam açıklamaları yapılmıştır. Tüm bunlardan hareketle, Bekiroğlu'nun eserlerinde metaforik söyle-

¹ *Karadeniz İncelemeleri Dergisi* 18(36) (Mayıs): 279-306.
<https://doi.org/10.18220/kid.1478518>

yişlerle ve yeniden üretilen deyim varyantlarıyla Türkçenin söz varlığına önemli katkılar sağladığı vurgulanmıştır.

2.20. Ünlü, Bedirhan ve Özcan, Tarık (2024). Tevfik Fikret'in Şiirlerinde Bahçe Metaforu¹

Bu çalışmada, Tevfik Fikret'in şiirlerinde yer alan bahçe metaforu incelenmiştir.

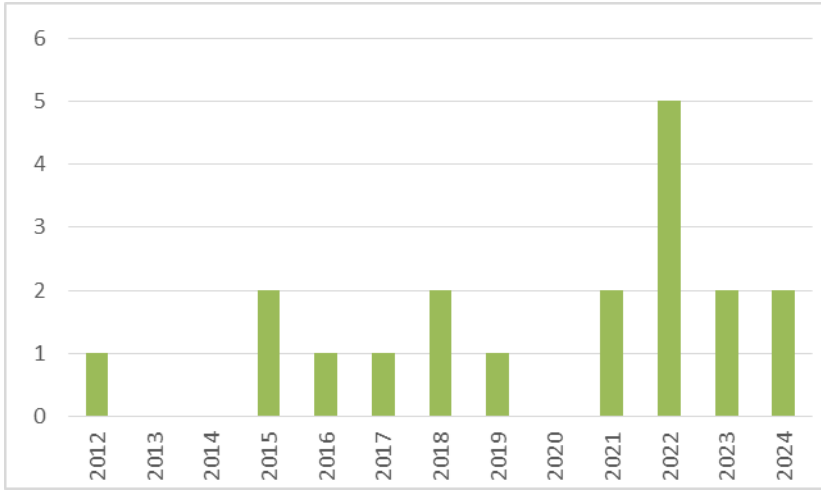
Araştırma sonucunda, Fikret'in bahçe metaforunun ilk dönem eserlerinde geleneksel anlayışı yansıttığı, ancak zamanla bu anlayıştan uzaklaşarak daha özgün bir yapıya dönüştüğü belirlenmiştir. İlk dönem şiirlerinde sevgiliye ve ben'e ait bahçelerde klasik şiirin etkileri hissedilirken, ilerleyen yıllarda pozitivistimin ve çağdaş düşüncelerin etkisiyle bahçe metaforlarının bireysel ve hayalî bir biçim aldığı görülmüştür.

Araştırmaya göre, Fikret, inanca dair bahçe metaforlarında, kutsal ve manevi öğeleri reddederek maddi unsurları ön plana çıkarmış; ancak bu dünyada huzuru bulamayan şair, hayalî bahçelere sığınmıştır. Ayrıca, inanca dair bahçe metaforlarında kutsal öğelerin yerini maddi unsurların aldığı, ancak bu durumun şairi tam bir huzura ulaştırmadığı tespit edilmiştir. Devlete ait bahçe metaforlarında ise Fikret'in siyasi eleştirilerini yansıttığı görülmüştür. Bu metaforda başlangıçta geleneksel izler gözlemlenirken, imparatorluğun çöküşüyle bozulan düzenin ve yıkımın öne çıktığı belirlenmiştir. II. Meşrutiyet'in ilanı, Fikret'in şiirlerinde geçici bir iyimserlik yaratmış, ancak bu durumun kalıcı olmadığı anlaşılmıştır. Fikret'in bahçe metaforu, hem bireysel hem de toplumsal dönüşümleri yansıtarak Türk şiirine özgün bir katkı sağlamıştır.

¹ *Firat University Journal of Social Sciences*, 34(2), 535-552.
<https://doi.org/10.18069/firatsbed.1370004>

3. SONUÇ

Bu çalışmada *Dergipark Akademik* veritabanında yer alan yeni Türk edebiyatı alanındaki metafor konulu makaleler incelenmiştir. İnceleme sonucunda 19 makaleye ulaşılmıştır. (Şekil 1). Yeni Türk edebiyatı sahasında metafor konulu ilk makalenin 2012 yılında yazıldığı bununla birlikte belirli bir süre bu konuyla ilgili başka yayın yapılmadığı tespit edilmiştir. 2015 yılında tekrar konuyla ilgili yayınlar yapılmaya başlandıysa da sürerlik göstermemiştir. 2021 yılından itibaren alanda konuya ilgi yeniden artmaya başlamıştır. En çok yayın yapılan yıl 2022'dir. (Şekil 1).



Şekil 1. Yeni Türk edebiyatı alanındaki metafor konulu makalelerin basım yıllarına göre dağılımı

Metaforla ilgili dil alanındaki yazılar 18 farklı dergide yayınlanmıştır. Bu konuda birden fazla makale yayımlayan tek dergi *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*'dir (2). Makalelerin *Milli Folklor* ve *Ana Dili Eğitimi Dergisi* gibi farklı odak noktası olan dergilerde de yayınlandığı tespit edilmiştir.

Makaleler yazarlarının cinsiyetine ve sayısına göre değerlendirildiğinde %32'si kadın yazarlar tarafından yazıldığı görünmüştür. Makalelerin %21'i çift yazarlıdır. Bunlardan %5'i ise kadın ve erkek yazarların ortak çalışmasıyla yazılmıştır.

Makale yazarlarının yaşadıkları şehirlere göre sıklık sıralamasına göre Ankara (3), İstanbul (2), Sakarya (2) ve Samsun'dur (2). Yazarların akademik unvanları açısından yapılan değerlendirmede, yazarların %28'inin doktora unvanına sahip olmadığı tespit edilmiştir (Tablo 1).

Tablo 1. Makale yazarlarının unvanları

Unvanlar	Eski Türk Edebiyatı
Prof. Dr.	2
Doç. Dr.	6
Dr. Öğretim Üyesi	2
Dr.	4
Öğretim görevlisi	
Araştırma Gör.	3
Okutman	1
Doktora öğrencisi	2
Y. Lisans öğrencisi	-
Unvansız	2

Makalelerin pek çoğunda kullanılan yöntemle ilgili net bir bilgi verilmemiştir. Makalelerde metaforik kullanımlar çoğunlukla içerik analizi yöntemiyle bağlamdan, yazarın hayatından, düşünce dünyasından ya da üslup özelliklerinden hareketle çözümlenmiştir. Metaforik yapıların incelenmesinde ve yazarın üslubuna ve/veya esere katkılarının çözümlenmesinde Lakoff ve Johnson'un Kavramsal Metafor Kuramının yanı sıra Zoltán Kövecses'in (2003) metafor yaklaşımlarından, Lynne Tirell'in (1989) kuramından, Beardsley'in (1962/1983) *Absürtlük Teorisi*'nden, Ullmann'ın (1945) duyular hiyerarşisi görüşünden, Shin Yamashiro'nun yaklaşımlarından, değersöküm yönteminden, Jacques Lacan'ın (2017) kuramından da yararlanan makaleler tespit edilmiştir.

Pek çok makalede, özet ve sonuç bölümlerinin akademik yazımda ön görülen temel unsurları tam olarak içermediği gözlemlenmiştir.

KAYNAKÇA

- Beardsley, M. C. (1962). The metaphorical twist. *Philosophy and Phenomenological Research*, 22, 293-307.
- Beardsley, M. C. (1983). Die metaphorische Verdrehung. In A. Haverkamp (Ed.), *Theorie der Metapher* (E. Karge, Çev., s. 120-141). Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Dergipark Akademik. (y.y.). *Dergipark*. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/>. Erişim tarihi: 19 Aralık 2024.
- Kövecses, Z. (2003). Edebiyatta metafor. (A. Kaftan, Çev.). *Kitaplık*, 65, 79-86.
- Kracauer, S. (2019). *Polisiye roman: Felsefi bir inceleme* (D. Muradoğlu, Çev.). Metis Yayınları.
- Lacan, J. (2017a). *Televizyon* (A. Soysal, Çev.). Monokl Yayınları.
- Lakoff, G. ve Johnson, M. (1980). *Metaphors We Live By*. Chicago: University of Chicago Press.
- Pragglejaz Group. (2007). MIP: A Method for Identifying Metaphor in Discourse. İçinde K. S. P. (Ed.), *Metaphor and Metaphor Interaction*. Elsevier.
- Tirrell, L. (1989). Extending: The structure of metaphor. *Noûs*, 23(1), 17-34.
- Ullmann, S. D. (1945). Romanticism and synesthesia: A comparative study of sense transfer in Keats and Byron. *PMLA*, 60(3), 811-827.
- Yamashiro, S. (2014). *American sea literature: Seascapes, beach narratives, and underwater explorations*. Palgrave Macmillan.
- Žižek, S. (2022). *Yamuk bakmak* (T. Birkan, Çev.). Metis Yayınları.

YENİ TÜRK EDEBİYATINDA İLERİ ARAŞTIRMALAR

yaz
yayınları

YAZ Yayınları

M.İhtisas OSB Mah. 4A Cad. No:3/3

İscehisar / AFYONKARAHİSAR

Tel : (0 531) 880 92 99

yazyayinlari@gmail.com • www.yazyayinlari.com