

СОЦИАЛНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ КНИГАТА

SOCIAL RESEARCH BOOK

TOPLUMSAL ARAŞTIRMALAR ' KİTABI

4



Редактори / Editors / Editörler

Oktay Atik

M. Oğuzhan Kuşoğlu

Ayşen Sina

Cahit Kahraman



dünbugün
yarın



“**dün**”den öğrendiklerinle
“**bugün**”ü yaşamak
“**yarın**”ları aydınlatır.

СОЦИАЛНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ КНИГАТА
SOCIAL RESEARCH BOOK
TOPLUMSAL ARAŞTIRMALAR KİTABI-4

© 2025, DÜN BUGÜN YARIN YAYINLARI™

Tüm hakları saklıdır. Kaynak gösterilerek tanıtım amacıyla ve araştırma için yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir şekilde kopya edilemez, elektronik ve mekanik yolla çoğaltılıp, yayımlanamaz ve dağıtılamaz.

DBY: 438

Araştırma-İnceleme: 40

e-Kitap ISBN 978-625-5905-05-5

Sertifika No: 52315

Yayın Tarihi: İstanbul, 2025

Yayın Yönetmeni: İrfan GÜNGÖRÜR

Editörler: Oktay Atik, M. Oğuzhan Kuşoğlu, Ayşen Sina, Cahit Kahraman

Bölüm Yazarları: Cahit Kahraman (Doç. Dr.), Dimitar Vodenicharov (Doç. Dr.), Dinka Kasabova (Doç. Dr.), Hasan Kaya (Prof. Dr.), Hatice Genç (Dr. Öğr. Üyesi), Kuncho Kasabov, Mehmet Oğuzhan Kuşoğlu (Dr. Öğr. Üyesi), Oktay Atik (Doç. Dr.), Seher Ovat, Hilal Ada, Ökkeş Nariç (Doç. Dr.), Hülya Kurt

Mizanpaj: DBY Ajans



DÜN BUGÜN YARIN YAYINLARI
Ankara Caddesi, Ünal Han No: 21/4
Cağaloğlu, Eminönü - Fatih / İstanbul
www.dby.com.tr • dby@dby.com.tr
Tel.: +90 212 526 98 06

СОЦИАЛНИ ИЗСЛЕДВАНИЯ КНИГАТА

SOCIAL RESEARCH BOOK

TOPLUMSAL ARAŞTIRMALAR ' KİTABI

4

Редактори / Editors / Editörler

Oktay Atik

M. Oğuzhan Kuşoğlu

Ayşen Sina

Cahit Kahraman

İçindekiler

Sunuş.....	7
------------	---

Japon Kültürüne İlişkin Stereotip (Kalıp Yargı) Algılar ve Japonya Durumu (Nihon Jijou) Dersinin Bu Algıların Değişimindeki Rolü	9
--	---

Cahit KAHRAMAN

За Политическото “Съдържание” На Панталоните	29
--	----

Доц. Д-р Димитър ВОДЕНИЧАРОВ

Текстилният Печат Като Изразно Средство На Модния Дизайнер	43
---	----

Динка КАСАБОВА

Evliya Çelebi'nin Seyahatname'sinde Filibe (Plovdiv)	63
--	----

Hasan KAYA

Uykusuzluğun Laneti: Robert Schneider ve Emil Michel Cioran'da Varoluşsal Çıkmaz.....	83
--	----

Hatice GENÇ

Движението Като Генезис На Събитието..... 147

КЪНЧО KACAБОВ

Doğu Rumeli Ağızlarında Şimdiki Zaman Çekimi ve Onun
Türkmen ve Gagavuz Türkçeleri ile Olan Benzerlikleri 155

Mehmet Oğuzhan KUŞOĞLU

Cam Kırıkları Parkı'nda Edebiyat ve Sinemanın Anametinisel
İlişkisi 181

Oktay ATİK & Seher OVAT

Dijital Oyunlar, Hayranlar ve Anlatılar: Dijital Kültürde
Yeniden Üretim..... 219

Oktay ATİK & Hilal ADA

Savaş Tarihi Üzerine Bir Değerlendirme: Mohaç Meydan
Muharebesi (29 Ağustos 1526)..... 263

Ökkeş NARİNÇ & Hülya KURT

Sunuş

UTAK Uluslararası Toplumsal Araştırmalar Bilim Derneği tarafından organize edilen ve farklı disiplinlerden araştırmacıların ortak bir amaç için bir araya geldiği, bilimin disiplinlerarası yapısını en iyi yansıtan yurt içi ve yurt dışında kongreler düzenleyen bir oluşumdur. Farklı disiplinlerin yer aldığı kongreler (Sosyal Bilimler, Eğitim Bilimleri, Turizm ve Gastronomi, Güzel Sanatlar ve Mühendislik Bilimleri) yüzlerce bilim insanının ve genç araştırmacının katıldığı bilim şöenleri olmuştur. Çok sayıda bilimsel araştırmaların sunulduğu kongrelerde alanında uzman araştırmacıların bir araya geldiği çalışmalar ortaya çıkmıştır.

Uluslararası Toplumsal Araştırmalar Bilim Derneği'nin merkezinde olan bu kongrelere pek çok üniversite ve kurum paydaş olarak katılmakta başta akademik çevre olmak üzere toplumun bütün tabakalarında karşılık bulacak başarılı çalışmalara imza atılmaktadır. Her organizasyonda Türkiye ve dışından daha çok bilim insanının iştirak ettiği kongrelerin bildirileri özet bildiriler olarak yayımlanmaktadır.

UTAK ilk kongresini 28-30 Mayıs 2021 tarihleri arasında Uluslararası Ankara Kongresi olarak çevrim içi, 4-6 Mart 2022 tarihlerinde Erzurum'da yüzyüze olarak, üçüncü kongresini 23-25 Aralık 2022 tarihlerinde çevrimiçi olarak, dördüncüsünü 17-19 Kasım 2023

tarıhlerinde Ankara’da yüzyüze-çevrimiçi olarak, beşincisini 27-30 Kasım 2024 tarihlerinde Karadağ’da yüzyüze olarak ve altıncısını 4-8 şubat 2025 tarihlerinde yüz yüze olarak Bulgaristan’da düzenlemiştir. UTAK’ın yurt dışı ilk kongresi Karadağ (Montenegro), ikincisi Bulgaristan (Filibe) olmuştur.

Toplumsal Araştırmalar Kitabı-4 başlıklı bu eser, UTAK bünyesinde akademi dünyasına sunulan dördüncü yayındır. Toplumsal Araştırmalar Kitabı-4’ün içerisinde; UTAK’ın düzenlediğı kongrelerden 2025 yılında gerçekteştirilen UTAK-Bulgaristan kongresinde özet olarak sunulan bazı özgün çalışmaların gözden geçirilerek, genişletilmiş çalışmaları yer almaktadır. Kitapta; tarih, edebiyat, filoloji ve sanat alanlarından 10 çalışma başlığı yer almaktadır. On üç yazarın çalışmalarının yer aldığı Toplumsal Araştırmalar Kitabı-4’ün bilim dünyasına faydalı olmasını temenni ediyoruz.

Kitabın hazırlanması dolayısıyla bölüm yazarlarımıza, kitabın okuyucuyla buluşmasında editörlerimize ve DBY Yayınlarına şükranlarımızı sunuyor, kitabın okuyucuya faydalı olmasını diliyoruz

Editörler

JAPON KÜLTÜRÜNE İLİŞKİN STEREOTİP (KALIP YARGI) ALGILAR VE JAPONYA DURUMU (NIHON JIJOU) DERSİNİN BU ALGILARIN DEĞİŞİMİNDEKİ ROLÜ

Cahit KAHRAMAN

Doç. Dr. Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Doğu Dilleri ve Edebiyatı
Bölümü, ckahraman@nku.edu.tr, ORCID: 0009-0001-9270-7967.

Özet: Japonya Durumu (Nihon Jijou) dersi, 1962 yılında Japonya’da eğitim almaya gelen yabancı öğrencilere yönelik olarak başlatılmıştır. Japonya’nın ekonomik anlamda hızlı bir gelişim kaydetmesi, Japon şirketlerinin uluslararası piyasalara açılması ve Japon dili ile kültürüne olan ilginin giderek artması, yabancı öğrenciler arasında Japonya’ya dair yanlış ve eksik algıların ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu bağlamda, yabancı öğrencilerin Japonya hakkında doğru bilgilere sahip olmalarını sağlamak amacıyla bir dersin gerekliliği ortaya çıkmıştır. Ancak dersin içeriği ve kapsamı net bir şekilde belirlenemediğinden, uzun yıllar boyunca dersin işleyişi deneme yanılma yöntemiyle şekillendirilmiştir. Japonya’daki üniversiteler ve dil okullarında verilen bu ders, Japonya’nın koşullarına uygun olarak farklı şekillerde sunulmakta ve tasarlanmaktadır. Bu çalışmanın amacı, mevcut literatür üzerinden bu alanda yapılmış çalışmaları inceleyerek ders içeriklerinde yer alan kültürel unsurları tespit etmektir. Bu doğrultuda, eğitim materyallerinin Japonya

dışındaki ülkelerdeki Japonca bölümlerinde nasıl bir kullanılabilirliēe sahip olduēu hakkında bir deēerlendirme yapılabilir. Japonya Durumu dersinin, Japonca ğrenen yabancı ērenciler ve Japonlar arasında kültürel paylaşımın gelişmesine katkıda bulunacaēı ve Japonya ile Japon toplumu hakkında var olan kalıp yargıların ortadan kaldırılmasına yardımcı olacaēı ne sürülebilir.

Anahtar Kelimeler: Japonya Durumu Dersi, Japonca Eēitimi, Japon Kültürü, Ders İeriēi

STEREOTYPICAL PERCEPTIONS OF JAPANESE CULTURE AND THE ROLE OF THE JAPAN CONDITIONS (NIHON JIJOU) COURSE IN CHANGING THESE PERCEPTIONS

Abstract: The Japan Conditions (Nihon Jijou) course was introduced in 1962 for foreign students coming to study in Japan. Japan's rapid economic development, the expansion of Japanese companies into international markets, and the increasing interest in the Japanese language and culture led to the emergence of misconceptions and incomplete perceptions of Japan among foreign students. In this context, there arose a need for a course that would provide foreign students with accurate information about Japan. However, due to the lack of clearly defined content and scope, the course's structure was shaped through trial and error over many years. This course, offered at universities and language schools in Japan, is designed and implemented in various ways according to the specific conditions of Japan. The aim of this study is to examine the existing literature and identify the cultural elements present in the course content. In this regard, an evaluation of the usability of educational materials in Japanese language departments outside of Japan can be conducted. It can be argued that the Japan Conditions course contributes to the development of cultural exchange between foreign students learning Japanese and Japanese people, and helps eliminate stereotypes and misconceptions about Japan and Japanese society.

Key Words: Japan Conditions Course, Japanese Language Education, Japanese Culture, Course Content

Giriş

Yabancı dil edinimi yalnızca dilbilgisel yapılar ve sözcük bilgisiyle sınırlı kalmamakta, aynı zamanda o dili konuşan toplumla sağlıklı iletişim kurma amacını da içermektedir. Bu bağlamda, bir dilin etkili ve doğru bir biçimde öğrenilebilmesi, o dili konuşan toplumun yaşam tarzı, gelenek ve görenekleri gibi kültürel unsurların da öğrenilmesini gerekli kılmaktadır. Japonca'yı yabancı dil olarak öğrenen bireyler, dilsel yeterliliklerini geliştirmenin yanı sıra Japon kültürüne ve toplumuna dair temel bilgiye ihtiyaç duymaktadır. Bu ihtiyaa karşılık olarak Japonya'daki üniversitelerde ve bazı özel dil okullarında, Japon toplumunun yapısını çeşitli yönleriyle ele alan “日本事情 (Nihon Jijō)” dersi verilmektedir. Bu ders, İngilizce kaynaklarda “Japanese Conditions” ya da “Japan's Cultural Background” olarak çevrilmektedir.

Söz konusu dersin müfredata dahil edilmesi, 1962 yılında Japonya Milli Eğitim Bakanlığı tarafından yayımlanan bir genelgeyle resmiyet kazanmıştır. Ancak “Japonya Durumu” teriminin net bir tanımını bulunmadığı gibi, bu dersin içeriğine dair kapsamlı bir çerçeve de çizilmemiştir. Genelge, Japon tarihine, kültürüne, siyasetine, ekonomisine, doğal yapısına ve bilimsel-teknolojik gelişmelerine yönelik genel bir tanıtımı amaçlamakla birlikte, dersin kapsamı ve öğretim yöntemine dair ayrıntılı bir yönlendirme içermemektedir.

Japonya'ya yönelik uluslararası ilginin, ülkenin ekonomik gelişimi ve sanayileşme süreciyle paralel olarak arttığı gözlemlenmektedir. Bu artış, Japon dili ve kültürüne olan merakı da beraberinde getirmiştir. Farklı sosyo-kültürel coğrafyalardan gelen bireyler, Japon kültürünü anlamaya çalışmakta ve bu kültürü kendi toplumsal yapıları ile karşılaştırmaktadırlar. Japonca öğrenen bireyler başlangıçta keleme ve ifade kalıplarına odaklansalar da, zamanla Japon toplumuna ve kültürüne yönelik bilgi edinme arzusuyla Japonya Durumu dersine yönelmektedirler.

Sasaki Mizue (1995), hem İngilizce hem Japonca yayımladığı eserinde, dil öğretiminin kültürel bağlamdan ayrı düşünölemeyeceğini ifade etmekte ve kültürel bağlamın dil ediniminde zorunlu bir unsur olduğunu vurgulamaktadır. Sasaki, Japon toplumunda son elli yılda yaşanan sosyo-kültürel dönüşömlere dikkat çekmekte ve eserinde günümüz Japonya'sındaki günlük yaşama dair örnekler sunmaktadır. 1993 yılında Avrupa'da Japonca öğrenen bireyler arasında yapılan bir anket çalışmasında, kimono, Fuji Dağı, haiku, motosiklet, televizyon ve *karōshi* (aşırı çalışmaya bağlı ölüm) gibi unsurların yoğun ilgi gördüğü tespit edilmiştir. Sasaki bu çalışmasında, Japonya hakkında oluşmuş bazı yanlış algıların düzeltilmesi amacıyla seçilen konu başlıklarının özenle belirlendiğini ifade etmektedir.

Yabancı dil öğretiminde temel amacın karşılıklı anlayış olduğu yönünde genel bir görüş birliği bulunmaktadır (Mizuuchi & Li, 2006: 55). Bu bağlamda, Japonların yaşam tarzını, kültürel değerlerini ve çağdaş toplum yapısını anlamak büyük önem taşımaktadır. Mizuuchi ve Li, Japonya'nın tanıtımında kullanılan tarihî kaynakların yanlış anlaşılmalara yol açabildiğini belirtmekte ve Japonca öğretimine başlamadan önce Japonya Durumu dersinin verilmesinin daha etkili olacağını ileri sürmektedir. Bu görüşe göre, yalnızca kelime bilgisi ve dilbilgisi kurallarıyla sınırlı bir eğitim süreci, sağlıklı iletişim için yeterli olmamakta ve kültürel bağlamdan yoksun eğitim, iletişim hatalarına neden olabilmektedir. Bu doğrultuda, yabancı öğrencilerin Japon toplumuna uyum sağlayabilmelerini kolaylaştırmak amacıyla Japonya Durumu dersinin müfredata entegre edilmesi gerektiği vurgulanmaktadır.

Hosokawa Hideo (1994), Japonya Durumu dersinin üç temel amaca hizmet ettiğini belirtmektedir: (1) Japonya'yı ve Japonların günlük yaşamını tanıtmak, (2) kültür ve toplum odaklı bilgi aktarımı sağlamak, (3) öğrencileri Japonya ve Japon kültürü üzerine düşünmeye sevk etmek. Bu hedefler, dersin başlangıç, orta ve ileri düzey aşamalarında ele alınan içerikleri de belirlemektedir.

Japon üniversitelerinde ve özel dil okullarında verilen Japonya Durumu dersi, içerik açısından çeşitlilik göstermektedir. Ders kapsamında öğrencilerin ileri düzey düşünme, analiz yapma, yazılı ve sözlü sunum becerilerini geliştirmeleri; ayrıca Japon düşünce sistemi, kültürel kodlarını ve felsefesini kavrayabilecek dil yeterliliğine ulaşmaları amaçlanmaktadır.

Kitamura (2010), yabancı dil öğretiminin temel amaçlarından birinin, farklı kültürlerin karşılıklı olarak birbirini anlamasını sağlamak olduğunu ifade etmektedir. Avustralya örneği üzerinden yaptığı değerlendirmede, bireyin yalnızca ikinci bir dili değil, aynı zamanda o dilin kültürel arka planını da öğrenmesi gerektiğini ve bu sayede etkili iletişimin mümkün hale geleceğini savunmaktadır. Amerikan örneğinde ise, kültürel değerlerin düşünce sistemleriyle yakından ilişkili olduğuna dikkat çekilmekte ve bu nedenle öğrenme sürecinde doğrudan gözlemlenebilir kültürel unsurların deneyimlenmesinin önemi vurgulanmaktadır. Kitamura, Japon okul yemeklerine dair iki görsel üzerinden yaptığı analizde, öğrencilerin daha önce karşılaşmadıkları kültürel kodlarla tanışmalarını ve bu unsurların ardındaki düşünce yapısını anlamalarını sağlamayı amaçlamaktadır. Bu yaklaşımın, öğrencinin kendi kültürünü sorgulamasına ve Japon dili öğrenimi sırasında kültürel öğelerin dil ediniminin ayrılmaz bir parçası olduğuunu fark etmesine katkı sağladığı belirtilmektedir (Kitamura, 2010).

Sonuç olarak, dil ve kültür eğitimi, kültürlerarası anlayışa giden bir köprü niteliği taşımakta olup, bu doğrultudaki hedefler Japonya Durumu dersi ile örtüşmektedir (Mizutani vd., 1995).

1. Japonya Durumu Dersi:

İçeriksel Çerçeve ve Sınırlılıkları

Kurachi (1994), “Japonya Durumu” (Nihon Jijou) dersinin içeriğinde yer alan konu seçiminin fazlasıyla serbest bırakıldığını ifade etmektedir. Benzer şekilde, Hosokawa’nın çalışmasında da bu ders kapsamında yayımlanan materyallerin çok çeşitli ve dağınık konulara yer

verdiği yönünde eleştiriler yer almaktadır (Hosokawa, 1994: 167). Bu çalışmanın ilk aşamasında gerçekleştirilen incelemeye göre, Japonya Durumu ders kitaplarında yirmi ve daha fazla farklı konu başlığına rastlanmaktadır. Bu konular arasında günlük Japonca ifadeler, Japonların gündelik yaşamı, ulaşım, beslenme kùltürü, mevsimsel özellikler, geleneksel festivaller ve bayramlar, sanat dalları, yükseköğretim sistemi, Japon müziğı ve sineması, aile yapısı, gençlik kùltürü, çalışma hayatı, doğıal kaynaklar, nüfus, üretim, siyaset, anayasa ve hukuk sistemi, dış ilişkiler, dini inançlar ve yerel lehçeler gibi çok çeşitli temalar yer almaktadır. Bu eřitlilik, dilbilgisi derslerine kıyasla oldukça fazladır ve bu nedenle, farklı dil yeterlik seviyelerine sahip öğrencilere yönelik konu seçimi özenle yapılmalıdır.

Japonya Durumu dersinin ne şekilde yapılandırılması gerektiğı, hangi konuların nasıl öğretilmesi gerektiğı gibi sorular, dersin kabulünden bu yana temel tartışma konularını oluşurmaktadır. Dersin ilk dönemlerinde içerikler deneme-yanılma yöntemiyle belirlenmiş; ancak dersin bu haliyle yabancı öğrencilerin ilgisini çekmediğı gözlemlenmiştir. Kitamura'nın çalışmasında belirtildiğı üzere, tarihsel konuların yalnızca rakamlar ve şahıs isimleriyle aktarılması, öğrencilerin derse olan ilgisini azaltmakta ve anlama güçlüğü yaratmaktadır. Ayrıca, öğretim elemanının öznel biçimde seçtiğı ders içeriklerini tek taraflı olarak sunması da etkili bir öğretim yöntemi olarak değeriendirilmemektedir. Japonlar için sıradan kabul edilen birçok konunun, yabancı öğrenciler açısından anlaşılması zor ve soru işareleriyle dolu olduğı vurgulanmaktadır. Öğrencilerin, zaman zaman Japonya'yı eleştirmesi ya da kendi ülkeleriyle kıyaslamalar yapması da bu dersin dinamiklerini etkileyen bir unsurdur. Öğretim elemanları ise genellikle kolay ulaşılabilir materyalleri, film ve haber içeriklerini ders içeriğı olarak tercih etmektedir. Buna karşın öğrenciler, akranlarının düşünce dünyası, sorunları, ruhsal durumlarını şekillendiren tarihsel arka plan gibi konulara daha fazla ilgi göstermektedir (Kitamura, 2010).

Japonya Durumu dersi, kapsam bakımından oldukça geniş bir alana yayılmakta; Japon kültürü ve toplumuna dair gündelik yaşam, edebiyat, felsefe, ekonomi, siyaset, sanat ve bilim-teknoloji gibi birçok alanı içermelidir. Ancak, bu denli sınırları net çizilemeyen bir dersin kim tarafından, hangi yöntemle ve ne şekilde verileceğı konusu halen tartışmalıdır. Genel olarak öğretim elemanlarının uzmanlık alanları dersin içeriğinde belirleyici olurken, materyal kullanımı bakımından iki temel yaklaşım öne çıkmaktadır. Dersin 1960'lı yıllarda oluşturulmasındaki temel amaç, yabancı öğrencilere Japonya'da yaşamlarında faydalı olacak bilgilerin sunulmasıydı ve bu nedenle ders içerikleri öğretim elemanı tarafından belirlenmekteydi. Bu noktada temel sorunlardan biri, yabancılara yönelik Japonca eğitimi ile Japon öğrencilere verilen “Ulusal Dil” (国語, *Kokugo*) derslerinin farklılık göstermesi ve Japonya Durumu dersinin, Japon öğrencilere sunulan tarih-coğrafya ya da toplum bilimleri ile aynı içeriğe sahip olması, eğitimin etkililiğini azaltmaktadır. Bu nedenle, Japon eğitim sistemindeki yapıların olduğu gibi yabancı öğrencilere aktarılmasının uygun olmadığı konusunda görüş birliğı sağlanmıştır. Japonya Durumu dersi, yabancı öğrencilerin perspektifinden değerlendirilerek içerik sınırları buna göre yeniden çizilmelidir. Dil edinimi yalnızca dilbilgisel unsurların aktarılmasıyla sınırlı kalmamalı; Japonların davranış biçimleri, alışkanlıkları ve değerleri de etkili biçimde öğretilmelidir. Ders içerikleri, alan uzmanlarıyla iş birliğı içinde ve onlarla paralel şekilde yapılandırılmalıdır. Bu dersi alan öğrenciler, Japon kültürü ve toplumuna etkili biçimde katılım sağlayabilmeli, kendi düşüncelerini ifade edebilme becerisi geliştirebilmeli ve ilgi duyduğu konuları belirleyerek derse aktif katılım göstermelidir. Mizutani (1995), Japonya Durumu dersi için hazırlanan kitaplara bağlı kalmaksızın, çeşitli materyallerin kullanılmasını önermektedir; bu yaklaşım, yukarıda belirtilen görüşleri desteklemektedir.

Eguchi Hiroyuki ve Daniel Dumas (2014), her kültürün, yalnızca o kültür içinde yaşayan bireyler tarafından tam anlamıyla

anlaşılabileceğini ve aktarılabileceğini belirtmektedir. Örneğin, *miso* yalnızca “fermente edilmiş soya ezmesi” olarak çevrilmemelidir; aynı zamanda onunla çevrili bir yaşam tarzından bahsedilmelidir. *Miso*, yalnızca bir yiyecek değil, Japon yaşam tarzının bir parçasıdır. Benzer şekilde, Japon kùltüründeki *wabi-sabi* estetik anlayışı, *Bushido*’da *rei* (selam verme) kavramının önemi ya da *Rakugo* sanatının mizahı, kùltürün dışında kalan bireyler için anlaşılması güç unsurlar olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, kùltür ve toplumun ebeveyn-çocuk ilişkisi gibi bir baęa sahip olduğunu; zaman zaman çatışsalar da derin bir sevgi ile birbirine bağlı olduklarını ifade etmektedir. Bu sevgi bağını anlayabilmek için, Japon kùltürünün araştırılması, düşünümesi ve deneyimlenmesi gereklidir (Eguchi ve Dumas, 2014).

Akbay (2009), yabancı dil öğreniminde dil ve kùltürün ayrılmaz iki unsur olduğunu, hedef kùltürün öğretilmesinde öğrencinin algı, tutum ve davranışlarının da dikkate alınması gerektiğini belirtmektedir. Araştırmasında yer alan, “Yabancı dil olarak Japonca öğrenirken, Japon kùltürüne ilişkin bilgi edinmenin gerekli olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna, tüm katılımcıların olumlu yanıt vermesi, bu görüşü desteklemektedir. Akbay’ın ulaştığı önemli sonuçlardan biri, “Dil, kùltürün bir parçasıdır ve kùltür anlaşılmadan dil öğrenilemez” ifadesidir. Öğrencilerin, Japon kùltürüne dair derslerin öğretilmesinin gerekliliği konusunda hemfikir olmaları da bu bağlamda önem taşımaktadır. Ayrıca katılımcıların büyük bir kısmı, Japon kùltürünü özgün ve diğer kùltürlerden farklı bulmakta ve Japonlarla sağlıklı bir iletişim kurabilmek için kùltürel unsurların öğrenilmesi gerektiğini savunmaktadır. Bununla birlikte, Türkiye’de yaygın olarak kullanılan Japonca öğretim materyallerinin kùltürel unsurları yeterince içermediği ya da bu açıdan yetersiz kaldığı da dile getirilmiştir (Akbay, 2009: 299–311).

Ogawa Hideaki, lisans düzeyindeki Japonya Durumu dersi içeliklerini incelediği çalışmasında, Japon diliyle ilgili konuların yanı sıra, tarih, alışkanlıklar, gelenek-görenekler, bayramlar, bölgesel kùltür,

ekonomi, sanayi, üretim, bilim ve teknoloji, çevre gibi temaların da ele alındığını belirtmektedir. Ancak, yurt dışındaki üniversitelerde Japonca öğrenen öğrencilerin Japonya’da yaşamamış olmaları nedeniyle bu derse ilgilerinin düşük olduğu gözlemlenmiştir. Japon kültürünün Avrupa ve Amerikan kültürlerinden birçok yönüyle farklılık gösterdiği ve bu farklılıkların öğrencilere açık bir biçimde aktarılması gerektiği vurgulanmaktadır. Öğretim elemanı Japon kültürünün bir parçası olsa dahi, bu kültürel unsurları etkili biçimde aktarabilmesi için kapsamlı bir hazırlık süreci gerekmektedir (Ogawa, 2009: 70).

Yamamoto Kyoko (1996), ders içeriğinin belirsizliğinden dolayı öğretim elemanlarının belli ilkelere dayalı olarak içerikleri oluşturduğunu ve ders materyallerini kendilerinin hazırladığını belirtmektedir. Japonya’nın güneyindeki Kochi Üniversitesi’nde 1989 yılında kurulan Japon Dili ve Japonya Durumu kürsüsü öncülüğünde, 1990 yılından itibaren dersin içeriği ve öğretim yöntemlerine ilişkin çeşitli konferanslar düzenlenmiştir. Bu konferanslarda tarih (modern tarih), güncel toplumsal ve çevresel sorunlar, gelenek-görenekler, aile yapısı, beslenme, evlilik-ölüm törenleri, ekonomi, coğrafya, sözlü sanatlar ve halk bilimi gibi konular ele alınmıştır. Ayrıca, bu içeriklerin olumlu ya da olumsuz yanlarını ayırmaksızın tarafsız biçimde aktarılmasının önemi vurgulanmaktadır. Bu yaklaşım, yurt dışında oluşmuş olan kalıplaşmış Japonya algılarının ötesine geçmeyi hedeflemektedir. Kochi Üniversitesi’nde ders içeriklerinin altı öğretim elemanı tarafından kolektif biçimde belirlenmesi de bu bağlamda dikkat çekicidir.

Japonya Durumu dersi 1960’lı yıllarda oluşturulmuş olsa da, konuyla ilgili ilk kapsamlı araştırma 1992–1993 yıllarında Hasegawa Tsuneo öncülüğünde, Sasaki Michiko, Sunakawa Yuichi ve Hosokawa Hideo iş birliği ile gerçekleştirilmiştir. Bu araştırma kapsamında, dersin yükseköğretimdeki konumuna dair sorunları tespit etmek amacıyla bir anket çalışması yapılmış ve çözüm önerileri sunulmuştur. Anket, dersin verileceği kürsü, içeriği, süresi, dili, materyali, öğretim yöntemi gibi 17 başlıktan oluşmuş; analizler sonucunda dersin

mevcut durumu, temel felsefesi, içerik ve yöntem sorunları ile gelecekteki konumlandırılması üzerine kapsamlı değerlendirmeler yapılmıştır. Bu araştırmayı takiben, alana ilişkin birçok yeni yayın yapılmış ve çalışmalar günümüzde de devam etmektedir.

2. Yabancı ğrencilerin Japonya’ya Yönelik Stereotipik Algıları ve Bu Algılardaki Dönüşüm

İngilizce olarak yayımlanan Japonya’yı tanıtıcı nitelikteki rehber kitaplardan birinde, “Japonlar evlerinin kirlenmesini istemediklerinden ayakkabılarını çıkararak içeri girerler” ifadesine yer verilmiştir. Ancak Japon toplumunda evlere ayakkabısız girilmesi, yalnızca hijyen kaygısıyla açıklanamayacak kadar derin kültürel köklere sahiptir. Bu davranış biçiminin yalnızca “evi kirletmeme” gerekçesiyle tanıtılması, Japon kültürünün özgün yapısına dair yzeyssel ve indirgemeci bir bakış açısını yansıtmaktadır. Bu tür kaynaklar, Japonya ve Japon toplumu hakkında özellikle yabancılar arasında yanlış imgelelerin ve kalıp yargıların oluşmasına neden olabilmektedir.

Yamamoto (1996), kültürel çeşitliliğe sahip sınıf ortamlarını olumlu bir fırsat olarak değerlendirmiş ve Japonya’ya gelen uluslararası ğrencilerin Japonya’ya ve Japon kültürüne dair algılarını incelemeyi amaçlayan bir ders projesi geliştirmiştir. Bu proje kapsamında, ğrencilerin Japonya hakkındaki görüşleri çeşitli kaynaklardan –gazeteler, medya içerikleri, bireysel gözlemler ve etkileşimler– yararlanılarak toplanmış; ayrıca ödevler, raporlar, belge incelemeleri, fikir alışverişleri ve röportajlar gibi yöntemlerle nitel veri elde edilmiştir. Araştırmaya katılan ğrenciler Avustralya, Malezya, Çin, Amerika Birleşik Devletleri ve Brezilya gibi farklı ülkelerden olup, beş ana başlıkta eylem planı oluşturmuşlardır:

1. Kendi lkelerindeki Japonya algısını incelemek,
2. Japonya’ya geldikten sonra bu algının nasıl değiştiğini analiz etmek,

3. Japon öğrencilerin, araştırma grubundaki yabancı öğrencilerin ülkelerine dair düşüncelerini tespit etmek,
4. Japon gazetelerinde ilgili ülkeler hakkında çıkan haberleri araştırmak,
5. “Japonya’nın Uluslararasılaşması” konulu bir rapor hazırlamak.

Bu başlıkların özellikle ilk ikisinin analizi, Japonya ve Japon toplumuna ilişkin yurtdışında yaygın olan stereotipik algılar ile gerçek deneyimler arasındaki farklılıkları ortaya koymuştur. Bu bulgular, Japonya Durumu (Nihon Jijou) dersinin gerekliliğine ve önemine işaret etmektedir.

Araştırma kapsamında elde edilen öğrenci görüşleri, yabancıların Japonya’ya dair ön kabullerinin Japonya’da yaşamaya başlamalarıyla birlikte nasıl değiştiğini somut biçimde ortaya koymaktadır. Örneğin, bir Avustralyalı öğrenci, Japonların “çalışkan birer arı gibi” yaşadıklarını; yalnızca ailelerine, şirketlerine ve ülkelere odaklandıklarını düşündüğünü belirtmiştir. Bu öğrenci, Japonya’ya gelmeden önce Japon bireylerin kültürel anlayıştan yoksun olduğunu düşündüğünü ve Japonlarla arkadaşlık kurmakta zorlandığını, ancak Japonya’nın tarihini ve geleneklerini öğrenmeye başladıktan sonra bu durumun değiştiğini ifade etmiştir.

Bir diğer Avustralyalı öğrenci, Japonya’yı yalnızca ikebana (çiçek düzenleme sanatı) ve sadō (çay seremonisi) gibi geleneksel sanatlarla özdeşleştirdiğini; ancak Japonya’ya geldikten sonra beyzbol, karaoke ve paçinko gibi kültürel pratiklerin günlük yaşamda çok daha yaygın olduğunu gözlemlediğini belirtmiştir.

Benzer şekilde, Brezilyalı bir öğrenci Japon kadınlarının çoğunlukla ev işleriyle meşgul olduğunu düşünürken; Japonya’ya geldikten sonra onların aktif biçimde dışarıda çalıştığını, çocuklarını okula bıraktıktan sonra sosyal yaşamda yer aldıklarını gözlemlemiştir.

Çinli bir öğrenci ise Japonya’daki aile yapısına yönelik kurguladığı hayalinde, erkeklerin eşlerine “Çay getir”, “Bira getir” gibi direktifler verdiğini ve kadınların buna “Hemen!” diyerek karşılık verdiğini düşünürken, Japonya’da 60–70 yaşlarındaki kadınların bisiklet ya da motosikletle işe gidiyor olmalarını şaşkınlıkla karşıladığını ifade etmiştir.

Bir diğer Çinli öğrenci, Japon kadınlarının yalnızca ev işleriyle meşgul olduğunu varsayarken, Japonya’da onların spor, ikebana gibi kültürel faaliyetlerde aktif biçimde yer aldığını gözlemlemiş ve bu durumun beklentileriyle çeliştğini belirtmiştir.

Bu tür gözlem ve deneyimler, Japon kültürüne yönelik dışsal algılarla, doğrudan etkileşim sonucunda edinilen içsel deneyimler arasındaki farkları ortaya koymakta; Japonya Durumu dersi gibi içeriklerin, kültürlerarası farkındalığın gelişmesine ve kalıplaşmış yargıların aşılmasına katkı sağladığını göstermektedir.

3. Japonya Durumu Ders Kitaplarının Sınıflandırılması ve Uygulama Alanları

Hosokawa’ya (1994) göre, Japonya’da “Japonya Durumu” (Nihon Jijō) ders kitapları üç temel grupta sınıflandırılmaktadır. Birinci grup, yalnızca İngilizce yayımlanmış ve özellikle Avrupa ve Amerika’dan gelen öğrencileri hedefleyen kaynaklardan oluşmaktadır. İkinci grup, İngilizce ve Japonca ifadelerin paralel olarak yer aldığı iki dilli yayınlar; üçüncü grup ise yalnızca Japonca yazılmış metinlerden oluşmaktadır.

Birinci gruptaki materyaller, Japonca bilgisi olmayan ya da başlangıç seviyesinde olan öğrenciler için tasarlanmıştır. Ancak bu eserlerde Japon kültürüne ait kavramların Japonca karşılıkları yer almadığı için, üniversite düzeyinde ders materyali olarak kullanımları sınırlı kalmaktadır. İkinci gruptaki eserlerde ise her iki dilde açıklamalar yer almakta olup, İngilizce bilen öğrencilere yöneliktir. Ancak ana dili İngilizce olmayan öğrenciler için hem Japonca hem İngilizce

anlatımların birlikte sunulması, Japonca öğrenme sürecini yavaşla-
tabilmektedir. Üçüncü grup ise yalnızca Japonca yazılmış ve bu yö-
nüyle ileri düzey Japonca bilgisine sahip öğrencilere hitap etmekte-
dir. Bu gruba ait kaynaklarla çalışmak, öğrencilerin dil becerilerinin
gelişimine önemli katkı sağlamak ve seviye farklılıklarını kısa sü-
rede azaltabilecek etkili bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Bu
noktada önemli olan, öğrencilerin seviyelerine uygun konu seçimi
yapılması ve bu konuların öğrencilerin ihtiyaçlarına cevap verecek
şekilde belirlenmesidir.

Yamamoto Shigeru (1998), “*眞の国際人とは何か?*” (“Ger-
çek bir dünya insanı kimdir?”) sorusu ile başladığı çalışmasında,
dünyada tamamen “iyi” ya da tamamen “kötü” bir ülkenin bulun-
madığını ifade etmektedir. Japonya Durumu dersinin, Çin ve Kore
örneklerinde olduğu gibi, Japonya’yı olumsuzlayan eğitim sistem-
lerinden farklı olarak, stereotipleştirmeden uzak bir yapıda kurgu-
lanması gerektiğini savunmaktadır. Yamamoto, bu dersin Japon ve
yabancı öğrencilerin Japonya ve Japon halkına dair daha derinlikli
bir kavrayış geliştirmelerine katkı sağlamak amacıyla tasarlandı-
ğını belirtmektedir (Yamamoto, 1998). Benzer biçimde Mizuuchi
ve Li (2006), Çin’deki Japonya Durumu derslerinde sıklıkla yer
verilen Kabuki ve Noh tiyatrolarına dair bilgilerin günümüz Japon
toplumu açısından ne derece gerekli olduğu tartışılmalı; bunun ye-
rine çağdaş Japonya’ya dair sosyokültürel unsurların öne çıkarıl-
ması gerektiğini savunmaktadır.

Japonya’da ve yurtdışında yürütölen Japonya Durumu dersle-
rinin içerik ve uygulamalarının farklılık gösterdiği açıktır. Kitamura
(2010), bu derslerde kültürel öğelerin yalnızca öğretmenin anlatımıyla
değil, öğrencinin bizzat gözlemleyerek ve deneyimleyerek fark et-
mesini sağlamanın önemine dikkat çekmektedir.

1989 yılında Kanazawa Üniversitesi’nde yabancı öğrencilere yö-
nelik yapılan bir ankette, Japonya Durumu dersi kapsamında “aile ve
hukuk bilinci”, “işçiler ve demokrasi”, “Rakugo dünyası”, “çalışanlar

ve yabancılar”, “Japon Anayasası” ve “Japonya’da yaşayan yabancılar” gibi konular öne çıkmıştır. Bunun yanı sıra, Japon ailesi ve ev yaşamı, yemek masasında oturma düzeni, banyo sıralaması, mektupları açma hakkı gibi gündelik yaşama ilişkin kuralların yanı sıra Japon ekonomisi, çevre sorunları ve doğaya ilişkin temaların da ders içeriğinde yer alabileceği belirtilmiştir.

4. Kırsal Bölgelerde Yaşayan Yabancılarla Yönelik Japonya Durumu İçerikleri

Japonya Durumu ders kitapları çoğunlukla şehir yaşamına odaklanmakta, kırsal kesimlere dair içerikler ise sınırlı kalmaktadır. Hosokawa’nın (1994) çalışmasında, Japonya’nın kırsal bölgelerinde çalışan yabancılarla Japonca eğitimi veren 23 öğretmenle yapılan görüşmelerde, 19 öğretmen bu dersin mutlaka verilmesi gerektiğini belirtmiş, geri kalan 4 öğretmen de olumlu görüş bildirmiş ancak farklı uygulama yöntemleri önermiştir. Derslerin sınıf ortamında mı yoksa yaşam alanlarında mı işlenmesi gerektiği tartışmaya açılmış; özellikle kırsal bölgelerde yaşayan yabancıların günlük yaşamda karşılaştıkları ihtiyaçlara uygun konuların seçilmesi gerektiği vurgulanmıştır. Bu noktada, yalnızca kelime öğretimiyle sınırlı kalmayan; olayların içeriğini ve bağlamsal anlamlarını da aktarabilecek ders içerikleri önerilmiştir.

Örneğin, Japon tarımı ve tarımsal sorunlara dair Japonya Durumu içeriklerinin hazırlanmasında, Japonya’daki ilkokul ve ortaokullarda kullanılan Toplum Bilgisi ders kitapları incelenebilir. Farklı yayınevlerinden çıkan ders materyallerinin karşılaştırmalı olarak kullanılması da önerilmektedir (Hosokawa, 1994: 168–171). Özellikle kırsalda yaşayan yabancılarla yönelik ders içeriklerinde; tarımda yaşayan nüfus, genç iş gücünün azalması, makineleşme, tarımsal kredi olanakları, ürün taşımacılığı, kooperatiflerin yapısal sorunları, tarım ilaçlarının kullanımı, ürünlerin depolanması ve ziraatçiliğin gerilemesi gibi konulara yer verilmesi gerektiği belirtilmektedir.

Bu tür içerikler, Japon yaşam tarzına dair farkındalık oluşturmanın yanı sıra, öğrencilerin Japonca kelime bilgilerini ve iletişim becerilerini geliştirmelerine de katkı sağlar. Öğrencilerin, günlük hayatta karşılaşabilecekleri sorulara Japonca yanıt verebilme, düşüncelerini ifade edebilme ve temel düzeyde tartişma yürütebilme yetilerini kazanmaları, bu dersin amaçları arasında yer almaktadır (Hosokawa, 1994: 182).

1980’li yıllarda Japonya’daki nüfus artış hızının düşmeye başlamasıyla birlikte, yabancı öğrenci ve işçilerin kabulünü kolaylaştıracak yasal düzenlemelere yönelik politikalar geliştirilmeye başlanmıştır (Özşen, 2016). Bu politikalar kapsamında kırsal bölgelerde yaşayan ve “yabancı gelin projesi” aracılığıyla Japonya’ya gelen kadınlara yönelik, Japon dilini ve kültürünü öğrenmelerine destek olacak programlar düzenlenmiştir. Özşen’e (2016) göre, bu bireylerin Japon aile yapısına ve kırsal yaşam düzenine uyum sağlamalarında karşılaştıkları en büyük zorluk, sadece dil bariyeri değil; aynı zamanda Japonların düşünce biçimlerini anlamakta yaşanan iletişimsel engellerdir (s. 146–148). Bu durum, kültürlerarası iletişimin yalnızca dilsel yeterlilikle açıklanamayacak kadar çok katmanlı olduğunu ortaya koymaktadır.

5. Türk Toplumunun Japon Kültürüne Yönelik İlgisi

Türkiye’de Japon kültürüne yönelik ilgi oldukça yüksek düzeydedir. Yazılı ve görsel medyada Japonya ile ilgili içeriklerin sıklıkla yer bulmasının yanı sıra, Japonya üzerine yazılan kitap, makale ve çeviri eserlerin sayısı da gün geçtikçe artmaktadır. Türk toplumunun Japonya’ya dair merak ettiği konular geniş bir yelpazeye yayılmakta olup, bu ilginin hem kadınlar hem erkekler arasında ortaklaştığı konular arasında Japon mutfak kültürü, geleneksel Japon evi, manga ve anime öne çıkmaktadır. Japon mutfak kültürü özelinde, Japonların neden yoğun olarak balık tükettikleri, günlük ve yerel yemek çeşitleri, beslenme alışkanlıkları gibi konular dikkat çekmektedir. Bu ilginin temelinde, Japon toplumunun genel olarak sağlıklı bireylerden

oluştuğu ve yüksek yaşam süresi ortalamasına sahip olduğu yönündeki yaygın kanaat yer almaktadır. Bu durumun temelinde, Japonların beslenme alışkanlıkları ve günlük yaşam pratiklerinin etkili olduğu düşünölmektedir.

Bunun yanı sıra, Japon günlük yaşamı, aile içi ilişkiler (özellikle karşılıklı saygı ve ev içi görgü kuralları), misafir ağırlama gelenekleri, eğitim sistemi, okul yaşamı, iş kùltürü ve çalışma disiplini gibi alanlar da Türk gençliği arasında ilgi görmektedir. Misafir ağırlama kùltürü, Türk gelenek-görenekleri ile benzerlik taşıyıp taşımadığı; özellikle misafirler için özel yemekler hazırlanıp hazırlanmadığı gibi sorular yöneltiştir. İş yaşamına dair genel kanaat, Japonların yoğun ve özverili şekilde çalıştığı yönündedir. Ayrıca bireylerin meslek seçimleri neye göre yaptıkları da merak konusudur. Japon ev yaşamı bağlamında ise bireylerin zamanlarını evde mi yoksa dış mekanlarda mı geçirdikleri, evdeki boş zaman aktiviteleri sorgulanmaktadır. Toplumsal yapıya dair olarak ise ahlaki değerler, dürüstlük, toplumsal dayanışma, mizah anlayışı ve eğlence kùltürü olarak ön plana çıkmaktadır. Özellikle dürüstlük, Japon toplumu için temel bir değer olarak görölmekte ve bu durum dikkat çekmektedir.

Üniversite öğrencileri ayrıca, Japonya'nın II. Dünya Savaşı ve atom bombası gibi büyük yıkımlar yaşamasına rağmen, kısa sürede teknoloji, ekonomi, sanayi ve diğer alanlarda nasıl bu denli geliştiğini ve kalkındığını sorgulamaktadır. Zira günümüz Japonya'sı pek çok ÷lke için ulaşılabası arzulanan konumdur.

İletişim biçimlerine ilişkin olarak, Japon toplumunun hiyerarşik yapısının dilsel düzeydeki yansımaları, özellikle ast-üst ilişkilerindeki konuşma tarzları, iletişim açısından önemli bir araştırma konusu olarak değerlendirilmiştir. Ayrıca, Japonya'daki farklı dini inanışların çatışmadan bir arada var olma biçimleri de merak uyandıran başlıklar arasındadır.

Tüm bunların yanı sıra, Türk toplumu Japon mitolojisi, Japon sineması, *yakuza* (Japon organize suç örgütleri) ve çay seremonisi

gibi geleneksel ve modern kültürel unsurlara da ilgi duymaktadır. Japon futbol kültürü, futbolun toplumdaki yeri ve genel olarak oyun kültürü de dikkat çeken diğer alanlardandır. Özellikle manga-anime kültürünün kökeni, çizgi roman karakterlerinin abartılı göz çizimleri gibi görsel anlatım teknikleri gibi konular yoğun şekilde sorgulanmaktadır. Ayrıca Japonların doğum günü kutlama biçimleri, eğlenme mekanları ve genç eğlence anlayışı üniversite gençliği arasında merak uyandırmaktadır.

Son olarak Japonya ile Türkiye arasındaki fiziksel mesafenin fazlalığı, uçak biletlerinin yüksek maliyeti gibi nedenlerle Japonya'yı ziyaret etme arzusu taşıyan ancak bu isteğini gerçekleştiremeyen birey sayısının da oldukça fazla olduğu gözlemlenmektedir.

6. Japonya Durumu Dersinin İçerik Seçimi ve Kültürel Bilinç Kazandırmadaki Rolü

Japonya Durumu dersinin konu seçiminde temel amaç; Japonca'yı yabancı dil olarak öğrenen bireylerin kelime dağarcığını geliştirmek, Japon yaşamı hakkında temel düzeyde farkındalık kazandırmak, öğrencilerin yöneltilen sorulara yanıt verebilecek yeterliliğe ulaşmalarını sağlamak ve üniversite giriş sınavlarına hazırlanan bireylerin düşüncelerini belirli bir ölçüde ifade etme becerilerini artırmaktır.

Itasaka Gen'in hazırladığı ders materyali, Japonya'daki en yaygın soyadı olan Satou ailesinin günlük ve yıllık yaşam döngüsünü ele almakta; böylece tipik bir Japon bireyinin yaşam biçimini yansıtmaktadır. Bu materyal, Ulusal Japonca Araştırma Merkezi tarafından geliştirilen "Temel Kelime Bilgisi 2000" listesinde yer alan kelimeleri içermekte olup, Japonca Yeterlik Sınavı'nın orta ve ileri seviyelerine (yaklaşık 300–400 saatlik öğrenim düzeyi) hitap etmektedir (Itasaka, 1992).

Bir Japonya Durumu dersi esnasında, yabancı öğrencilerin Japonya hakkındaki bazı ifadeleri, dersin yürütücüsü olan öğretim elemanını şaşırtmıştır. Örneğin, öğrencilerden biri "Japon şirketlerindeki

ömür boyu istihdam politikası Japonya'nın ekonomik büyümesini sağlamıştır" ifadesinde bulunurken, bir diğeri "Japon düşüncesinin esnekliğı, Japonca'daki belirsiz ve muğlak ifadelere dayanmaktadır" şeklinde görüş belirtmiştir. Bu tür ifadelerin, öğrencilerin daha önce katıldıkları özel Japonca dil okullarındaki derslerden edindikleri kalıplaşmış bilgilerden kaynaklandığı tespit edilmiştir. Bu doğrultuda, söz konusu kalıpyargıların giderilmesinde Japonya Durumu derslerinin önemli bir rol oynayabileceğı öngörülmektedir. Bu tür bilgi kirliliğinin önlenebilmesi adına, üniversiteler ile özel dil okulları arasında işbirliğı sağlanmalı ve kültürel konuları içeren ortak bir müfredat geliştirilmelidir.

Medya ve basın organlarının ülkeler ve toplumlar hakkındaki genellemeleri, öğrencilerin kültürel algılarında belirleyici olabilmektedir. Japonya Durumu dersi aracılığıyla bu tür önyargıların azaltılması hedeflenmektedir. Bu bağlamda üç aşamalı bir öğretim planı önerilmektedir:

1. Öğrencilere Japonya'nın gündelik yaşamına dair bilgi sunmak,
2. Japon kültürüne ve toplumuna ilişkin temel veriler sağlamak,
3. Öğrencilerle birlikte Japon kültürü üzerine yorum ve değerlendirmeler yapmak.

Bu plan çerçevesinde, birinci aşama temel düzeyde Japonca öğrenimini tamamlamış bireyleri hedeflemekte; ikinci aşama orta ve ileri düzeye geçiş yapan öğrencilere yöneliktir. Bu düzeyde ders içerikleri gazete ve dergilerden alınan güncel metinlerle desteklenebilir. Üçüncü aşama ise ileri seviyedeki öğrenciler için tasarlanmıştır. Bu aşamada Japon toplumu ve kültürü üzerine düşünsel tartışmalar ve eleştirel analizler yapılması hedeflenmektedir.

Sonuç

Yukarıda sunulan değerlendirmeler ışığında, Japonya Durumu konulu yayınların konu çeşitliliğı açısından oldukça geniş bir yelpazeye sahip olduğu görülmektedir. Bu kapsamda hazırlanmış sözlüklerde

dahi oldukça zengin içerikler yer almaktadır. Sadece bu alana özgü yayınlarda yirmiden fazla başlıa rastlanmaktadır. rnek vermek gerekirse; günlük ifadeler, yaşam biçimi, ulaşım, beslenme alışkanlıkları, mevsim döngüleri, festivaller, sanatlar, eğitim sistemi, niversite hayatı, Japon müziği ve sineması, aile yapısı, gençlik alt kültürleri, çalışma yaşamı, doğal kaynaklar, nüfus yapısı, üretim, siyaset, anayasa ve kanunlar, dış ilişkiler, dini inançlar ve lehçeler gibi konular ne çıkmaktadır. Bu eşitlilik, dersin içeriğinin ğrencilerin Japonca yeterlilik seviyelerine göre yapılandırılmasını zorunlu kılmaktadır.

Japanese Conditions veya *Japan's Cultural Background* ifadeleleriyle İngilizceye evrilen *Nihon Jijō* (日本事情) terimi, dersin kapsamının Japon kültürü ve Japon toplumuna dair oldukça geniş bir alanı kapsadığını ortaya koymaktadır. Bu içeriklerin tamamında uzmanlaşmak pratikte mümkün değildir. Örneğin, savaşlar, eğitim sistemi, toplumsal cinsiyet rolleri, ayrımcılık, sosyal ilişkiler, değer yargıları, evlilik ve cenaze ritüelleri, yıl içindeki dini festivaller gibi konular, ancak alanında uzman kişi ya da kaynaklardan edinilecek bilgilerle etkili şekilde işlenebilir.

Japonya Durumu dersinin temel amacı, öğrencilerde kültürlerarası farkındalık yaratmak ve Japon kültürünü olumlu bir biçimde kavramalarını sağlamaktır. Bu sayede öğrencilerin, kendi kültürleri ile Japonya arasında bir kültürlerarası iletişim köprüsü kurmaları hedeflenmektedir. Bu hedefin gerçekleştirilmesinde Japonya Durumu dersi, önemli bir araç niteliği taşımaktadır.

Yapılan araştırmalar, Japonca ğretiminde yaygın olarak kullanılan bazı kaynakların Japon kültürü öğelerini yeterince içermediğini ya da bu konuda yetersiz kaldığını ortaya koymaktadır. Bu durum, farklı ve daha zengin kaynaklara başvurma gerekliliğini gündeme getirmektedir. Bu bağlamda, Japonya Durumu ya da Japon Kültürü derslerinin Türkiye'de de yaygınlaştırılması, içeriklerinin Türk ğrencilerinin ihtiyaçlarına uygun biçimde yeniden düzenlenmesi önem

arz etmektedir. Japonya hakkında diğerk ölkelerde gözlemlenen kalıpyargıların Türkiye’de de benzer biçimde ortaya çıkması muhtemeldir. Japonya’ya ilişkin gerçekçi bir imaj sunmak, bu sürecin başarısını doğrudan etkileyecek bir faktördür. Bu nedenle, doğru ve güncel kaynakların tespit edilerek kullanılması, kültürel yanlış anlamaların ve kalıpyargıların aşılmasına katkı sağlayacaktır.

Kaynakça:

- AKBAY, O. H. (2009). Türk öğrencilerin Japon kültürüne ilişkin algılamaları. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 26, 299–311.
- EGUCHI, H., & DUMAS, D. (2014). *Shin Eigo de Kataru Nihon Jijou*. The Japan Times.
- HOSOKAWA, H. (1994). *Nihongo kyoshi no tame no jissen nihon jijou nyumon*. Taishukanshoten.
- ITASAKA, G. (2003). *Nihongo de manabu Nihon Jijou: Chuukyū kara jokyū he – Nihon o shiru sono kurashi 365 nichi*. 3A Corporation.
- KANADZU, H., & KATSURAJIMA, N. (2017). *Ryūgakusei no tame no Nihon Jijou nyuumon*. Toshoshuppan Bunrikaku.
- KITAMURA, T. (2010). Nihon Jijou Nihon Bunka o toriireta Nihongo jugyō o oshieru – Kokusai Koryūkin Kyojuho Shirizu Nihon Jijou Nihon Bunka o oshieru yori. *Nihongo Kyoiku Junkai Kenshukai*, 1–10.
- KURACHI, A. (1994). Kokusaikajidai ni okeru Nihon Jijou kyoiku no kaidai: Gurobaru kyoiku no shiten kara. *Hiroshima Peace Science*, 17, 105–126.
- MIZUTANI, O., SASAKI, M., & Hosokawa, H. (1995). *Nihon Jijou handobukku*. Taishukanshoten.
- MIZUUCHI, H., & LI, R. (2006). A new viewpoint and development of the teaching materials of the Japan conditions education. *Chiba University Faculty of Education Research Bulletin*, 55–62.
- OOGAWA, H. (2009). Nihon Jijou no Chishiki: Chiri-Jinkō-Shizenhen. *Nihongo Kyoiku Ronshū*, 18, 67–81.
- ÖZŞEN, T. (2016). *Japon modernleşmesine karsaldan bakış*. Nobel Bilimsel Eserler.
- SASAKI, M. (1995). *Nihon Jijou nyuumon: Views of today’s Japan*. Alc Publications.
- YAMAMOTO, S. (1998). *Ryūgakusei no tame no Nihon Jijou*. Daigaku Kyoiku Shuppan.

ЗА ПОЛИТИЧЕСКОТО “СЪДЪРЖАНИЕ” НА ПАНТАЛОНИТЕ

Доц. Д-р Димитър ВОДЕНИЧАРОВ

Assoc. Prof. Dr. Dimitar Vodenicharov, Academy of Music, Dance and Visual Arts
“Prof. Asen Diamandiev” – Plovdiv.

Резюме: В историята могат да се открият редица примери за влияние на политически, икономически и социални условия върху модата, формиращи особени ценности върху системите на обличане. Статията разглежда процеси, в които костюмът не само отразява социалната система, но и влияе върху създаването и, позволявайки контрол върху хората. *Ключови думи: история на костюма, символично значение на облеклото, културна история.*

ON THE POLITICAL “CONTENT” OF TROUSERS

Abstract: A number of examples can be found in history of the influence of political, economic and social conditions on fashion, forming particular values on clothing systems. The article examines processes in which costume not only reflects the social system, but also influences the creation and, allowing control over people. *Keywords: history of costume, symbolic meaning of clothing, cultural history.*

Панталоните са част от облеклото, което покрива тялото от талията до глезените, всеки крак поотделно. Тази на пръв поглед дреха с елементарна конструкция има необичайно историческо присъствие. Именно идентифицирайки се с пола и властта, панталоните прикриват многоликата си история.

От дълбоката древност дрехата е ценност, не защото предпазва човека от студ, слънце и дъжд, не защото за създаването и се полагали усилия и се отделяло време, а и защото маркира обществената позиция, социалния статут, възможностите, желанието за удобство и вкус. Изразява характера, състоянието или поведението и навиците на човека. Това е причината промените в облеклото в културната история да са обект на различни изследвания.

За първи път символичното значение на облеклото е застъпено в Библейския разказ от Битие, където в райското съвършенство на Едем, голотата не води до негативни социални последици. „А и двамата, човекът и жена му, бяха голи и не се срамуваха“¹, още не срещнали се с познанието от забранените плодове, облечени в светлина от чистота и непорочност. Едва след грехопадението Адам и Ева осъзнават резултатите от своята постъпка и полагат усилия да прикрият голотата (срама си), съшивайки първите одежди – препаски от смокинови листа. Но дрехата не успява да скрие голотата им (вината им) вън от Рая, за това Бог принася в жертва агнец, с кожата на който прикрива срама от голотата (вината). Първите одеяния също са кожени, за направата им се жертва животно и принуждението изявява първата функция на дрехата, да прикрие делата на плътта.

Редица хипотези определят появата на панталоните още от дните на примитивния човек, като приписват появата им на постепенната миграция на населението, от топлите към хладните климатични зони. Тези предположения се потвърждават от

¹ Бит. 2.25

мумията на Йоци (*Oetz - Симилаунският човек*), открита 1991 г. в Алпите в района Йоцтал и датирана към епохата на халколита. Предполага се, че още тогава всеки крак се смятал за отделен телесен елемент, така че думата „панталони“ на повечето езици се отнася до съществителни, които имат само множествено число.

Освен елементарна дреха прикриваща тялото от кръста към глезените в два отделни крачола, панталоните определяли половата и социална идентичност. Утвърдени като символ на мъжественост, те са забранени за жените. И именно във взаимно изгодното съжителство между пол и власт, се крие многоликата им история.

Въпреки, че древните елини и римляни смятали панталоните за атрибут на варварството и се отнасяли към тях с презрение, дългите военни кампании на север, убедили римските легионери в обратното, а генералите им обували лилави панталони на триумфите си. Постепенно и останалата част от римските граждани възприела това облекло, тъй като панталоните най-често били къси до под коляното и римската тога ги покривала, така щото варварското им присъствие да остане незабелязано.

През Средновековието, мъжете носели отделни крачоли привързани за талията и през XIV век станало особено модерно левия и десния крачол да бъдат в различни цветове, указващи социалната позиция и ниво на благородство на притежателя. Нарекли ги „*mi-parti*“ от френски „разделени наполовина - по средата“ или шоси.

Привикналите към нередовно заплащане германски ландскнехти превърнали изпокъсаните си шоси в нова мода. През XVI век тази пъстра наемна армия започнала да пришива разноцветни панделки към износените си крачоли. Силуета постепенно се променил в „*pluderhosen*“ - „панталони от харема“, които по каприз на Луи XIV, стават униформа на кралските

мускетари, именувани *rengraves* на холандския посланик в Париж през 1650 година.

Днес етимологията им е почти забравена. Идва от прозвището, дадено на венецианците, които носели дълги и тесни кюлоти и се отнасяли с особена почит към великомъченик Пантелеймон (*San Pantaleone*). Франция се запознала с тях през едноименния персонаж от комедия дел'арте – Панталоне. Богат, похотлив възрастен скъперник, облечен в характерен костюм, включващ дълги тесни панталони. В преносен смисъл Панталоне е „персонаж, който, за да постигне целите си, слага различни маски и играе много роли“² Този италиански комедиен герой танцува *фарс – панталонада*, комбинация от клоунада и мимически пози. С разширяване на смисъла, *pantalonnade* започва да означава фалшива проява на радост, болка, доброжелателност, хитър забавен трик за изход от сложна ситуация. Извън театралния контекст панталоните се превръщат в оригинален елемент от маскарадните вечери.

Друга област, в която присъстват панталони е флота. Носени са от моряците и рибарите през XVII век, с различна дължина и ширина в зависимост от конкретната им длъжност и място на борда.

През XVIII век панталоните са предимно детско облекло или бельо, което може да бъде оставено на показ при невръстните. През 1790 г. дофинът, наследник на трона, позира пред Елизабет Виже-Льо Брюн (*Élisabeth-Louise Vigée-Le Brun*) в бели панталони, леко пристегнати на глезена със сини панделки. Тази новост, дошла от Англия, съпътства опростяването и комфорта утвърждавайки дрехата в детския костюм. В дамската мода,

² Михельсон „А.Д..Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней“. По словарям : Гейзе, Рейфа и др. М, “Русская тип.” А.О. Лютецкого, 1883, ББК 81.411.2-420,ББК 81.411.2-32я21, <https://www.prlib.ru/item/354602,стр.562>

дрехата отдавна е бельо, обикновено с функционален прорез между двата крачола.

В края на 18-ти век, вече заела мястото си в европейския гардероб, дрехата получава определението - кюлоти и чорапи едновременно. През 1790 г. Марат говори за „тези, които управляват обути в дълги кюлоти“³ определяйки положението им в революционния речник с отрицателната конотация, съпоставени срещу санкюлоти *Sans-culotte* (не носят кюлоти, без гащи) референтни за третото съсловие.

До Френската революция, връзката между панталоните и галските *bre* е изгубена. Припомня я един актьор, драматург и съавтор на републиканския календар *Фабр д'Еглантен* (*Philippe-François-Nazaire Fabre, Fabre d'Églantine*) споменавайки галските корени на панталоните, отново във връзка с третото съсловие. Гръцките роби подобно на лошите деца на революцията, били задължени да носят панталони, особено тези от региони населени от „варвари“. Кое то наложило на „гражданите“ от цивилизованото Средиземноморие, да приемат *bre*, като „емблема на варварството“. Така получава името си Нарбонска Галия - *Gallia Braccatta, sagati bracatique* (носеци панталони), за разлика от цивилизованата Галия южно от Алпите населена с „гали в тога“. Така *бре* за първи път придобива символично значение в резултат на завоюването на римляните, приемайки освен териториални и политически конотации.

От тук нататък произходът на панталоните ни насочва към широк спектър от конотации: това са дрехите на победения, варварин, беден човек, селянин, моряк, занаятчия, дете, шут и др., които провокират интерес към изучаването на тяхното разпространение от дъното до последното стъпало на социалната стълбица.

³ Цит. no: Pellegrin N. «Pantalon». Les Vetements de la liberte. Abecedaire des pratiques vestimentaires fran^aises de 1780 a 1800. Aix-en-Provence: Alinea, 1989. c. 138.

В историята на костюма и историята на панталоните като частен случай, който ярко свидетелства за промените в политически доктрини и социокултурни движения се е утвърдил изразът на английския психоаналитик Джон Карл Флюгел *John Carl Flügel*: „великият мъжки отказ“. Визирайки половите различия и проявите им в облеклото, Флюгел определя, като победа за женския пол, възприетия *принцип на еротичен експозиционизъм*, а за мъжете *тежко поражение*, изоставеното желание за *кокетството чрез облеклото*⁴ в края на XVIII век. *Около този период се случва и един от най-забележимите обрати в историята на облеклото, едно от онези събития, чиито последици все още наблюдаваме и на които трябва да се обърне повече внимание. Мъжът се отказва от претенциите си за красота и си постави една-единствена цел – утилитаризъм*⁵. Но едновременно с тази сексуална диференциация на външния вид, се формира система на мъжественост и власт. През XIX век се приема за недопустимо нарушение, жена да се облича в мъжки дрехи. Самият факт, че жена се преоблича в панталон, я идентифицира с други физиологически и поведенчески характеристики - джентър, които вече не съответстват с биологичните.

Сред патриархалните общности на северна Албания, от няколко века съществува традиция, според която на жените е позволено да се обличат в мъжки дрехи и да играят обществена роля на мъже. В дом, където нямало наследник от мъжки пол, бива избирана една от дъщерите, която става „клетвена девица“, останала при родителите си и наследила имота им. Това е и пътят за тези, които искали да избегнат брака: те подстригвали косите си, обували панталони, дори носели оръжие

⁴ Бар. К, Политическая история брюк, Новое литературное обозрение. М. 2013. С10-11. Цит. От Flügel J.C. Le Reveur nu. De la parure vestimentaire / Trad, de l'anglais par J.-M. Denis. Paris: Aubier Montaigne, 1982.

⁵ Пак там.

и тържествено отказвали да правят секс във всичките му проявления. Ставайки домашни мъже, те биват допускани в мъжкия социален кръг и дори получават право да участват в заседанията на общностни съвети. Тази възможност се разглежда като форма на компенсация за мъжката доминация, много силна в патриархално общество, където жените изобщо не участвали в обществени процеси⁶.

Коментирайки обръщението на св. Павел до ефесяните, св. Йероним казва, че ако жена пожелае да служи на Христос и се отдели от света, може да бъде извисена до ранг на съвършения мъж. Същата доктрина казва: „Жена не бива да носи мъжки дрехи, и мъж не бива да се облича в женско облекло: всеки, който прави това, гнусен е пред Господа, твоя Бог.”⁷ От Средновековието смесването на половете се превръща в един от най-големите източници на страх в западната култура. Верен или не, е показателен митът за Папеса Йоана (*Ioannes Anglicus*) *sedia stercoraria* (стол с дупка)⁸ е ритуал съпътстващ възкачването на Светия престол всеки папа. В предреволюционна Франция законите на Мойсей са били уважавани, въпреки че понякога са приспособявани към определени изисквания, пример за което е процесът срещу Жана д'Арк, по време на който е признато, че девицата от Орлеан облича мъжко облекло за да избегне насилието в затвора (1431).

Освен това има светници с андрогинно-хермафродитни характеристики, Света Вилгефортис *Virgo-Fortis* - силната девица или Кумернис. Образът на светицата е смущаващ за католическата интерпретация, освен заради това, че е разпната жена (Въпреки, че в теологичен контекст разпятието дава възможност за подражание на Христос. Модела *Imitatio Christi* стои в основата

⁶ Аз съм бурнеша, <https://www.youtube.com/watch?v=RE6NJvnv8XU>

⁷ Второзаконие 22:5-7

⁸ Martin of Opava, *Chronicon Pontificum et Imperatum*

на средновековното мъченичество), по-шокиращ е факта, че тя е с брада по лицето.

Историята на религиите дава поредица аспекти на отказа от женственост, но основен е предпазния. Спасението от принудителна връзка или бягството от любовен преследвач и спасението чрез преобразяване, има корени в античната митология⁹. Отказа от женска привлекателност е характерен и за египетската древност, изкуствената брада е една от владетелските инсигнии, дори и при царица Хатшепсут.

Френската революция променя системата на облеклото натоварвайки го с нова символика. Свобода, равенство, братство, са ценностите заложени в основата на новото общество, по-късно идеологическата конструкция е завършена от, простота, естественост, добродетел. Но премахването на класовите привилегии не слага край на мъжкото господство, въпреки че се наблюдава известно развитие в обществените отношения между половете. Забраната за преобличане (трансвестизъм, травестия)¹⁰ е потвърдена със закон от 20 октомври 1793 г.¹¹, който обявява свобода при избора на облекло, но при условие, че избора отговаря на пола. За известно време жените изоставят корсета, но в края на революционния период настъпва екстремна диференциация. През XIX век мъжете започват да носят прости официални костюми и явно изоставят еротизирането във външния си вид. През този преход от един режим – аристократичен – към друг – буржоазен – панталоните придобиват редица нови значения.

На 7 ноември 1800 г. на жените е забранено да носят дрехи идентифициращи противоположния пол със заповед на

⁹ Метаморфози (преобразяване) Овидий.

¹⁰ Според културата в която се проявява това нарушение на обичайната норма има ритуално, развлекателно или артистично значение. Практика на носене на облекло предназначено за противоположния пол.

¹¹ Jerome Paturot a la recherche de la meilleure des republicues. T. 3. Bruxelles: Alphonse Lebegue, 1848. стр.92

полицейската префектура в Париж. Така се изяснява предишното решение за свободата на личността „да носи дрехите от своя пол, които счита за подходящи“.

Заповед от 16 брюмер IX

Като се има предвид, че жените преоблечени в мъжки дрехи, са подложени на безброй неудобства и дори рискуват да бъдат идентифицирани погрешно от полицейски агенти, освен ако нямат специално разрешение; Като се има предвид, че това разрешително трябва да е от един и същ вид и че досега различни органи са издавали различни разрешителни; Като се има предвид, накрая, че всяка жена, която след публикуването на тази заповед се маскира като мъж, без да е спазила съответните формалности, ще даде основание да се смята, че е направила това с престъпно намерение да използва тази маскировка за ненадеждни цели, решава както следва:

- 1. Всички разрешения за обличане, издадени до момента от подпрефектите или кметовете на департамент Сена и от кметовете на общините Сен-Клу, Севър и Медон, включително дори тези, издадени от полицейската префектура, се анулират.*
- 2. Всяка жена, която желае да се маскира като мъж, трябва да се яви в префектурата на полицията и да получи разрешение.*
- 3. Това разрешение се издава само след представяне на удостоверение от медицински служител, чийто подпис трябва да бъде надлежно заверен, както и удостоверения на кметове или полицейски комисари, посочващи името, фамилията и местоживеенето на жената, кандидатстваща за разрешението. .*
- 4. Всяка жена трансвестит, която не отговаря на изискванията на горните членове, ще бъде арестувана и отведена в полицейската префектура.*

5. Тази заповед ще бъде отпечатана и публикувана в целия департамент Сена и в общините Сен-Клу, Севър и Медон, както и изпратена до генералния командир на 15-та и 17-та териториални дивизии, генералния командир на войските в Париж, капитаните на жандармерията в департаментите Сена и Оаз, кметове, полицейски комисари и държавни служители, така че всички заинтересовани да го прилагат.

*Префект на полицията Дюбоа*¹²

Това не е първият текст, който налага такава забрана, Новината е типично революционният тласък за уеднаквяване на правилата, както и засилването на полицейския контрол върху населението, характерни за периода на консулството, а след това и на Империята.

Тази заповед идва година след приемането на Конституцията, в момент, когато Бонапарт, изправен пред заплахите от роялистка контрареволуция и завръщането на якобинизма, решава да сложи край на „анархията“. Той постига целта си с помощта на министъра на полицията Жозеф Фуше. По този начин решението за забрана на най-ефективния „престъпен умисъл за използване на маскировка за престъпни цели“, тоест за узурпиране на мъжката идентичност, се взема в условията на силна репресия. Този указ може да се разглежда като един от елементите на укрепващия по това време апарат за контрол над личността. Но също така е насочена директно към жените.

Създаването на Третата република, активизира феминистките движения и *Юбертин Оклер (Hubertine Auclert)*, като основател на Дружеството за права на жените, дава

¹² Бар. К, Политическая история брюк, Новое литературное обозрение. М. 2013. С10-11. Цит. От Fliigel J.C. Le Reveur nu. De la parure vestimentaire / Trad, de langlais par J.-M. Denis. Paris: Aubier Montaigne, 1982.

политическа интерпретация на ситуацията през борбата за реформи в костюма. Привежда примера, че „много жени са приели мъжки дрехи“, като една от прословутите анималисти на XIX век, Роза Бонер (*Marie-Rosalie Bonheur*)¹³, която смята, че „този костюм е съвсем естествен, тъй като природата е дала два крака на всички човешки същества, независимо от пола“. Във „Вторият пол“ „*Le Deuxième Sexe*“ (1986) Симон дьо Бовоар описва същностните различия; В крайна сметка няма нищо по-малко естествено от женското облекло; разбира се, в мъжкото облекло има много изкусни дрехи, но въпреки това е удобно, просто, предразполага към действие и не пречи на движението.¹⁴

Сред съображенията, които принуждават феминистките да обуйат панталони, има едно основно обяснение: панталонът е затворена дреха. Нека не се подвеждаме от дамските панталони от 19 век, които в същност са бельо, с формата на широки кюлоти, обикновено с „технологичен“ отвор между крачолите. Случайно повдигната от вятъра пола, е кошмар за всяка целомъдрена жена. Вятърът, всякакви инциденти, падания, спортни дейности (и не само) - всичко това обижда целомъдрието. Тази вестиментална асиметрия засяга отношенията между половете още от детските игри и през целия живот. Отвореността на женското облекло предполага мисълта за лесния достъп до това, което прикрива. Панталоните символизират не само мъжкото начало, властта и силата, но и свободата, на която се радват мъжете.

Панталоните се раждат в период на политически прелом. Стремещт към свобода, равенство и братство се проявява в

¹³ Роза Бонер (1822-1899), художник анималист. Получила разрешение да работя в ателието си по панталони.

¹⁴ de Beauvois. S, *Le Deuxieme Sexe*. Paris: Gallimard, «Folio Essais». Т. 2, 1986. ISBN 978-2-07-0323, с. 215.

костюма още със строгия етикет за събирането на Генералните щати 1789 г. След отмяната на съсловните привилегии, знаците в облеклото, подчертаващи звание, социален статус и състояние отстъпват място на униформите. Предполага се, че унифицираната външност ще изяви прехода от старите към новите порядки, основани върху републиканските ценности. Така свободата влиза в противоречие с принудата, която налага новата власт създавайки нови знаци за разграничаване. Носителите на новите ценности игнорират както правото на личен суверенитет, считайки свободата за по-желана от добродетелта, така и правото на обществено щастие, считайки добродетелта за по-желана от свободата.

Същинският акт на поява на панталоните е моментът на поява на санкюлотите. Радикализмът на якобинското движение чиито генезис е от низшите съсловия, изважда на преден план страстното желание за равенство. Това е което преди всичко насочва революционната им агресия срещу аристокрацията, а след това срещу буржоазията. Революционната ситуация политизира индивидуалното поведение по безпрецедентен начин и изпитва силна нужда от символичен език. Доказва го историята на трицветната кокарда, започнала да се носи спонтанно от юли 1789 г. след това подлежаща на стандарт, регулиращ нейния размер, цвят и материал, а специален закон от 1792 г. задължава носенето и от всички мъже. Противно на доминиращият закон в общата история на костюма се приема „мода“, която идва „отдолу“ и се простира агресивно до всички обществени слоеве. Елитът от своя страна непрекъснато се съпротивлява на този риск, често променяйки собствения си външен вид.

Феминизацията на панталоните е възпрепятствана от естетически възражения, които често са изразени от самите жени. Така че за да стигнат панталоните прави и дълги до пода, ще

трябва да изчакаме до 1960-те години. Но в същото време тази дреха не застрашава по никакъв начин естетическата аура на полага. Целомъдрието, което се изисква повече от жените, отколкото от мъжете, е постоянна величина, която всъщност не се променя, въпреки факта, че 20-ти век предизвиква тези императиви чрез либерализацията в обществото.

Най-забавното в тази история е да се проследи как определен начин на обличане провокира цензура наложена от пуритани с тезата, че панталоните изявяват прекалено анатомията на женското тяло, и именно те се превръщат в основни апологети на противното.

Цитирана литература

1. Бит. 2.25
2. Второзаконие 22:5-7
3. Бар. К, Политическая история брюк, Новое литературное обозрение. М. 2013. С10-11. Цит. От Fliigel J.C. Le Reveur nu. De la parure vestimentaire / Trad, de langlais par J.-M. Denis. Paris: Aubier Montaigne, 1982.
4. Михельсон ,А.Д..Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней“. По словарям : Гейзе, Рейфа и др. М, „Русская тип.“ А.О. Лютецкого, 1883, ББК 81.411.2-420,ББК 81.411.2-32я21, <https://www.prilib.ru/item/354602,стр.562>
5. Аз съм бурнеша, <https://www.youtube.com/watch?v=RE6NJvnv8XU>
6. Овидий, Метаморфози
7. Martin of Opava, *Chronicon Pontificum et Imperatum* www.britannica.com
8. Jerome Paturot a la recherche de la meilleure des republiques. T. 3. Bruxelles: Alphonse Lebegue, 1848. стр.92
9. de Beauvoie. S, *Le Deuxieme Sexe*. Paris: Gallimard, «Folio Essais». T. 2, 1986. ISBN 978-2-07-0323, с. 215.

Ползвана литература

1. дьо Бовоар.С, Вторият пол, Колибри, София, 2020
2. Овидий. П, Метаморфози, Тезаурус, Изток-Запад, 2015

3. Бар. К, Политическая история брюк, Новое литературное обозрение. М. 2013
4. Якимова-Касабова,Д. Необичайната визия на дрехата, проектирана от философията на субкултурите, Годишник 2020, Академия за музикално,м танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив, 2021, ISSN 1313-6526 (Print), ISSN 2738-7712 (Online)

ТЕКСТИЛНИЯТ ПЕЧАТ КАТО ИЗРАЗНО СРЕДСТВО НА МОДНИЯ ДИЗАЙНЕР

Динка КАСАБОВА

Assoc. Prof. Dr. Dinka KASABOVA, Доц.д-р., АМТИИ „Проф.Асен Диамандиев“ – Пловдив

Резюме: Докладът представя кратка историческа информация за зараждането на текстилния печат. Проследява се неговото развитие и значимост, като ключов инструмент за създаване на модни колекции. Текста ни запознава с творческия път на визионери в областта, като текстилния дизайнер Уилям Морис. Изследват се възможностите за въздействие на десена върху зрителя.

MODA TASARIMCISI İÇİN BİR İFADE ARACI OLARAK TEKSTİL BASKISI

Özet: Bu çalışma, tekstil baskıcılığının kökenine ilişkin kısa bir tarihsel arka plan sunuyor. Moda koleksiyonları oluşturmada önemli bir araç olarak gelişimi ve önemi izlenmektedir. Metin bizi tekstil tasarımcısı William Morris gibi bu alandaki vizyonerlerin yaratıcı yollarını tanıtıyor. Tasarımın izleyiciyi etkileme olasılıklarını araştırıyor.

TEXTILE PRINTING AS A MEANS OF EXPRESSION FOR THE FASHION DESIGNER

Abstract: The report presents a brief historical background on the origin of textile printing. Its development and importance as a key tool for creating fashion collections is traced. The text introduces us to the creative path of visionaries in the field, such as the textile designer William Morris. The possibilities for the impact of the design on the viewer are explored.

От древни времена човекът е търсил начин да изрази впечатленията си от заобикалящия го свят чрез рисунка. От първите повтарящи се знаци, изрисувани върху глинени съдове, или изтъкани на платове, до съвременните дигитални изображения, създаването на декорации остава неразделна част от човешката култура. Стилизираните природни елементи са сред най-естествените и автентични изображения, които човекът е вложил в украсата на дрехи и битови предмети.

Традицията на изграждане на десени чрез повторение на един основен елемент е практикувана от векове. Техники като багрене, бродиране, тъкане и печат, непрекъснато се усъвършенстват и адаптират към новите технологии и естетически изисквания. Орнаментите, независимо дали са динамични или спокойни, свободно разпръснати или строго подредени, представляват симбиоза между линия, цвят и текстура. Тази комбинация върху текстилната повърхност създава своеобразен „танц“ от изразни средства, които доставят визуално удоволствие.

Мотивите, създавани в безброй вариации и мащаби, споделят една обща характеристика - ритъма на повторението. Именно този ритъм оживява плоската текстилна повърхност, като ѝ придава движение и дълбочина. Рапортите (повтарящите се елементи в композицията) могат да бъдат подредени в опростени симетрични мрежи или в сложни, многопластови композиции, в които играта между различните планове изисква

специално внимание, за да бъде напълно разбрана и оценена от зрителя.

Един изключителен творец, текстилен дизайнер и визионер в създаването на десени, чиито произведения продължават да вдъхновяват и до днес, е англичанинът Уилям Морис. Като основател на движението “Изкуства и занаяти” (Arts and Crafts), той оставя значимо творческо наследство, което надживява времето си. Много от неговите модели все още се произвеждат и ценят в съвременния текстилен дизайн.

Със забележителната си способност да улови есенцията на природния свят и да я преобрази в шедьоври, Морис създава композиции, които революционизират текстилното изкуство за своето време. Неговите десени се отличават с дълбочина и многопластовост, без да изпадат в натуралистична буквалност. Вместо това той умело ни въвежда в един свят на фантазия и хармония, в който природата се интерпретира с финес и художествено майсторство.



Морис съзнателно се противопоставя на масовото производство, като отдава приоритет на ръчната изработка, която отразява високото качество и уникалността на неговите дизайни. Неговите тапети и тъкани се щамповат ръчно, като някои от тях продължават да се произвеждат по същия традиционен метод и до днес. Морис отхвърля използването на химически анилинови багрила, които навлизат през средата на 19-ти век, заради тяхната яркост и неестествени оттенъци. Вместо това, той предпочита традиционните растителни багрила, които осигуряват меки, естествени тонове и постепенно избледняване. За да постигне съвършенство, Морис се консултира със специалисти по билки и експериментира с древни рецепти за багрене.

Въвеждането на ситопечата, който се появява преди Втората световна война и получава широко приложение след конфликта, променя из основи текстилната индустрия. Тази иновативна техника освобождава дизайнерите от ограниченията на скъпите и трудоемки процеси като блоковия печат и гравирването с валяци. Ситопечатът дава възможност за разработване на по-сложни, детайлни и многоцветни десени, като разширява значително творческите и производствените възможности.

През 30-те години на 20-ти век заводи за ситопечат се появяват в цяла Европа и Съединените щати и това бележи началото на нова ера в текстилния дизайн. Благодарение на тази технология, дизайнерите могат да създават иновативни и достъпни текстилни изделия, които съчетават висока естетика и функционалност.

Соня Делоне е френски авангарден художник и моден дизайнер, чиято работа оставя траен отпечатък върху света на изкуството и текстилния дизайн. Нейните проекти, предназначени както за модата, така и за театралната сцена, черпят вдъхновение от кубизма, което ясно личи в геометричните форми и абстрактните композиции в нейните десени.

Особен интерес представлява серията ѝ от текстилни дизайни с концентрични кръгове, разделени наполовина, вдъхновени от художественото течение „Орфизъм“. Тези композиции, наситени с цветове и ритми, отразяват нейния стремеж да пресъздаде музикалността на визуалното изкуство.

В по-късен етап от творческия си път, Делоне експериментира със сюрреалистични и дадаистки елементи, които допълнително обогатяват нейните текстилни дизайни. Тази смела комбинация от авангардни течения прави творчеството ѝ новаторско и значимо както за изкуството, така и за модата.

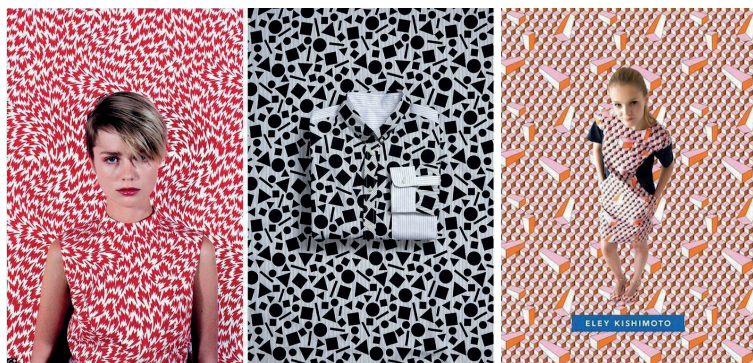


Дизайнер Соня Делоне, Проекти за бански костюм, 1926

Дългогодишните занаятчийски традиции намират ново приложение в контекста на концептуалните произведения, като подсилват тяхното въздействие и художествена стойност. Това е особено видно в авангардните модни колекции на дизайнери като Марк Илсй и Уакако Кишимото, Джонатан Сондърс, Мери Катранцу и Питър Пилото – творци, които смело смесват различни средства и техники, за да създадат иновативен и въздействащ художествен език.

Марката Eley Kishimoto представлява професионално партньорство между британеца Марк Ели и японката Уакако Кишимото. Основана в началото на 90-те години, компанията бързо печели популярност със своите иновативни решения в създаването на многопосочни текстилни десени. Техните проекти намират приложение в колекциите на престижни модни дизайнери като Луи Вюитон, Александър Маккуин, Джил Сандър, Марк Джейкъбс и Хюсеин Чалаян.

Eley Kishimoto използват разнообразни техники, които варират от ръчно рисувани проекти до печат върху тъкани с PVC водоустойчиво покритие. През 2001 година те създават емблематичния десен Flash, вдъхновен от оп-арта. Този динамичен и хипнотизиращ десен, изграден върху въртящ се модул, преобразява визуалното възприятие в истинско сетивно изживяване. Прилагането му не се ограничава само до текстил за облекло, а се разпростира върху аксесоари и предмети за бита. Това го превръща в мултидисциплинарно произведение на изкуството, което обединява мода, дизайн и функционалност в една изразителна композиция.



Дизайнери: Марк Ели, Уакако Кишимото - марка "Ели Кишимото", текстилен дизайн

Джонатан Сондърс и **Мери Катранцу** изследват връзката между текстилния печат и висшата мода, превръщайки я в

ключов елемент от своите колекции. Те създават проекти, които майсторски се вписват в кройките и силуетите на облеклата и показват как печатът може да надхвърли декоративната си роля и да се превърне в средство за трансформация на формата.

Сондърс е известен със своите смели цветови палитри и геометрични мотиви, които взаимодействат с формите на дрехите, създавайки оптични илюзии и подчертавайки движенията на тялото.

Мери Катранцу, от своя страна, използва хиперреалистични изображения, вдъхновени от архитектурни детайли, скъпоценности или предмети от бита, за да създаде триизмерни илюзии, които променят начина, по който облеклото изглежда върху тялото.

Чрез използването на иновативни технологии за дигитален печат, те интегрират сложни конфигурации от отпечатани елементи в компонентите на дрехите. Това не само допринася за естетиката, но и моделира формата на тялото под дрехата, подчертавайки или трансформирайки неговите линии. Работата им олицетворява стремежа към съвършена симбиоза между моден и текстилен дизайн, в която печатът е неразделна част от концепцията и въздействието на колекцията.

В началото на своите кариери дизайнерите черпят вдъхновение от произведенията на емблематични художници като Мауриц Корнелис Ешер, Виктор Вазарели и Джаксън Полък.

Сондърс често се фокусира върху абстрактни теми, неговите творби включват и интерпретации на флорални мотиви в стил Арт Нуво или модернизирани етнически елементи.

Отличителна черта в работата на Джонатан Сондърс е съчетаването на отпечатани и конструирани текстилни компоненти, които създават игра на цветове, текстури и светлина. Тази комбинация позволява на дизайнерите да пресъздават динамика

и емоция във всяка дреха, като ѝ придават уникалност и авангардна естетика.

През 2002 г., след представянето на своята дипломна колекция в колежа “Централен Свети Мартинс”, Джонатан Сондърс е нает да изработи текстилен дизайн за пролетната колекция на Александър Маккуин за 2003 г - Igere .

Заедно с дизайнера Кристофър Пиърсън, Сондърс създава текстилна щампа с райска птица, която обгръща тялото на модела. Щампата и цялата колекция, озаглавена Igere, са вдъхновени от животните в тропическите гори на Амазонка. Цветният принт, пресъздаващ оперението на папагалите ара, се вписва в разказа, който Маккуин разделя на три части: първата е свързана с дивата природа на Амазонка, втората – с борбата за оцеляване в тази сурова среда, а третата – с културата и традициите на местните народи.

Щампата не само подчертава формите на тялото, но и създава пълна хармония с корсетната горна част на дрехата. Перата са подредени ритмично и следват обемите на торса, а щампата, отпечатана върху пластове от копринен шифон, се трансформира в ръкави, които метафорично наподобяват крила, добавяйки усещане за лекота и динамика към облеклото.



<https://blog.pattern-vault.com/2015/05/11/alexander-mcqueen-fabric-part-1-prints/>

Съвременният текстилен печат започва да включва „умни“ багрила, като термо и фотохромни мастила, които променят цвета си в отговор на атмосферните условия. Съществуват обикновени тъкани, които при намокряне се трансформират в декорирани повърхности, както и пигменти, съдържащи миниатюрни клетки, способни да събират слънчева енергия. По този начин текстилният печат за облекло позволява на тялото да придобие интерактивни и функционални характеристики.

Мери Катранцу използва технологията за дигитален печат върху текстил, за да създаде авангардни и детайлно проектирани дрехи, които предизвикват възхищение с визуалната си сложност. Тя експериментира с мащабиране и позициониране на принтовете, което позволява щампата да се интегрира в конструкцията на дрехата и да подчертава или променя естествените пропорции на тялото.

Един от знаковите елементи в нейните колекции са принтовете на архитектурни форми и декоративни елементи, които предлагат ново измерение в модния дизайн. Например щампи, изобразяващи коринтски колони или декорации в стил барок, се трансформират в структурни детайли на дрехата, създавайки ефекта на „облечена архитектура“.

„След всяка колекция непроменено остава желанието й, както самата тя казва, да постави пространството върху жената, вместо жената в пространството”. Стоева, 2012.

Особено въздействащи са нейните триизмерни композиции, които комбинират хипер реалистични изображения с физически обеми. Такива модели създават илюзия за пространственост и движение, докато дрехата остава напълно функционална. Често в нейните щампи се срещат изображения на скъпоценни и изящни предмети, създадени чрез техниката *trompe l'oeil* - (от

френски - измама на окото) е художествена техника, при която чрез прецизна перспектива, сенки и детайлност се създава оптическа илюзия, че двумерното изображение е триизмерно. В модния дизайн този похват се използва, за да създаде визуални ефекти, като например дрехи, които изглеждат обемни или украсени с реалистично изобразени предмети.

Катранцу често черпи вдъхновение от класическото изкуство, както и от модерните художествени движения. Нейният подход към текстилния дизайн е мултидисциплинарен – тя интегрира елементи от графичния дизайн, интериорния декор и дори индустриалния дизайн. Тази универсалност ѝ позволява да създава дрехи, които размиват границите между мода, изкуство и архитектура.

Наред с авангардните си колекции, Катранцу използва и устойчиви практики в производството. Чрез дигиталния печат тя намалява отпадъците, характерни за традиционните методи, и минимизира употребата на вода и химикали. Това я превръща в един от водещите дизайнери, които съчетават иновация с отговорност към околната среда.

Като вдъхновение за своите дизайни, Мери Катранцу често използва емблематични предмети от декоративното изкуство - от китайските дървени сгъваеми паравани „Коромандел“ и яйцата на Фаберже, до порцелановите изделия от Майсен. Тези обекти се интегрират в сложни текстилни щампи, които служат за създаването на структурирани и концептуални силуети.

Особен интерес представлява неин дизайн на рокля, в който текстилният печат е основен акцент, допълнен от реални триизмерни елементи - постели и моливи, които изглеждат като естествено продължение на щампованите изображения. Дрехата се превръща в триизмерно платно, където се

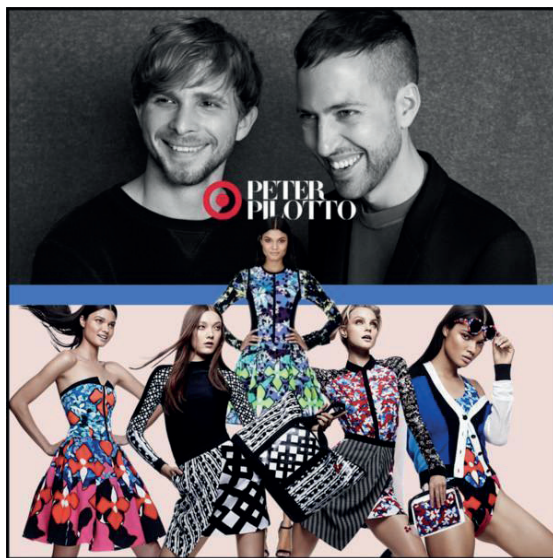
преплитат реалистичното и сюрреалистичното, създавайки едновременно визуално и концептуално изживяване.



С богато културно минало и усет към иновациите, Питър Пилото и Кристофър де Вос работят в творчески тандем, представяйки модната марка „Питър Пилото“. Стилът им се отличава с авангардни композиции, еkleктично съчетани десени и декоративни макроелементи.

Рокля от тяхната колекция пролет/лято 2013 година изразява широкия спектър от вдъхновения на двамата дизайнери, обединяващ влияния от Италия, Индия и Непал. Виртуозната композиция от форми и десени обгръща тялото, като комбинира барокови макроелементи с ритмични шарки, вдъхновени от оптичните картини на английската художничка Бриджит Райли, известна със своите оп-арт произведения от 60-те и 70-те години на XX век.

Смесването на разнообразни изразни средства в текстилния десен подкрепя цялостната концепция за формата и детайлите на роклята. Тя обединява спортни елементи в областта на деколтето и ръкавите, с елегантни волани, характерни за изисканите haute couture силуети. Тази комбинация придава на дизайна съвременна визия, съчетавайки функционалност и артистичност.



Дизайнерите Питър Пилото и Кристофър де Вос

Модният дизайнер Дрис Ван Нотен (Dries Van Noten) е сред съвременните творци, чиято работа демонстрира изключителна симбиоза между текстилния и модния дизайн. Неговите модели се отличават с богатство от цветове, текстури и декоративни елементи, като стилът му утвърждава съвременната тенденция към „координиран хаос“.

В колекцията си за пролет-лято 2016 година, Ван Нотен представя индивидуални и творчески решения за всеки моден

дизайн, подчертавайки уникалността и идентичността на всяка дреха - отговор на нарастващата потребност за персонализация в модата.

Той умело свързва многопластови съчетания от платове и цветовете чрез хармонична стилистика, в която хаотични на пръв поглед композиции, са организирани в естетически издържани ансамбли. Тъкани с разнообразни мотиви и цветове се комбинират чрез вариации в мащаб и тон, създавайки динамична и изразителна текстилна повърхност.

Моделите на Ван Нотен са богати на културни препратки, вдъхновени от глобални исторически източници и архиви на костюми. Тези референции се трансформират в изразителни декорации чрез бродерии, декоративни елементи и печат. Целият процес на създаване е насочен към изграждането на повърхности, наситени с визуално и емоционално въздействие, което превръща всяко негово творение в произведение на изкуството.



Моден дизайнер Дрийс Ван Нотен, пролет/лято 2016 и есен/зима 2018

Иновациите в технологията за декориране и отпечатване на тъкани продължават да се развиват, като техните корени водят началото си от първите методи за резервиращ печат - техника за декориране на тъкани, при която определени части от плата се защитават (резервират), за да не поемат боята при боядисване

или печат. Това се постига чрез нанасяне на восък, глина, паста или химически вещества върху определени участъци от тъканта, преди тя да бъде потопена в багрилния разтвор.

Тази техника е основа за развитието на много съвременни методи за текстилен печат и остава важна част от декоративните текстилни изкуства, създадени в Китай, Индия, Африка и Япония. Тя върви ръка за ръка с новите естетически търсения на дизайнерите, предоставяйки им възможност за по-широк диапазон на творчески изказ и изразителност.

Започвайки от пресъздаването на най-семплите изображения на флора и фауна, преминавайки през геометричните форми, естетиката на Ар Нуво, Арт Деко, Баухаус и други значими исторически стилове, десените се превръщат в своеобразна „жива история“ – носеща богат символичен заряд и образно съдържание.

„В историята могат да се открият редица примери за влиянието на кризисни, политически, икономически, климатични и други ситуации върху модата, формирайки особени ценности във визуалния образ на човека.“ (Воденичаров, Д., 2021).

Текстилните дизайнери чрез своите десени и орнаменти не само изразяват творчески идеи, но и умело комуникират послания, преплитайки се с интериорния, модния и продуктивния дизайн. В техните произведения често се срещат фантазни образи, съжителстващи с политически, социални или исторически теми, които служат като визуални маркери на времето.

Десенирането по този начин се превръща в живо отражение на културни и стилови трансформации, като резонира със субкултури и нови художествени течения. То е изразно средство на приложното изкуство, което разказва историите на човечеството и неговото непрестанно движение напред.

Тенденциите за създаване на еkleктичен стил в повечето модни направления се отразяват също и в композициите на текстилния дизайн. Многопластовите изображения на

Уилям Морис, следващи единна естетика, вече отдавна са надминали принципите, които той поставя в създаването на тапети и текстил. В съвременния десен авторите не само отразяват характера на времето, но и използват преплитането на различни стилове, което е все по-познато и естествено както в модната, така и в текстилната естетика. Това започва да се превръща в норма за съвременния дизайн.

„Критичното мислене в началото на новото хилядолетие е извървяло дълъг път от разгадаването към дефинирането на символно-образните човешки възприятия. Днес на вниманието ни са предложени разнообразни интердисциплинарни проучвателни механизми, чрез които да интегрираме познанието си за този феномен синкретично и аналитично.“ (Гьошев, А., 2018)

Огромният поток от информация неизбежно оставя своя отпечатък както върху смисловото съдържание на десена, така и върху новите принципи за построяване на композиции.

Новите технологични възможности и бързината на осъществяване на даден проект, предоставят независимост и свобода за изразяване на всеки творец, независимо дали той е професионален текстилен дизайнер или любител.

Важно да се оценят знанията и уменията на професионалистите в тази област, тъй като те се базират на дългогодишни експерименти, проучвания и опит в използването на всички възможни инструменти и техники на текстилния занаят, натрупан през времето. Тези умения са основата за постигане на естетични резултати и хармонично изпълнени текстилни произведения със стилово и смислово съдържание.

Съвременните практики за печат предоставят на дизайнера възможността да интегрира щампа директно в кройката на дрехата, като така има пълен контрол върху повторенията в различните компоненти на облеклото. Дигиталният печат позволява обработката на неограничена палитра от цветове благодарение

на цифровия процес. Моделът може да бъде променян за секунди, било то чрез корекция на мащаба или преконфигуриране на повторенията. Това носи не само предимства в процеса на проектиране, но и значителна финансова полза. В традиционния ситопечат процесите са много по-тежки, трудоемки и скъпи. Всеки цвят изисква отделен екран, през който преминава заснемане, измиване и намастиляване, което ограничава както финансовата, така и творческата гъвкавост при създаването на един десен. Само компании като Hermès биха могли да си позволят да използват безкраен брой цветови разделения за ситопечат, за да създадат един единствен дизайн. Рекордът е текстилен печат на шал с четиридесет и три цветоразделения.

Абстрактната композиция рядко изобразява реалистични форми, но носи потенциал за привличане и задържане на вниманието на зрителя.

Приложена върху тялото, тя придобива динамика, създава напрежение между графичните изображения и човешката форма. Тази контрастна игра може както да подчертае, така и да прикрие тялото, предлагайки нови начини за възприятие. Освободена от традиционните асоциации, композицията отваря пространство за иновативни интерпретации —формите преливат, сливат се и се трансформират в уникални структури, които не се срещат в природата.

Подобен подход е характерен за работата на шотландския дизайнер Холи Фултън, която умело използва абстрактни мотиви, за да изследва взаимодействието между форма, текстура и движение.



Дизайнер Холи Фултън, модели от колекция пролет/лято 2018

Текстилният дизайн е мощно изразно средство, което позволява на модните творци да изграждат силни визуални послания и да експериментират с форми, цветове и материали. В исторически план дизайнерите често черпят вдъхновение от различни култури и художествени стилове, за да създадат иновативни текстилни решения, които преобразяват модата.

Арт деко мотиви и древноегипетски символи например са сред най-разпознаваемите исторически референции в текстилния дизайн. Те намират приложение в създаването на футуристични облекла с изчистени силуети, в които сложните декоративни детайли се интегрират чрез съвременни технологии. Дигиталният печат, лазерното рязане, апликациите и украсата с мъниста или Perspex (прозрачни пластмасови елементи), допринасят за създаването на *trompe l'oeil* (измама за окото) и триизмерни ефекти.

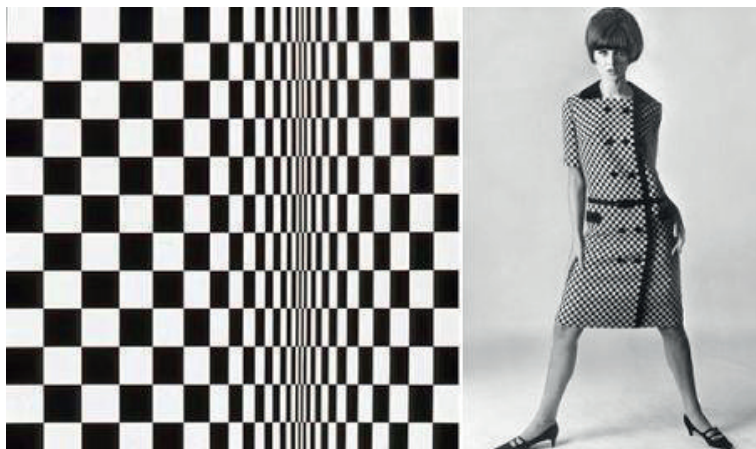
Чрез тези техники текстилът надхвърля ролята си на декоративен елемент и се превръща в ключов структурен компонент на дизайна. Той не само допълва формата на дрехата, но и влияе върху възприятието за тялото, пространството и движението. Това подчертава важността на текстилния дизайн като средство за визуална комуникация и концептуално изразяване в модата.

Известни артисти като Йозеф Хофман, австрийски архитект и дизайнер, съосновател на артистичната група „Виенски сецесион“, Гунта Шолцл, посланик на Баухаус през 30-те години на миналия век, Андре Куреж, който създава своите модни колекции, вдъхновени от изкуството на оп-арт. Сюрен Тачър Палмър, отразяваща ерата на Спейс Ейдж през 1969 г., и Барбара Браун, която създава магични триизмерни психеделични десени през 70-те години - всички те са част от еволюцията на текстилния дизайн.

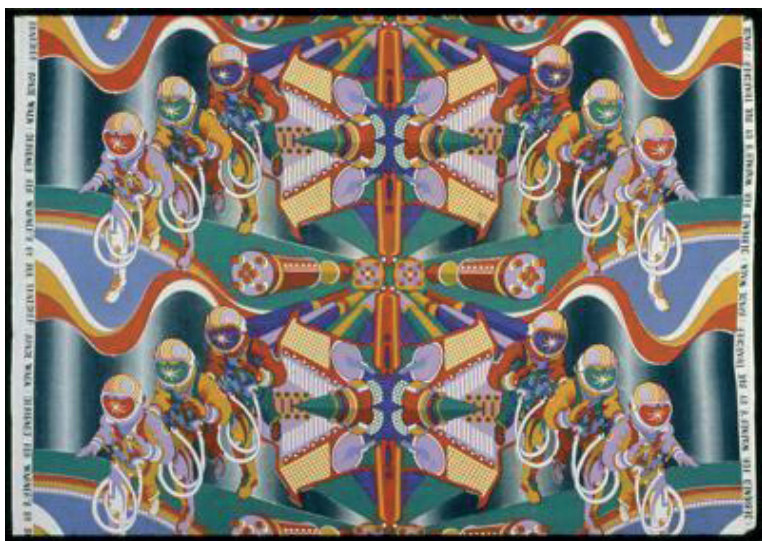
Текстилният дизайн непрекъснато се развива, адаптирайки се както към технологичните иновации, така и към променящите се естетически търсения на художниците и дизайнерите. Декорацията върху текстил вече не е просто декоративен елемент, а средство за концептуална комуникация, което придава допълнителна дълбочина на модните колекции.

Съвременните модни дизайнери използват текстила като език за предаване на идеи, емоции и послания. Десените и орнаментите надхвърлят традиционните си декоративни функции, за да разказват истории, да провокират диалог и да взаимодействат със зрителя. Визуалните ефекти не са самоцелни, а работят в синхрон с концепцията на колекцията, като подчертават нейната идентичност и въздействие.

Така текстилният дизайн се утвърждава като ключов инструмент в модата, който не само обогатява естетическото преживяване, но и отразява духа на времето, културните влияния и иновациите в индустрията.



Модел на Андре Куреж “Движение на квадрати” 1965



Космическа разходка Сюън Палмър 1969, Art institute Chicago

<https://www.artic.edu/artists/47560/sue-thatcher-palmer>

ГЪОШЕВ А. Графичния дизайн и символите. Проблематики и перспективи. Годишник, АМТИИ, стр 98-99, Пловдив: „Румпринт“2018, ISSN: 1313-6526 <https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Godishnik/Godishnik%202018.pdf>

ВОДЕНИЧАРОВ. Д. Мода, вдъхновена от кризи шик от болшевишката диктатура (1917 – 1940). Годишник, АМТИИ.стр.44, Пловдив: Мениджмънт Бизнес Машин ООД 2020, ISSN 2738-7712 <https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Godishnik/Godishnik%202020.pdf>

СТОЕВА С., Мери Катранцу - зима с обеми и принтове. 11.10.2012 <https://fashioninside.bg/fashion/meri-katrancu-zima-s-obemi-i-printove>

EVLIYA ÇELEBİ’NİN SEYAHATNAME’SİNDE FİLİBE (PLOVDİV)

Hasan KAYA

Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı
Bölümü, Klasik Türk Edebiyatı, ORCID: 0000-0001-9244-3113, hasankaya@nku.edu.tr

Özet: Bulgaristan’ın Filibe (Plovdiv) şehri *Seyahatname*’nin üçüncü cildinde anlatılmaktadır. Evliya Çelebi’nin bu ziyareti 1652 yılı Kasım ayında Babadağı’ndan Rumeli eyaletlerine giderken gerçekleşmiştir. Evliya Çelebi Filibe bölümünde önce Filibe adının etimolojisini yapar, ardından şehrin hâkimlerini (idarecilerini) anlatır. Sırasıyla şehrin imaretleri, mahalleleri, camileri anlatılırken bunlar arasında Ulu Cami ve Şehabettin Paşa camileri üzerinde durur. Şehrin üzerinde kurulu olduğu dokuz tepyi sıralar. Şehrin medreseleri, mektepleri, tekkeleri, hanları, hamamları, çarşı ve dükkânları, bedesten ve çeşmeleri hakkında bilgiler verir. Şehrin âlim ve şeyhlerinin ardından ileri gelenleri ve insanları üzerinde durur. Filibe şehrinin ibret verici eserlerinin anlatımının ardından iklimi ve beğenilen bazı hususlarından söz eder. İmaret aşevleri, Filibe ovasının ürünleri ve mesire yerleri Evliya Çelebi’nin üzerinde durduğu konulardandır. Evliya Çelebi son olarak Filibe’nin yapıları ve ziyaret yerlerini anlatmıştır. *Seyahatname*’de Filibe’den sonra Tatarpazarcığı anlatılır. Filibe’de başta Ulu Cami ve Şehabettin Paşa camileri olmak üzere Ev-

liya Çelebi'nin anlattığı yapılardan bazıları bugün de ayaktaadır. Bunlardan bazıları yapıış amaçlarından farklı şekillerde kullanılmaktadır. Bu bildiride Evliya Çelebi'nin anlattığı Filibe gözler önüne serilirken Filibe'ye dair anlatılanlar ile bugün var olan Filibe şehri ve yapıları gör-sellerle desteklenerek karşılaştırılmış, şehrin tarihi dokusuna ve genel anlamda kültürüne dair çıkarımlar yapılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Evliya Çelebi, Seyahatname, Bulgaristan, Filibe (Plovdiv).

FILIBE (PLOVDIV) IN EVLIYA CELEBI'S SEYAHATNAME

Abstract: The Bulgarian city of Plovdiv is described in the third volume of Seyahatname. Evliya Çelebi's visit took place in November 1652 while he was on his way from Babadağ to the Rumelia provinces. In the Plovdiv section, Evliya Çelebi first provides the etymology of the name Plovdiv, then describes the city's rulers (administrators). While the city's soup kitchens, neighborhoods, and mosques are described in order, he focuses on the Ulu Cami and Şehabettin Pasha Mosques. He lists the nine hills on which the city is built. He provides information about the city's madrasahs, schools, lodges, inns, baths, bazaars and shops, covered bazaars, and fountains. He focuses on the city's scholars and sheikhs, as well as its notables and people. After describing the city's exemplary works, he mentions its climate and some of its popular features. The soup kitchens of the soup kitchen, the products of the Plovdiv plain, and recreation areas are among the subjects that Evliya Çelebi focuses on. Evliya Çelebi finally described the structures and places to visit in Filibe. Tatarpazarcıg is described after Filibe in Seyahanme. Some of the structures described by Evliya Çelebi, especially the Ulu Cami and Şehabettin Pasha Mosques, are still standing today. Some of these are used in different ways than their intended purposes. In this report, Filibe as described by Evliya Çelebi is revealed, and the stories about Filibe are compared with the city and structures of Filibe that exist today, supported by visuals, and inferences are made about the historical texture of the city and its culture in general.

Key Words: Evliya Çelebi, Seyahatname, Bulgaria, Plovdiv.

Giriş

Eski adı Philippopolis olan Filibe, Bulgaristan'ın Sofya'dan sonra ikinci büyük şehridir (Kiel 1996: XIII/79). Trakya'nın kuzeyinde Me-riş nehrinin iki yakasında kurulmuştur (Özer 2008: 49).

Filibe'nin ilk sakinleri Traklar olmuştur. Makedon Kralı II. Filip, MÖ. 342 yılında Trakları yenilgiye uğratarak tüm Trak yerleşimlerini ve günümüzde eski Filibe'nin bir parçası olan Nebet Tepe'yi ele ge-çirmiştir. Trakya'daki Makedon varlığı IV-X. yüzyıllar arasında de-
vam etmiştir. Makedonya Krallığı döneminde şehir Trakya'nın eko-
nomik ve politik merkezi haline gelmiş ve yeni kaleler inşa edilmiştir. Roma döneminde Filipopol (Filibe) ve çevresi acımasız ve amansız savaşlarının merkezi haline gelmiştir. Filibe 1230'lu yıllarda Bulgar-
ların eline geçmiştir (Can 2020: 306; Kayıcı 2016: 6-7).



Hipodrum'dan



Antik Tiyatro

Orhan Bey tarafından şehzade Murat'la Gelibolu'ya gönderilen Lala şahin Paşa Çorlu, Lüleburgaz ve Edirne'nin fethinde önemli görevler üstlenmiştir. I. Murat'ın padişahlığı sırasında Hacı İl Bey ve Evrenos Bey'le Rumeli fetihlerini hızlandırmış; Yeni Zağra, Eski Zağra ve Filibe'yi alıp Sofya'ya doğru ilerlemiştir. 1371'deki Çirmen Savaşı'nda önemli görevler yapmış; Çandarlı Halil Paşa'nın maiyetinde Kabaagaç, Kavala, Drama, Zihne ve Serez'in alınmasını sağlamıştır. Lala şahin Paşa Niş'in fethinden sonra vefat etmiştir (Özcan 2003: XXVII/77).

Filibe ve çevresinin fethinden sonra buralara büyük ölçüde yerleşimler 1400-1401'de gerçekleşmiştir. Bu tarihte Menemen ovasında kışlayan yörükler Filibe civarına nakledilirken, Fatih Sultan Mehmet zamanında Kastamonu ve Sinop'un fethinden sonra İsfendiyaroğulları beyliğinin başında bulunan İsfendiyaroğlu İsmail Bey de cemaatiyle beraber Filibe havalisinde iskân edilmişlerdir. Kuruluş devrinde

Filibe havalisine yerleştirilen unsurlar arasında Tatar aşiretleri mevcut olup, Yıldırım Bayezid zamanında Kırım'dan ve 1418'de elebi Mehmet zamanında İskilip yöresinden Tatarlar bölgeye yerleştirilmiştir (şahin 1987: 249-250).

Evliya elebi ve Filibe (Plovdiv)

Evliya Çelebi Filibe'ye 1652 yılında Eski Zağra üzerinden gelmiştir. Eski Zağra'dan sonra Köseli ve İnebe köylerinden kısaca söz etmiştir (Kahraman 2010: III/496). Evliya Çelebi, Melek Ahmet Paşa'nın Özi'de Rumeli Beylerbeyliği sırasında yanında bulunmuş, onun verdiği görevleri yapmış ve bu sayede pek çok Balkan şehrini gezmiştir. Melek Ahmet Paşa Kasım 1652'de Rumeli Beylerbeyliğinden azledilince Evliya elebi onunla İstanbul'a dönmüştür. Bu dönüş yolculuğı sırasında Bulgaristan'ın pek çok şehrini gezen Evliya Çelebi, Babadağı'ndan Rumeli eyaletine doğru yolculuğunda gezdiiği yerleri *Seyahatname*'sinin üçüncü cildinde anlatmıştır. Bu şehirler arasında Filibe özel bir yere sahiptir.

Evliya elebi öncelikle Filibe adıyla ilgili etimolojik bilgiler verir. Hristiyan milletlerin Filiboz ismini İstanbul'dan önce Filiboz Kalesi ve Makedone adlı İşkender kızının tahtı olarak izah ettiklerini belirtir (Kahraman 2010: III/496). Ayrıca Hz. Süleyman'ın uygun rüzgârla buraya gelip Belkis ile sohbet ettiği, Süleyman otağı yerinde de Filiboz kralın kale yaptığına inanıldığını anlatır. Latin kavminin kaynaklarda Hz. Süleyman'ın Saydun adındaki kralın kızından olan Melik Racim adlı çocuğu Filibe kayaları içinde gömülü olduğunu yazdığını ifade eder. Rum diyarında ilk yapılan Filiboz Kalesi ve Makedona şehridir diyerek pek çok Slav dilinde kral eşlerine “dona” den-diğini söyler (Kahraman 2010: III/497).

Filibe şehrini İşkender kızı Make yaptığı için Makedona şehirler. Bu kız İstanbul'da krala melike olduğundan İstanbul'a da Makedona-opol derler. Daha sonra Konstantin imar ettiği için Konstantin-opol demişlerdir, diyerek izah eder (Kahraman 2010: III/497).

Evliya Çelebi, Filibe’de olan madenler ve gömülü hazinelerin dn-
yanın hiçbir diyarında olmadığını belirtir (Kahraman 2010: III/497).

Seyahatname’de Filibe’nin I. Murat’ın Edirne’yi fethinden bir
yıl sonra Filibe Kalesi’nin Lala şahin Paşa komutasında yedi koldan
kuşatılarak 1364 yılında alındığı belirtmiştir. Filibe Kalesi’nin küçük
ama o zamanın şartlarına göre etin bir kale olduğu ifade edilirken
kale bir kaya üzerinde beşgen, taş yapı eski bir kale olarak tasvir edi-
lir (Kahraman 2010: III/497-498). Filibe Kalesi’nin Filboz kral yapısı
olduğundan bahseden Evliya, şehrin ortasında boz kaya üzerinde bir
kale olduğundan, içinde yapı olmadığından ancak bazı mahzenlerin
bulunduğundan, kaya üstünde olduğu için çevresinde hendek bulun-
madığından söz etmiştir. İç kale olduğu için dizdarı, mehterhanesi ve
neferleri bulunmayan kalede iki bayramın gelişini ilan için iki şahi
topun bulunduğunu belirtir. Bu topların Filibe nazırı Mehmed Ağa
tarafından atıldığını belirten Evliya elebi kalenin imar edilse güzel,
şirin bir kale olduğunu ifade eder. Bu bilgilerden kalenin 1652’de de
mamura bir kale görünümünde olmadığı sonucuna ulaşmak mümkün-
dr (Kahraman 2010: III/498).

Filibe Kalesi’nin kalıntıları bugün Nebet Tepe olarak bilinen te-
pede yer almaktadır.



Filibe Kalesi (Nebet Tepe)

Filibe fatihi olarak anlatılan Lala şahin Paşa (ö. 1386?), I. Murat'ın lalası olmasından dolayı bu adla anılan ve ilk Rumeli beylerbeyi olan devlet adamıdır (Özcan 2003: XXVII/77).



Lala şahin Paşa

Evliya Çelebi Filibe'nin idari şekli ve idarecilerini anlatır. Filibe Sofya sancağına bağılı olup Filibe nazırı tarafından idare edilir. İşlek, bolluk içinde bir şehir olarak tanıtılır. Evliya Çelebi Filibe'nin ova ortasında dokuz tepe üzerine kurulu bir şehir olduğunu söyler. Bu tepeler Çanlı Tepe, Boz Tepe, Canbaz Tepesi, Saray Tepesi, Nöbet Tepesi, Saat Tepesi, Pınarcık Tepesi, Gözcü Tepesi ve Alalı Tepesi olarak sayılır (Kahraman 2010: III/499).



Nebet Tepe'den Bazı Tepelerin Görünüşü

Evliya Çelebi bu tepelerden dolayı kışın Filibe'de yaşamın çok güzel, yazınsa güneşin kayalara vurmalarıyla aşırı sıcak ve boğucu bir havanın oluştuğunu anlatır. Filibelilerin İstanimaka kasabasındaki Despot Yaylası'nda yazı geçirdiklerine değinir (Kahraman 2010: III/499). Asonovgrad adıyla bilinen İstanimaka (Stanimaka) Filibe'ye 19 km mesafededir.

Evliya Çelebi'nin Filibe anlatımlarında toplam mahalle sayısı ve bazı mahalle adları bilgileri boş bırakılmıştır (Kahraman 2010: III/497). Evliya, Filibe'de 23 Müslüman mahallesi, 7 Latin, Sırp, Bulgar, Rum ve Ermeni mahallesi, 1 Yahudi mahallesi olduğunu belirtir. Bazı mahalle adlarını da şu şekilde sıralar: Saat Mahallesi, Boztepe Mahallesi, Canbaztepe Mahallesi, Saray Mahallesi, Nöbet Mahallesi, Pınar Mahallesi, Gözcü Mahallesi, Alalı Mahallesi, Eskicami Mahallesi, Şehabeddin Mahallesi ve Karşı Kasaba Mahallesi. Filibe'de 8060 hane ve konaktan söz eden Evliya Çelebi bunlar arasında Filibe Nazırı Celeb Mehmed Paşa Sarayı'nı anar (Kahraman 2010: III/500).



Eski Şehir Filibe

Filibe’de 53 ibadetgah vardır. En büyük camisi çarşı içinde, kalabalık cemaatiyle dikkat çeken Ulu Cami’dir. Bu Cami Sultan I. Murat Hüdavendigar eseridir. Hüdavendigar Camii, Muradiye Camii ve Cuma Camii gibi adlarla da anılır.

Kârgir yapı, büyük kubbeler bezenmiş ve cami içinde yüksek sütunlar ile süslenmiş büyük camidir. Mihrabı ve minberi sadedir. Kapılarında tarih yoktur. Kible kapısına altı basamaklı taş merdivenle çıkılır. Sanatlı, düzgün bir minaresi vardır. İmaretin bütün kubbeleri mavi renkli kurşun ile örtülüdür ve halen büyük vakıftır, imamları, müezzinleri ve hizmetçileri mevcuttur (Kahraman 2010: III/500).

Evliya Çelebi’nin bu şekilde tasvir ettiği Hüdavendigar Camii bugün de ayaktaadır. Erken dönem Osmanlı ulucamileri tipindedir. Dokuz kubbeli camilerin bir çeşitlemesidir. Kesme taş ve tuğla kullanılarak inşa edilmiştir. Evliya Çelebi’nin gezdiği yıllarda kitabesi bulunmayan cami çeşitli tamirler görmüştür. Bunlardan biri 2 Eylül 1785 tarihli kitabedir ki bu tarihte cami büyük ölçüde elden geçirilmiştir. Sultan I. Abdülhamit döneminde yapılan bu onarımda camiye daha

aydınlık olması için bazı pencereler açılmıştır. Bursa Ulucami’de de örneğini gördüğümüz orta sahanda yer alan şadırvan havuzu bu camide de görülmektedir (Eyice 1998: XVIII/288). Cami 1818’de de bir onarım görmüşse de 1818 ve 1928 depremlerinden etkilenmiş ve yapıda çatlaklar oluşmuştur. Bunun neticesinde iç süslemeleri zarar görmüş 2006-2008 yılları arasında iç süslemeleri restore edilmiştir (Yar 2010: 48).



Hüdavendigar Camii

Hüdavendigar Camii orijinalde bedesten, han, hamam ve imaretle birlikte külliye olarak inşa edilmiş ancak zaman içerisinde bu yapıların çoğu ortadan kalkmış, günümüze sadece cami ulaşabilmiştir. Osmanlı dönemindeki adı Hacıyan Mahallesi olan bölgedeki caminin kuzeydoğusunda bedesten, kuzeyinde han, batısında ise hamam yer alıyordu. Külliyeinin en önemli yapılarından olan ve kaynaklarda Kurşunlu Han 1928’deki depremde hasar görmüş ve yıkılmasına karar verilmiştir. Günümüzde Kurşunlu Han’ın yerinde bir alış

veriş merkezi bulunmaktadır (Özer 2008: 50). Kurşunlu Han'dan geriye kalan kapısı Etnografya Müzesinin bahçesinde sergilenmektedir.

10 Kasım 1878 tarihi itibarıyla Murat Hüdavendigâr Camii ve Şehabeddin Paşa Camii'nin de aralarında bulunduğu sekiz adet caminin biri samanlık diğerleri depo olarak Rus ordusu tarafından kullanılmış ve 22 Temmuz'da yıkımına başlanan Muradiye Camii Rodop Komisyonu üyelerinin Filibe'ye gelişi ile yıkımdan kurtarılmıştır. Ancak külliye'nin önemli yapılarından, iki katlı, kareye yakın dikdörtgen planlı olan Kurşunlu Han yukarıda da belirtildiği gibi yıkılmıştır (Karakuş 2021: 1570).

Evliya Çelebi'nin gezdiği 1652 yılında bulunmayan ancak anarımalarında yazılan kitabelerden ilki şu şekildedir:

Karîn-i rahmet-i Hak Hazret-i Sultân Murâd
Bu zîbâ ma'bedi pür-nûr etmiş Filbe'de bünyâd

Olup ezmân mürûruyla binâsı münhedim cümle
Yeniden kıldı ihyâ şehriyâr-ı mekrûmet-mu'tâd

Eder tecdîdini 'Ârif beyân târîh-i cevherdâr
Bu ra'nâ câmi'i 'Abdülhamîd Hân etdi nev-âbâd

Fi 27 Şevval 1199 (2 Eylül 1785)

Evliya Çelebi'nin Filibe'de anlattığı bir diğer cami Şehabeddin Paşa (İmaret) Camii'dir. Cami kalabalık bir cemaate sahip, içi oldukça sanatlı, mihrabı ve minberi bukaletün renkli olarak tasvir edilirken caminin ibret verici, yeşil renkli, çok uzun şerefeli bir minaresi olduğu belirtilmiştir. Caminin bütün yapılarının kubbeleri kurşunla örtülü olduğu, büyük vakıf ve bakımlı olduğu ifade edilir. Caminin kible kapısı üstünde celi hatla "Tekabbel ya kadîme'l-ihsân sene 848 (1444)" yazmaktadır (Kahraman 2010: III/500-501):

Şehabettin Paşa Osmanlı haremde yetişmiş, Sultan II. Murat devrinde Rumeli Beylerbeyi olarak vezir olmuş ve Fatih Sultan Mehmet döneminin de vezirlik yapmış devlet adamıdır. Emekli olduktan

sonra Filibe'ye yerleşmiştir. Bursa, Edirne ve Filibe'de eserler yaptırmıştır. Filibe'deki Şehabettin Paşa Camii de bunlardandır. Cami medrese, han, hamam ve imaretten oluşan bir külliye şeklinde yapılmıştır (Emecen 2019: Ek-2/547-549).



Şehabettin Paşa Camii

Evliya Çelebi Filibe bu iki büyük caminin dışında Yeşiloğlu Camii, İmaret Camii, Anbar Kadı Yeni Camii, Koru Ağası Camii, Köprübaşı Camii, Tabbağlarıçı Camii, Uğraş Camii ve Emir Şeyh Camii'ni sayar (Kahraman 2010: III/501). Bu camiler malesef günümüze ulaşmamıştır.

Seyahatname'de yer almayıp bugün Filibe'de bir kısmı ayakta kalan cami yapılarından biri de Taşköprü (Perşembe Pazarı) Camii'dir. Evliya Çelebi'nin şehre gelişinden sonra yapıldığı anlaşılan caminin minaresi yıkılmış, kalan kısmı restoran olarak kullanılmaktadır (İbrahimgil 2017: 278).



Taşköprü Camii

Evliya Çelebi, Filibe'nin medreselerinden Karagöz Paşa Medresesi ile şhabeddin Paşa Medresesini anar. Evliya ayrıca Filibe'de 7 darülcürri (Kuran okuma ve tecvit öğreten kurum), 70 sıbyan mektebi olduğunu, her camide ve her mahallede birer ebced okuyan çocuk mektebi bulunduğunu, evkaf tarafından sene başında her çocuğa birer kat elbise verildiğini anlatır (Kahraman 2010: III/501). Evliya Çelebi aşağı çarşıda Dede Mektebinin kapısının üstündeki tarih manzumesini şu şekilde kaydetmiştir:

Rûh-ı kudsî kâd edip târîh ana
Dedi târîhin Bekir "hayrun cemîl"

Sene 982 (1574)

Evliya Çelebi, Filibe'de 11 Halveti ve Celveti tekkesi olduğunu belirttiikten sonra Kadiri ve Gülşeni tekkesi de var, ancak Mevlevihane yoktur, bilgisini verir (Kahraman 2010: III/501).

Filibe'de bulunan Mevlevihane'nin yapılışı ile ilgili farklı görüşler söz konusudur. Bulgar kaynaklarında 1553, bazı kaynaklarda 17. yüzyıl sonu veya 18. yüzyıl gösterilmektedir. Büyük ihtimalle Filibe Mevlevihanesi Evliya Çelebi'nin seyahatinden sonraki bir tarihte yapılmış olmalıdır (Yumerov 2014: 203).

Evliya Çelebi Filibe hanlarından çarşı içinde Zal Paşa Hanı, Dede Hanı, Şehabeddin Paşa Hanı, Tahtelkale Hanı ve köprünün karşı başında üç Varoş Hanı mevcuttur, bilgisini kaydeder. Bu bölümde de bazı han isimleri ve hamam sayılarına dair yerler boş bırakılmıştır (Kahraman 2010: III/502).

Filibe'nin hamamlarından Hünkâr Hamamı kurşunlu, gayet aydınlık, suyu ve havası tatlı olarak tasvir edilir. Meriç nehri kenarındaki Şehabeddin Paşa Hamamı'nın suyu hoştur. Tahtelkale Hamamı her zaman kalabalık ve ünlü hamamdır. Çelebi Kadı Hamamı, Yeni Hamam ve Kadıasker Hamamı Filibe'deki diğerk hamamlardır (Kahraman 2010: III/502).

Bu hamamlardan Çelebi Kadı Hamamı bugün ayaktaadır, bugünkü adı Çifte Hamam'dır ve bir sanat merkezi olarak hizmet vermektedir. Bu hamam Kazasker Hacı Hasanzâde Mustafa Efendi tarafından 1555 tarihinde Sultan III. Murat döneminde inşa edilmiştir.



Çelebi Kadı Hamamı (Çifte Hamam)

Evliya Çelebi Filibe çarşısında 880 dükkân olduğunu belirtir. Evliya Çelebi Filibe çarşısıyla ilgili köprü başından Ulucami'ye varıncaya kadar 1060 adım uzunluğunda yer alan cadde büyük taşlar ve eski tarz kaldırım döşeli bir caddedir. Bu yolun iki tarafında kat kat çeşitli dükkanlar yer alır. Tahtelkale Çarşısı bakımlıdır. Balık pazarı, bezzazlar (kumaşçılar) pazarı, gazzazlar (ipekçiler) pazarı ve atarlar gayet bakımlıdır. Bir kârgir sağlam yapılı, kapıları zincirli, bakımlı bedesteni vardır. Bütün diyarların eşyaları onda bolca bulunur. Bir çarşı da karşı varoшта 300 dükkandır ama onda bedesten yoktur, bilgilerini verir (Kahraman 2010: III/502).

Evliya, Filibe'nin çeşmelerinin sayısını vermez. Ancak şehir büyük olduğu için çeşmelerinin yetmediğini ve beygirlerle Meriç'ten su taşıdığını anlatır (Kahraman 2010: III/502).

Filibe'nin alimleri, şeyh ve salih insanları için “Alimleri, büyük şeyhleri, imamları ve hatipleri çoktur. Genellikle kadı taifesi, derin bilginlerden ve seçkin şairlerden maarif erbabı çoktur.” bilgisini verir. Şehrin ileri gelenleri için “Bir sınıfı da hizmet erbabı ağalarıdır. Renkli çukalar, değerli elbiseler giyip gezerler. Orta halli olan sanat ehline göre akça, gökçe ve pakça elbiseler giyerler.” ifadelerini kullanır (Kahraman 2010: III/502).

Evliya Filibe'nin ibret verici eserlerinden ilk olarak saat kulesini anar. Şehir içinde Saat Tepesinin en tepe yerinde minare gövdesi gibi bir saat kulesi vardır. Öğle vaktinde on iki nöbet vurur, heybetli sesi vardır. Filibe Ovasının doğu ve batı tarafında bir konak yerde duyulur, bir seyirlik saat kulesidir, der (Kahraman 2010: III/503).



Saat Kulesi (Saat Tepe)

İkinci olarak Meriç üzerinde 300 adım uzunluğunda tahta köprüyü anar. Köprünün üzerinde bir köşk vardır, ibret verici bir köprüdür, bilgisini verir (Kahraman 2010: III/503)

Evliya Çelebi Filibe'nin bağ ve bahçesi ve ak akçesi gayet çoktur, zira iş yeridir, bilgisini verdikten sonra gazzaz (ipekçi) ve terzi-leri yetkin ustalardır. Beyaz ve siyah ince şeyh abası yapılı ki başka bir diyarda görülmez, ifadelerini kullanır (Kahraman 2010: III/503).

İmaret ve aşevlerine dair şu bilgileri verir: Köprü başında Şehabeddin Paşa imareti. Bütün gelen giden yolculara, ateşe tapanlara, Yahudilere, Kıbtilere, Frenklere, miskinlere, zengin ve fakirlere gece gündüz cömert sofrası Keykavus mutfağından minnetsiz dağıtılır. Ulucami İmareti. Ara sıra işler, Ramazan gecesinde nimet dağıtılır (Kahraman 2010: III/503).

Filibe ovasının ürünlerinden pirinci şu şekilde anlatır: Şahdane has ve beyaz pirinci olur, bir çeşidi de kırmızı renklidir ama lezzette Mısır diyarının fereskur, menzile, birimdal ve Dimyat pirincinden fazla su götürür. Gayet lezzetli ve hoş kokuludur. Allah bu Filibe ovasına öyle bereket vermiştir ki Mısır diyarından pirinç gelmese bu Filibe pirinci yeterli olur (Kahraman 2010: III/503).

Evliya Çelebi Filibe'nin mesire yerlerine dair şu bilgileri verir: Köprünün karşı tarafındaki kasabada Osmanoğlu padişahının bin katar deve alır ahırları vardır. Her biri beşer yüz adım uzunluğunda deve ahırlarıdır. İçinde pek çok deveci haneleri, mutfakları ve hamamları vardır. O tarafta büyük cirit meydanlarında Filibe şehrinin iyi at binicisi olan asker, silahşor ve sipahileri çayırliklarda silahşorluk gösterirler. İrfan meclislerinin kurulduğu bir zarifler yeri olan Pınarbaşı mesire yeri vardır (Kahraman 2010: III/503-504).

Filibe'nin yapılarını anlatırken şehrin bütün evlerinin pencerele-ri- nin kuzey tarafındaki Filibe Ovasına baktığını belirtir. Evliya Çelebi anlatımının sonlarına doğru gezdiği bu şehre saat kulesine çıkıp bakmış ve 19 yerde kurşun kubbeli yapı gördüğünü, Filibe'nin gayet bakımlı, büyük bir şehir olduğunu ifade etmiştir (Kahraman 2010: III/504).

Evliya Çelebi, Filibe'nin ziyaret yerlerinden iki tanesine değinmiştir. Bunlardan biri Gazi Şehabettin Paşa ziyaretidir ki Evliya, Şehabettin Paşa'nın cami avlusu önünde yüksek bir kubbede gömülü

olduğunu belirtmiştir. Bir diğer ziyaret yeri Hüdavendigâr Camii imamı Behlül Efendi ziyaretidir. Evliya Çelebi, bir türbe olduğu anlaşılan bu ziyaret ile ilgili bilgi vermemiştir. (Kahraman 2010: III/504). Şehabettin Paşa Türbesi bugün de ayaktaadır.



Şehabettin Paşa Türbesi (Şehabettin Paşa Camii)

Evliya Çelebi'nin Filibe'ye dair anlatımlarında “eski şehir” tabirini kullandığı görülür. Filibe'nin eski şehir diye tabir edilen bölümü şehrin Nebet Tepesi, Canbaz Tepesi ve Taksim Tepesi üzerine kurulu eski kısmıdır (Can 2020: 311). Bu bölüm bugün de şehri gezenlerin mutlaka uğradıkları, dar sokakların ve tarihi yapıların olduğu görülesi bölümdür.

Sonuç

Evliya Çelebi, 1652 yılında ziyaret ettiği Filibe'yi *Seyahatname*'nin üçüncü cildinde geniş bir şekilde anlatmıştır. Canlı, yaşam dolu bir şehir olarak betimlenen 17. yüzyıl Filibe anlatımları şehrin mimarisi, demografisi, maddi kültür hayatına dair pek çok önemli bilgi içerir.

Nitekim Filibe tarihine dair pek çok çalışmada Evliya elebi'nin bu anlatımları referans olarak alınmaktadır. Evliya Çelebi Filibe isminin etimolojisinden başladığı anlatımını Filibe tarihine dair verdiği bilgilerle surdrr. Filibe'nin Osmanlılar tarafından fethini, Filibe Kalesi'nin durumunu birinci ağızdan anlatır. Evliya elebi'nin anlatımlarını yerinde gördüğümüz bu çalışmayla 17. yüzyıl Filibe'si ile günümüzde oldukça büyümüş ve gelişmiş Filibe'yi karşılaştırma imknı da bulduk. Evliya elebi'nin Nöbet Tepe zerindeki kalenin kalıntılarını gördük. Evliya elebi'nin Filibe'de 31 mahallenin 23'ünün Müslüman mahallesi olduğu bilgisi şehrin demografik yapısının nereden nereye geldiği konusunda önemli bir tarihi kaynak olduğu muhakkaktır. Yine 53 ibadetgahtan bugün bir iki caminin kalmış olması da 17. yüzyıldan günümüze önemli bir tespittir. 1652'de Filibe'nin en büyük camii Sultan I. Murat döneminde yapılan Muradiye Camii'dir. Muradiye Camii'nin Evliya elebi'nin anlatımlarından sonra çeşitli yıllarda tamirler gördüğünü, en son 2006 yılında İstanbul Büyükşehir Belediyesi tarafından i süslemelerinin tamir edildiğini tespit ettik. Bugün kullanılır bu camii şehrin en güzel Osmanlı eseri olarak ayaktaadır. Evliya elebi'nin sözünü ettiği ikinci cami olan şerafettin Paşa Camii'nin de ayakta olduğunu gördük. Bu iki caminin külliye-lerinin eklentileri olan han, hamam, medrese ve imaret yapıları maalesef bugün ayakta değiller. Evliya elebi'nin Kadı Hamamı olarak anlattığı hamam ifte Hamam olarak anılmakta ve bugün sanat galerisi olarak kullanılmaktadır. Filibe'de bulunan ve *Seyahatname*'de yer almayan Mevlevihane'nin Evliya elebi'nin ziyaretinden sonrakı yıllarda yapıldığı tespit ettik. Evliya elebi'nin anlattığı ziyaret yerlerinden şehabettin Paşa Türbesi bugün de ayaktaadır. Bütün bu anlatımlardan Evliya elebi'nin 1652 yılında Filibeye dair anlatımlarının Filibe tarihi açısından önemli vesikalardan biri olduğunu rahatlıkla söylemek mümkündür.

Kaynakça

- CAN, Reyhan Rafet (2020), “Bir Osmanlı Şehri Olarak Filibe’nin Kültürel ve Sosyal Yapısı”, *TJSS The Journal of Social Science*, 4/7: 305-307.
- EMECEN, Feridun (2019), “Şehâbeddin Paşa”, *DİA*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Ek-2: 547-549.
- EYİCE, Semavi (1998), “Hüdâvendigâr Camii”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, XVIII: 287-289.
- İBRAHİMGİL, Mehmet Z.-Ammar İbrahimgil (2017), “Filibe’de Osmanlı Mimarisinden Örnekler”, *Mimari, Koruma, Yenileme ve Restorasyon*, Editör: Özlem Sağıroğlu, Ankara: Nobel Akademi Yayıncılık, 271-286.
- İLGÜREL, Mücteba (1995), “Evliya Çelebi”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, XI: 529-533.
- KAHRAMAN, Seyit Ali (2010), *Günümüz Türkçesiyle Evliyâ Çelebi Seyahatnâmesi*, III, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- KARAKUŞ, Filiz (2021), “Bulgaristan’ın Sofya, Filibe ve Eski Zağra Kentlerinde İnşa Edilen Osmanlı Camileri Üzerine Bir Değerlendirme Çalışması”, *Journal of Social and Humanities Sciences Research*, 8/71: 1564-1582.
- KAYICI, Halûk (2016), *Edirne Vilâyeti Sâlnâmelerine Göre Filibe Sancağı (1870-1877)*, Edirne: Trakya Üniversitesi Yayınları.
- KIEL, Machiel (1996), “Filibe”, *DİA*, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, XIII: 79-82.
- ÖZCAN, Abdülkadir (2003), “Lala Şâhin Paşa”, *DİA*, Ankara: Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, XXVII: 77-78.
- ÖZER, Mustafa (2008), “Bulgaristan-Plovdiv (Filibe)’deki Murad Hüdâvendigar (Cuma) Camisi’nin Son Restorasyonlar Doğrultusunda Mimari ve Süsleme Bakımlarından Değerlendirilmesi”, *Uluslararası Plovdiv Cumacamii Konferansı 7 Haziran 2008*, Plovdiv: İzdatelstvo Vion.
- ŞAHİN, İlhan (1987), “XV. ve XVI. Yüzyılda Sofya-Filibe-Eski Zağra ve Tatar Pazarı’nın Nüfus ve İskân Durumu”, *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*, Prof. Dr. Mehmet Eröz’e Armağan Sayısı, S. 48: 249-256.
- YAR, N. Mine (2010), “Bulgaristan Filibe Cuma Camii’nin Duvar Bezemelerinin Restorasyonu”, *Restorasyon ve Konservasyon Çalışmaları Dergisi*, 5: 48-57.
- YUMEROV, Aydan (2014), “Bir Osmanlı Şehri Olarak Filibe ve Filibe Mevlevîhanesi”, *Mütefekkir Aksaray Üniversitesi İslami İlimler Fakültesi Dergisi*, 1: 193-2011.

UYKUSUZLUĞUN LANETİ: ROBERT SCHNEIDER VE EMİL MICHEL CIORAN’DA VAROLUŞSAL ÇIKMAZ

Hatice GENÇ

Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü,
haticegenc@akdeniz.edu.tr, ORCID: 0000-0003-1116-7351

Özet: Robert Schneider’in *Schlafes Bruder* adlı romanı, 19. yüzyılın başlarında yaşayan dâhi müzisyen Johannes Elias Alder’in trajik yaşamını konu alır. Elias, bilinçli bir şekilde uykusuzluğu seçerek bu tercihin sonucunda ölüme sürüklenir. Johannes’in “Seven uyumaz” düşüncesiyle uykusuzluğu tercih etmesi, Emil Michel Cioran’ın uyku, bilinç, varoluş ve intihar kavramları üzerine geliştirdiği felsefi düşüncelerle dikkat çekici paralellikler göstermektedir. Cioran’ın felsefesinde uykusuzluk, bireyi varoluşun katı gerçekleriyle yüzleştiren hem bir lanet hem de metafizik bir ayrıcalık olarak ele alınmaktadır. Johannes karakteri, Cioran’ın “uykusuzluğun laneti” olarak tanımladığı durumu yaşayan, “bilmenin ve hissetmenin” en uç sınırına ulaşmış trajik bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Johannes’in hikâyesi, bu felsefi yaklaşımın edebi bir yansıması olarak okunabilir ve onun trajik sonu, bilincin yıkıcı etkisini ortaya koyar. Bu çalışmada, Schneider’in romanı ile Cioran’ın felsefesi arasındaki derin bağlantılar, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılarak incelenecektir.

Anahtar Kelimeler: Robert Schneider, *Schlafes Bruder*, Emil Michel Cioran, Varoluşsal Felsefe, Uykusuzluk

THE CURSE OF INSOMNIA: EXISTENTIAL DILEMMA IN ROBERT SCHNEIDER AND EMIL MICHEL CIORAN

Abstract: Robert Schneider’s novel *Schlafes Bruder* is based on the life of Johannes Elias Alder, a musician of genius who lived in the early 19th century. Elias deliberately chooses to live with insomnia, which ultimately leads to his demise. The novel draws parallels between the protagonist’s preference for insomnia and the philosophical contemplations on sleep, consciousness, existence and suicide by Emil Michel Cioran. In Cioran’s philosophy, insomnia is portrayed as both a curse and a metaphysical privilege that confronts the individual with the harsh realities of existence. The character of Johannes is portrayed as a tragic figure who experiences what Cioran defines as ‘the curse of insomnia’ and who has reached the extreme limit of ‘knowing and feeling’. Johannes’ narrative can be interpreted as a literary reflection of this philosophical approach, and his tragic demise highlights the destructive impact of consciousness. This study employs a qualitative research method, document analysis, to explore the intricate connections between Schneider’s novel and Cioran’s philosophy.

Key Words: Robert Schneider, *Schlafes Bruder*, Emil Michel Cioran, Existential Philosophy, Insomnia

Giriş

Günümüz Avusturya Edebiyatının önemli temsilcilerinden Robert Schneider’in *Schlafes Bruder* adlı romanı, postmodern edebiyatın önemli örneklerinden biri olarak kabul edilmektedir. Yapıt, 19. yüzyılın başlarında yaşayan dâhi müzisyen Johannes Elias Alder’in trajik yaşamını, bilinçli bir şekilde uykusuzluğu seçmesi ve bu tercihin sonucunda ölümle sonuçlanmasını konu almaktadır.

Robert Schneider, 16 Haziran 1961 tarihinde Avusturya’nın Vorarlberg eyaletine bağı Bregenz kentinde dünyaya gelmiştir. Henüz iki yaşındayken evlat edinilen Schneider, çocukluk ve gençlik yıllarını Ren Alpleri’nde yer alan Meschach adlı dağık bir yerleşimde

geçirmiştir. 1981 yılında, yirmi yaşındayken Viyana'ya taşınarak konservatuvar, tiyatro ve sanat tarihi alanlarında akademik eğitim almıştır. Ancak, yirmili yaşlarının ortalarında müzik eğitimini bırakmış ve yazarlığa yoğunlaşmıştır. Yirmi dokuz yaşına geldiğinde, *Schlafes Bruder* adlı yapıtının taslağını tamamlamıştır.

Schlafes Bruder, yirmi dört yayınevi tarafından reddedildikten sonra 1992'de Reclam Yayınevi tarafından basılmış ve uluslararası bir fenomen haline gelmiştir. Schneider'ın hayal kırıklığı yaşayacağı bir dönemde, eseri beklenmedik bir başarı elde etmiş ve 1,3 milyondan fazla satış rakamına ulaşmıştır. Ayrıca, otuzdan fazla farklı dile çevrilererek uluslararası bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. *Schlafes Bruder*'in çok sayıda farklı edebi uyarlamaya konu olması (bale, opera, müzik, film), eserin kültürel ve sanatsal açıdan önemli bir yere sahip olduğunu kanıtlamaktadır. Bu yapıt aynı zamanda yazarın Rheintal Triolojisi olarak bilinen üçlemesinin ilk çalışması olup *Die Luftgängerin* ve (1998) *Die Unberührten* (2000) adlı yapıtları takip etmektedir. Ancak Schneider, Robert Schneider'in *Schlafes Bruder*'den sonraki kariyeri, ilk romanının yakaladığı büyük başarıyı tekrarlayamamış, ancak yazar farklı türlerde eserler vermeye devam etmiştir.

Robert Schneider'in *Schlafes Bruder* adlı yapıtı, yalnızca edebi değeriyle değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine nüfuz eden varoluşsal sorgulamalarıyla da dikkat çekmektedir. Elias'ın bilinçli olarak uykusuzluğu seçmesi ve bu tercihin ölümle sonuçlanması, yalnızca bir karakterin çöküşünü değil, aynı zamanda sanatın ve varoluşun anlamına dair derin bir sorgulamayı da beraberinde getirmektedir.

Roman, güçlü bir dil kullanımı, rahatsız edici imgeler ve dâhi müzisyen Johannes Elias Alder'in trajik yaşamı üzerinden şekillenen etkileyici bir anlatı sunmaktadır. Özellikle Elias'ın içsel çatışmalarını aktarıırken başvurduğu metaforlar ve kasvetli tasvirler, okuyucuda hem büyüleyici hem de rahatsız edici bir etki bırakmaktadır. Romanın başlangıcından itibaren belirginleşen bu üslup, Elias'ın yaşadığı köyün yoksulluk ve bağnazlıkla örülu atmosferini adeta bir karakter

gibi sahneye taşımaktadır. Köydeki üç yangın dışında hiçbir değişimin yaşanmadığı bu durgun dünyada, Elias'ın müzikal dehası, kasvet içinde parlayan tek ışık kaynağı olarak öne çıkmaktadır.

Romanın varoluşsal temaları ve Johannes Elias Alder'in bilinçli olarak uykusuzluğu tercih etmesi, özellikle Rumen filozof Emil Michel Cioran'ın uyku, bilinç, varoluş ve intihar kavramları üzerine geliştirdiği felsefi düşüncelerle dikkat çekici bir paralellik göstermektedir. Cioran'ın felsefesinde uyku, bilinçsizliğin bir biçimi olarak varoluşsal farkındalığın geçici olarak askıya alınmasıdır ve böylece varoluşun getirdiği acı ve farkındalıktan kaçış yolu olarak tanımlanmaktadır. Ona göre uyku bilinçsizliğin ve geçici bir varoluşsuzluğun bir biçimidir. Ancak, birey uykudan mahrum kaldığında, varoluşun tüm ağırlığını keskin bir şekilde hissetmektedir. Uykusuzluk ise tam tersine, bireyi varoluşun en katı ve rahatsız edici gerçekleriyle yüzleşmeye zorlayan bir durumdur ve hem bir lanet hem de metafizik bir ayrıcalık olarak ele alınmaktadır. Uykunun sağladığı bilinçsizliğin aksine, uykusuzluk, bireyin dünyaya ve kendi varoluşuna karşı duyduğu derin rahatsızlığın en somut hâlidir. Bu ikilik, *Schlafes Bruder* romanında Johannes karakteri üzerinden somutlaşmaktadır. Cioran'ın bu düşüncesi *Schlafes Bruder* bağlamında düşünüldüğünde, Johannes Elias Alder'in uykusuzluğu sadece bir fizyolojik durum değil, aynı zamanda onun aşk ve sanatsal yetkinlik ile ilişkilendirdiği bir tür bilinç açılımıdır. Cioran'ın perspektifinden bakıldığında, Johannes, “bilmenin ve hissetmenin” en uç sınırına ulaşmış trajik bir karakterdir. Ancak bu bilgi ve farkındalık, onun için nihai bir yıkım getirmektedir. Burada Johannes, uykuyu bir tür ölüm provası olarak görerek reddetmesi, onun aşk ve duyarlılıkla dolu yaşamında bilinçli bir tercih haline gelmektedir. Ayrıca figürün uyku reddi, onun duyularını aşırı derecede keskinleştirerek zamanla insanüstü bir farkındalık haline ulaşmasına neden olmaktadır. Bu durum, Cioran'ın uyuyamayanların dünyayı en çıplak haliyle gördüğü ve bunun dayanılmaz bir yük haline geldiği yönündeki düşünceleriyle örtüşmektedir. Johannes, bu

aşırı farkındalık nedeniyle gerçeklikten kopma noktasında ulaşmaktadır. Bu süreç, onun için hem bir lanet hem de bir tür aşkın deneyim olarak değerlendirilmektedir. Bu bağlamda, Schneider'in romanı Cioran'ın felsefesinin edebi bir yansıması olarak okunabilmekte ve Cioran'ın varoluş ve intihar konusundaki düşünceleri, Johannes'in hikâyesiyle doğrudan ilişkilidir. Johannes, Cioran'ın "uykusuzluğun laneti" olarak nitelendirdiği durumu deneyimleyen trajik bir figür olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Johannes'in uyumayı reddetmesi, onun aşırı duyarlılığı ve aşkı uğruna bilinçli bir tercih olarak düşünülmektedir.

Roman boyunca Johannes'in "Seven uyumaz" sözüyle hareket etmesi, Cioran'ın aşk, acı ve varoluş üzerine geliştirdiği fikirlerle doğrudan bir uyum içindedir. Cioran, aşkı genellikle insanı derin bir saplantı ve çöküş sürecine sürükleyen bir olgu olarak değerlendirmektedir. Bu duruma paralel olarak Johannes de aşkı uğruna uykuyu terk ederek, kendini adeta mistik bir uyanıklık haline sokmaktadır. Ancak bu uyanıklık hali, ona aşkın bir bilgelik değıl, giderek artan bir yıkım getirmektedir. Onu giderek daha derin bir varoluşsal çöküşe ve nihayetinde ölüme sürüklemektedir

Cioran'ın felsefesinde, uykusuzluk bir tür metafizik ayrıcalık olarak görülmesine rağmen bu durum aynı zamanda bireyi varoluşun en katı gerçekleriyle yüzleşmeye zorlayan bir lanet olarak da değerlendirilmektedir. Johannes'in hikâyesi, bu ikiliğı açık bir şekilde yansıtmaktadır. Çünkü roman boyunca Johannes, uykusuzluğun getirdiğı aşırı farkındalık nedeniyle hem dünyayı daha derinden algılamakta hem de bu algının yarattığı yük altında ezilmektedir. Bu durum, Cioran'ın uykusuzluğu bir tür varoluşsal çile olarak gören düşünceleriyle tamamen uyumludur. Johannes'in yaşadığı deneyim, uykusuzluğun insan bilinci üzerindeki intihar gibi yıkıcı etkilerini açık bir şekilde ortaya koymaktadır.

Cioran'ın eserlerinde yaşamın geçiciliğı ve ölümün kaçınılmazlığı sıkça vurgulanır. Cioran, yeryüzünü ve gökyüzünü sevmek

istediğini söyler, ancak bu sevginin önünde büyük bir engel olduğunu fark eder: her şeyin ölümü hatırlatması. Ona göre, çiçekler, yıldızlar, insan yüzleri gibi güzellikler, aslında geçiciliğin ve solmanın simgeleridir. Bu güzellikler, bir yandan yaşamın coşkusunu ve marifetlerini temsil ederken, diğer yandan kaçınılmaz sonu, yani ölümü hatırlatmaktadır.¹ Bu düşünce, yaşamın geçiciliği ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine kuruludur. Cioran, yaşamın güzelliklerinin bile aslında bir yanılsama olduğunu, çünkü her şeyin sonunda yok olmaya mahkûm olduğunu vurgulamaktadır. Bu, varoluşun trajik bir yönüdür: insan, güzellikleri sevebilir, ancak bu sevgi, ölümün soğuk gerçeğiyle gölgelenmektedir. Bu düşünce, *Schlafes Bruder* romanında Johannes'in aşk ve sanatsal yetkinlikle ilişkilendirdiği uykusuzluk deneyimiyle de benzerlik göstermektedir. Johannes, aşk uğruna uykuyu terk etmekte ve bu tercih, onu giderek daha derin bir varoluşsal çöküşe sürüklemektedir. Cioran'ın perspektifinden bakıldığında, Johannes, “bilmenin ve hissetmenin” en uç sınırına ulaşmış trajik bir karakterdir. Ancak bu bilgi ve farkındalık, onun için nihai bir yıkım getirmektedir.

Cioran'ın felsefesinde intihar, sadece fiziksel bir eylem değil, aynı zamanda varoluşun anlamsızlığına karşı bir başkaldırı ve nihai bir özgürlük ifadesidir. Cioran, gençliğinde ölüm düşüncesinin kendisini hiç bırakmadığını şu şekilde ifade etmektedir:

İntihar üzerine yazmak intiharı alt etmektir: Mesela bütün hayatım boyunca ölüm fikri musallat oldu bana; ama bundan söz etmiş olmam sayesinde. Ölüm fikri bana hala musallat, ama daha az. Bunlar çözemeyeceğimiz meseleler, haklı saplantılar bunlar - saplantı değil, muazzam gerçeklikler... İntihar üzerine yazdım, ama her defasında açıkladım: İntihar üzerine yazmak intiharı alt etmektir. Bu çok önemli. Ama teorik olarak, tek bir kelime yazmamam ve hiçbir şey yayımlamam gerekirdi. Eğer kendime mutlak bir biçimde sadık kalsaydım. Ama yine de kendi sorumluluğumu almam, varoluşa biraz rıza göstermeyi istemem ölçüsünde kendime sadık kalamam.²

¹ E. M. Cioran, Çürümenin Kitabı, Metis Yayınları, İstanbul 2013. s.74.

² E. M. Cioran, Ezeli Mağlup, Metis Yayınları, İstanbul 2013, s.37.

Cioran'ın varoluş felsefesinde ölüm düşüncesi merkezi bir konum işgal etmektedir. Filozofun “Hayattaki sabit noktanız intihar mı?” sorusuna verdiği “Evet, bütün ömrüm boyunca bana eşlik etti, hem de başarıyla”³ yanıtı, bu radikal tutumun en çarpıcı ifadesidir. Gençlik döneminde uykusuzluk krizleri nedeniyle sokaklarda dolaşacak kadar ıstırap çeken Cioran, “Gençliğimde beni hiç bırakmıyordu; gecelerimin ve gündüzlerimin merkezindeydi”⁴ diyerek bu durumu tanımlamaktadır. Ancak ilginç bir paradoksla, yaş ilerledikçe ölüm düşüncesinin zayıfladığını itiraf etmektedir. Bir dostuna yazdığı “Ancak artık gülemediğin zaman kendini öldürmelisin. Fakat gülebildiğin müddetçe, daha bekleyebilirsin”⁵ tavsiyesi, onun trajik varoluşçuluğunun ironik bir yansımasıdır. Cioran'a göre gülmek, “yaşam ve ölüm karşısında tek hakiki zafer” olsa da, nihayetinde her ikisini de “aşağlık bir gösteri” olarak nitelendirmektedir. Bu düşünceler, Johannes Elias Alder'in uykusuzluk yoluyla ölüme yürüyüşüyle birebir örtüşmekte ve romanın felsefi alt yapısını güçlendirmektedir.

Cioran'a göre, ölümü düşünmekte bir anormallik yoktur, çünkü sonuç olarak başka konu yoktur. Cioran, intihar üzerine yazmanın intiharı alt etmek anlamına geldiğini savunmaktadır. Johannes, fiziksel anlamda intihar etmese de, uykusuzluk yoluyla kendini adım adım ölüme sürükleyerek varoluşunu reddetmektedir. Onun için uykusuzluk, bir yok oluş sürecidir; bilinci sonuna kadar açık tutarak dünyayla yüzleşmeye devam etmek, nihai olarak bedensel ve ruhsal bir çöküşü beraberinde getirmektedir. Bu düşünce, *Schlafes Bruder* romanında Johannes'in trajik sonucuyla da örtüşmektedir. Johannes, uykusuzluğun getirdiği aşırı farkındalık ve varoluşsal yük altında ezilirken, nihayetinde ölümü bir kurtuluş olarak görmektedir. Bu durum, Cioran'ın intiharı varoluşun anlamsızlığına karşı bir başkaldırı olarak gören düşünceleriyle de paralellik göstermektedir.

³ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 130.

⁴ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 111.

⁵ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 111

Robert Schneider'in *Schlafes Bruder* romanı, Emil Michel Cioran'ın uyku, bilinç, varoluş ve intihar üzerine geliştirdiği felsefi düşüncelerle derin bir bağlantı içindedir. Johannes karakteri, Cioran'ın "uykusuzluğun laneti" olarak nitelendirdiği durumu deneyimleyen trajik bir figür olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Bu çalışmada, Schneider'in romanı ile Cioran'ın felsefesi arasındaki bu derin bağlantılar, nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tekniği kullanılarak incelenecek ve metindeki belirli pasajlar, Cioran'ın felsefi kavramlarıyla ilişkili olarak irdelenecektir.

1. Felsefi ve Edebi Anlamda Uyku, Ölüm ve İntihar

Uyku, insanlık tarihi boyunca çeşitli kültürlerde farklı şekillerde ele alınmış ve bilimsel gelişmelere paralel olarak anlamı ve işlevi üzerine çok sayıda teori geliştirilmiştir. Günümüzde uyku fizyolojisi, biyolojik işlevleri, farklı türlerdeki varyasyonları ve patolojik süreçleri tıbbi araştırmaların temel konularından biri haline gelmiş olsa da uykunun doğasına ve işleyişine dair pek çok bilinmeyen unsur varlığını korumaktadır. Mitolojik inanışlardan antik dönemlere, bilimsel yöntemlerin ilk ortaya çıkışından modern tıbbın gelişimine kadar uzanan süreçte, uyku olgusuna dair anlayışın nasıl değiştiği ve geliştiği dikkat çekicidir. Bu tarihsel dönüşüm, uykunun yalnızca biyolojik bir süreç olarak değil, aynı zamanda kültürel, felsefi ve bilimsel bir fenomen olarak nasıl algılandığını ortaya koymaktadır. Özellikle uyku ile ölüm arasındaki benzerlikler ve bu iki olgu arasındaki ilişki, tarih boyunca insan düşüncesinde önemli bir tema olarak yer almıştır.

Yunan mitolojisinde uyku tanrısı Hypnos'un, ölüm tanrısı Thanatos'un ikiz kardeşi olarak tasvir edilmesi, bu iki kavram arasındaki derin bağlantıyı ortaya koymaktadır. Hypnos'un yeraltında, güneş ve ay ışığı almayan karanlık bir mağarada yaşaması, uykunun bilinç kaybı ve farkındalığın askıya alınması ile ilişkilendirilmiştir. Aynı şekilde, Lethe Nehri'nin unutkanlıkla ilişkilendirilmesi, uyku ve ölüm arasındaki metaforik bağlantıyı güçlendirmektedir. Bu benzerlik,

uykunun ölümün bir tür provası veya geçici bir hali olarak görüldüğünü göstermektedir. Antik Yunan düşüncesinde, ölüm, bu dünyadan öteki dünyaya geçiş sürecinde uyku benzeri bir durum olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, uyku ve ölüm arasındaki ilişki, insanın varoluşsal gerçekliğini anlamaya yönelik mitolojik bir çerçeve sunmaktadır. Hypnos'un eşi Pasithea, gevşeme, meditasyon ve halüsinasyonlar gibi değişmiş bilinç durumlarının tanrısıdır. Ayrıca, rüyaların tanrıları olan Oneiroi adlı çocukları vardır. Bunlar arasında, insan şekillerinden sorumlu Morpheus, hayvan şekillerinden sorumlu Phobetor ve nesne şekillerinden sorumlu Phantasos yer alır.⁶ Bu mitolojik tasvirler, uyku ve rüyaların antik dönemde nasıl algılandığına dair önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda, edebi eserlerde uyku, yalnızca dinlenme süreci olarak değil, aynı zamanda metafizik bir geçiş, bilinç dışına yolculuk ve varoluşsal bir sorgulama aracı olarak da işlev görmektedir. Hellenistik şair Apollonios Rhodios'un *Argonautika* adlı yapıtında Medea'nın uykusuzluğu, ölümle yüzleşme ve intihar eğilimiyle ilişkilendirilmektedir. Medea'nın içsel çatışmaları ve psikolojik gerilimi, onun gece boyunca huzur bulamaması ve trajik karakterinin belirginleşmesiyle ifade edilmektedir. Gece, Medea için bir dinlenme ve sükûnet bulma anı olmaktan uzaklaşarak, duygusal karmaşasının daha da derinleştiği ve trajik karakterinin belirginleştiği bir zaman dilimine dönüşmektedir.⁷ Apollonios, bu anlatım aracılığıyla Medea'nın trajik kimliğini ve içsel dünyasının karmaşıklığını edebi bir derinlikle ortaya koymaktadır. Bu yaklaşım, karakterin psikolojik portresini çizerken, aynı zamanda insan doğasının çok katmanlı yapısını da yansıtmaktadır. Emil Michel Cioran'ın en çok işlediği konulardan biri olan uykusuzluk durumudur ve Uykusuz kaldıkça insan, bilincin ağır yükü altında ezilmektedir. Medea'nın uy-

⁶ Benbir Şenel, Gülçin, (2022). Uykunun Tarihçesi. *UYKU Nörofizyolojisi ve Hastalıkları* (pp.3-10), Ankara: Bayçınar Tıbbi Yayıncılık.

⁷ Bee Scherer, Tod, Schlafes Bruder Intertextuelle Streifzüge und Fallstudien, Pa-ragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 17.2 (2008), pp. 107-118. S. 108.

kusuzluğu da bu bağlamda trajik bir iç hesaplaşmayı simgelerken; Cioran için uykusuzluk, insanın kendi varoluşunun anlamsızlığıyla yüzleşmesidir. Bu tür anlatımlar, edebiyatta uyku temasının bireyin ruhsal durumunu yansıtmak için nasıl kullanıldığını göstermektedir. Bu bağlamda ölümün uykunun kardeşi olması fikri, Batı edebiyatında sıkça işlenen bir alt motiftir.

Uyku, fenomenolojik açıdan ölümle benzeşen ve bilinçsizlik halinde hiçliği çağnıştıran bir varoluşsal durum olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, bu gizemli niteliğine karşın, sanat ve edebiyat tarihinde önemli bir temsil alanı oluştırmakta ve yaratıcı süreçlerde ilham kaynağı işlevi görmektedir. Özellikle antik edebiyatta uyku, yalnızca tembellikle değil, aynı zamanda Dionysyak taşkınlık ve ölümle de sembiyotik bir ilişki içinde ele alınmıştır.⁸ Nitekim uyku, Dionysyak ayinlerdeki coşkunun kişileştirilmiş formu olan Koinos figürüyle temsil edilmiş ve antik metinlerde grotesk bir estetikle tasvir edilen ilk karakterlerden biri olmuştur. Bu bağlamda uyku, tembellik, sarhoşluk ve ölüm gibi kavramlarla iç içe geçmiş bir anlam ağı oluştırmaktadır.

Sanat tarihsel perspektiften bakıldığında, Roma ve Yunan sanatları arasında uykunun temsili konusunda belirgin bir ayrım gözlemlenmektedir. Roma sanatında sarhoş ve uyuyan figürler grotesk bir üslupla resmedilirken, Yunan sanatında daha kontrollü ve idealize edilmiş bir estetik tercih edilmektedir. Atina mezar stellerinde ve anıtsal yapıtlarda ölümler, yas tutanların kolektif hafızasında muhafaza edilmesi gereken varlıklar olarak betimlenmektedir. Dolayısıyla bu tasvirler, ölen bireyin yaşıyanların zihnindeki imgesel varlığını yansıtmaktadır. Ölümün metaforik olarak uykuyla ilişkilendirilmesi, Yunan edebiyatının ötesine geçen bir olgu olmakla birlikte, Helenistik dönem mezar epigramlarında yoğun bir popülarite kazanmıştır.⁹ Bu

⁸ Eva Kocziszy, *Der Schlaf in Kunst und Literatur, Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne*, Reimer, Berlin 2019. S.41.

⁹ Eva Kocziszy, a.g.e. s.41.

dönemde ölümlerin uyuyan figürler şeklinde temsil edilmesi, ölümün “ebedi uyku” olarak kavramsallaştırılmasına yol açmaktadır. Söz konusu ikonografik yaklaşım, lahit kabartmalarında ve mezar stellerinde somut örneklerini bulmaktadır.

Modern psikolojide ise uyku ile ölüm arasındaki geleneksel bağlantı büyük ölçüde kopmuş, uyku daha çok yaşamın ve bilişsel süreçlerin bir parçası olarak ele alınmaya başlanmıştır. Antik edebiyatta uyku, tembellik ve ölümle ilişkilendirilirken, Freud sonrası psikoloji bu kavramları birbirinden ayırmaktadır. Lacan’ın sembolik teorisine göre, tam bir uyanıklık hâli, yani mutlak bilinç, ölümle özdeşleştirilirken, derin uyku yaşamın devamlılığını sağlayan bir süreç olarak değerlendirilmiştir. Freud ve Lacan, uykusuzluğu patolojik bir durum olarak görürken, Cioran bunu bir felsefi uyanıklık hali olarak yüceltmektedir. Çünkü uykusuz insan, dünyanın saçmalığını daha net görmektedir.

Edebiyat bilimleri uzun süredir rüyalar ve rüya benzeri metin yapıları üzerine odaklanırken, son yıllarda yarı uyku, trans, uyurgezerlik, uykusuzluk ve farmakolojik uyku gibi liminal (eşiksel) durumlar da araştırma kapsamına dahil edilmektedir. Bu tür bilinç durumları, insanın gerçeklik ile bilinçaltı arasındaki geçişlerini temsil eden önemli edebi motiflerdir. Örneğin, yarı uyku hâli, karakterlerin içsel çatışmalarını veya bilinçaltı arzularını ortaya çıkarmak için kullanılabilirken, uykusuzluk, modern bireyin varoluşsal kaygılarını ve yalnızlığını yansıtmaktadır. Edebi metinlerde uyku, güçlü bir anlatı aracı olarak işlev görmektedir. Karakterlerin bilinçaltı korkuları, bastırılmış arzuları ve psikolojik gerçeklikleriyle yüzleştığı bir sahne olarak kurgulanmaktadır. Sanat ve edebiyatta uykunun temsili diyalektik bir yapı sergilemektedir: bir yanda huzur ve sığınak, diğer yanda savunmasızlık ve tuzak olarak kodlanmıştır. Bu ikili yapı, insanın uykuyla kurduğu çelişkili ilişkiyi yansıtmaktadır; zira uyku hem fizyolojik bir zorunluluk hem de lüks bir dinlenme biçimi hem ruhsal bir teselli hem de varoluşsal bir endişe kaynağı olarak algılanmaktadır.

Edebiyatta uyku motifi, sıklıkla karakterlerin gerçeklikten kaçışını veya epistemolojik bir dönüşüm geçirdiği anları sembolize etmektedir.

Benzer şekilde, Hristiyan öğretilerinde ve İslam düşüncesinde de uyku, ölümle paralellik kurularak bir “küçük ölüm” olarak yorumlanmaktadır. Gökçay ve Arda¹⁰ çalışmalarında Hristiyanlık inancına göre Hz. İsa, “Uyku bir ölüm halidir.” şeklinde bir ifade kullandığını dile getirmektedir. Onlara göre, Hristiyan öğretilerinde ölüm sonrası diriliş inancının varlığı göz önünde bulundurulduğunda, şu çıkarımda bulunmak mümkündür: Uyku, ölümün bir benzeri olduğu gibi, ölüm de bir tür uyku hali olarak değerlendirilebilir. Nasıl ki uyku, geçici bir bilinçsizlik durumu olarak kabul edilirse, ölüm de kıyamet gününün beklendiği geçici bir bilinçsizlik durumu olarak nitelendirilmektedir.

Uyku ve ölüm arasındaki ilişki, İslami düşüncede de özellikle ahlâk ve tasavvuf perspektifinden ele alınarak önemli bir kavramsal çerçeve oluşturulmaktadır. Bu ilişki, Kur'an-ı Kerim'deki bazı âyetlerden (örneğin, el-En'âm 6/60 ve ez-Zümer 39/42) hareketle, İslami ahlâk ve tasavvuf geleneğinde birçok âlim, uyku olgusunu insanın dinî ve ahlâkî sorumluluklarını hatırlatan bir unsur olarak yorumlamaktadır.¹¹ Bu âyetlerde, uyku sırasında canların alınması ve ölüm anında ise canların tamamen geri alınmaması, uyku ile ölüm arasında benzerlik kurulmasına neden olmaktadır. Bu bağlamda, ahlâk ve tasavvuf âlimleri, uykuyu “ölümün kardeşi” olarak nitelendirerek bu kavram etrafında dinî ve ahlâkî bir sorumluluk bilinci geliştirmeye çalışmışlardır. Kuşeyrî ise uykuyu “gaflet uykusu” ve “âdet uykusu” olmak üzere ikiye ayırmış, doğal uykunun “ölümün kardeşi” olarak nitelendirildiğini aktarmaktadır. Bazı sufi düşünürler, uykunun hayırlı bir durum olmadığını belirterek “Eğer uykuda hayır olsaydı,

¹⁰ Banu Gökçay, Berna Arda, Tıp Tarihi Açısından Uyku Ve Uyku Araştırmaları, Lokman Hekim Journal, 2013, 3 (1), 70-78, S.72.

¹¹ Özpinar, Ömer. “Hadisler ve Tıbb-ı Nebvî Rivâyetlerinde Uykuya Yaklaşım [The Approach to Sleep in the Ḥadith and al-Tıbb al-Nabawî Narrations]”. Tokat İlmiyat Dergisi | Tokat Journal of İlmiyat 9/1 (Haziran | June 2021), 129-155. <https://doi.org/10.51450/ilmiyat.916783> 137-138.

cennette de uyku olurdu” şeklindeki bir görüş, uykunun manevî açıdan olumsuz bir durum olarak değerlendirilebileceğine işaret etmektedir. Uyku, insanın Allah’ın huzurunda bulunma bilincini zayıflatması için, tasavvufî bakış açısında dikkat edilmesi gereken bir olgu olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda, Mâlik b. Dînâr’ın “Cehennem uyumama izin vermiyor” ifadesi, bireyin manevî farkındalığını koruma çabasını simgelemektedir.¹² Uyku, ölümün bir tür provasası olarak değerlendirilmekte, uyanış ise yeniden dirilişin bir örneği olarak görülmektedir. Uyuyan birey, fiziksel olarak hareketsiz ve bilinç dışı bir durumda olduğu için, çevresinde gelişen olaylara müdahale edemez ve bu yönüyle ölümü andıran bir hâl içindedir. Bu nedenle uyku, “küçük ölüm” olarak nitelendirilirken, ölüm “tam uyku” olarak görülmektedir. Zümer sûresinin 42. âyetinde, “Allah, ölenin ölüm zamanı gelince, ölmeyenin de uykusunda iken canlarını alır da ölümüne hükmettiği canı alır, ötekini muayyen bir vakte kadar bırakır. Şüphesiz ki, bunda iyi düşünecek bir kavim için ibretler vardır” denilerek, uyku ve ölüm arasındaki benzerlik vurgulanmıştır.¹³ Uyku sırasında ruhun bedenden ayrılması, ölüm anındaki ruhun bedenden tamamen ayrılmasına benzetilmekte, ancak uykuda ruhun bedene geri dönmesi, ölümde bu durumun gerçekleşmemesiyle ayrıştırılmaktadır. Bu nedenle, uyku “küçük ölüm” olarak adlandırılmaktadır.

Felsefî açıdan bakıldığında, Arthur Schopenhauer uyku ve ölüm arasında ontolojik bir benzerlik kurarak, her ikisinin de varoluşun kesintiye uğraması anlamına geldiğini ileri sürmektedir. Ona göre, bu iki fenomen, doğanın döngüsel yapısı içinde benzer bir işleve sahiptir: Nasıl ki uyku bireyin bilincinin geçici bir askıya alınışıysa, ölüm de türün varlığının geçici bir kesintiye uğramasıdır. Schopenhauer’ın bu yaklaşımı, uyku ve ölüm kavramlarını yalnızca biyolojik süreçler

¹² Çağrı, Mustafa (2012). “Uyku”. *İslam Ansiklopedisi*. C. 42. <https://islaman-siklopedisi.org.tr/uyku#1>

¹³ H. Mehmet SOYSALDI, Kur’an Âyetleri ve Hadisler Perspektifinden Uyku Hakkında Bir Değerlendirme, *İ.Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi* Güz 2018 / 9(2) 79-102, s.86.

olarak değil, aynı zamanda metafiziksel bir boyut taşıyan varoluşsal olgular olarak ele aldığını göstermektedir. Schopenhauer'e göre, uyku bireyin ertesi gün uyanmasına olanak tanıyan geçici bir ara iken, ölüm de yeni bir yaşam döngüsüne geçişi mümkün kılan bir süreçtir. Bu bağlamda, ölüm mutlak bir yok oluş değil, doğanın döngüsellii içinde gerçekleşen bir dönüşüm evresidir. Schopenhauer, bu durumu böcek örneği üzerinden somutlaştırmaktadır: Baharda kuluçkadan çıkan bir böcek, sonbaharda ölen böcekle özdeştir; tıpkı uyuyan bir insanın uyandığında aynı birey olarak varlığını sürdürmesi gibi.¹⁴ Bu analojiye göre, nasıl ki akşam uykuya dalan kişi ile ertesi sabah kalkan kişi aynıysa, sonbaharda ölen böcek de bizatihi ve hakiki özü itibariyle baharda kuluçkadan çıkacak böcekle aynıdır. Dolayısıyla, ölümün görünürde bir son gibi algılanmasına rağmen, aslında varlığın özü itibariyle bir devamlılık söz konusudur. Ayrıca Schopenhauer, türlerin ölümsüzlüğünü açıklarken uyku metaforunu kullanmaktadır. Birey düzeyinde uykunun işlevi neyse, tür düzeyinde de ölümün işlevi odur. Nasıl ki göz kırpmaya anlık bir kesinti yaratsa da görme fonksiyonunu ortadan kaldırmazsa, ölüm de türün sürekliliğini sonlandırmaz. Bu analoji, ölümün nihai bir yıkım değil, doğanın devamlılığı içinde geçici bir ara olduğunu vurgulamaktadır. Schopenhauer'in bu argümanı, ölümün epistemolojik olarak bir yok oluş olarak yanlış yorumlanabileceğini, ancak ontolojik açıdan varlığın özünün değişmediğini ve mutlak bir süreklilik içinde olduğunu savunmaktadır. Bu bağlamda Schopenhauer, doğanın döngüsel yapısını temel alarak ölümü bireysel varoluşsun sonu, ancak tür açısından sürekliliğin bir parçası olarak görürken, Emil Michel Cioran ölüm ve uykusuzluk kavramlarını daha nihilist ve varoluşsal bir bağlamda değerlendirmektedir. Schopenhauer ölümle uyku arasında bir süreklilik ilişkisi kurarak ölümü metafiziksel bir dönüşüm olarak görmesine rağmen, Cioran için ölüm, varoluşsal bir absürtlü-

¹⁴ Schopenhauer, A. (2012). Ölümün Anlamı. (Çev. A. Aydoğan) Say Yayınları, İstanbul S.74-75.

ğün nihai sonucu ve bazen de kaçınılmaz bir çözümü olarak görül-
mektedir. Cioran, intiharı bir çıkış yolu olarak ele almakta, ancak bu
düşünceye mutlak bir çözüm olarak yaklaşmamaktadır. Ona göre in-
tihar, bir kurtuluş gibi görünmesine rağmen, bu dünyadaki saçmalık-
ların bir başka yönüdür. Schopenhauer ise intiharı doğanın döngüsel
işleyişine aykırı ve iradenin yenilgisi olarak değerlendirmektedir. Do-
layısıyla, Schopenhauer uyku ve ölüm arasında bir uyum ve denge
görürken, Cioran için uykusuzluk ve ölüm, varoluşun dayanılmazlık-
nın birer göstergesidir.

2. Emil Michel Cioran Düşüncesinde Umutsuzluk, Uykusuzluk ve İntihar

2.1. Emil Michel Cioran’ın Felsefi Görüşleri

20. yüzyılın en özgün ve karamsar düşünürlerinden biri olan Emil
Michel Cioran’ın felsefi düşüncesi, insan doğasının karanlık yönle-
rine odaklanarak bireyin varoluşsal çelişkilerini derinlemesine irdele-
mektedir. Cioran’ın düşüncelerinde kötülük, haset ve nefret gibi duy-
gular, insan varoluşunun ayrılmaz parçaları olarak vurgulanmaktadır.
Cioran’a göre bu duygular bireyin kendini ve diğerlerini algılama bi-
çimini şekillendirmektedir. Cioran, kötülüğün insan doğasında zah-
metsizce yer alan temel bir unsuru olduğunu savunmaktadır. Kötü-
lüğün bireysel ve toplumsal düzeyde kaçınılmaz bir gerçek olduğu
düşüncesi, Cioran’ın felsefi pesimizminin temel taşlarından birini
oluşturur. Ona göre, insan kendi içindeki karanlığı kavradıkça, hem-
cinslerine karşı nefret duymaya başlamaktadır. Kendi zaafalarını ve
kusurlarını fark eden birey, bu özellikleri başkalarına yansıtarak on-
ları yargılamaya başlamaktadır. Cioran, “Bilgi sevgiyi yıkar: Kendi
sırlarımızı kavradığımız ölçüde hemcinslerimizden nefret ederiz; tam
da bize benzedikleri için.”¹⁵ diyerek, insanın kendi içsel gerçeklerini
keşfettikçe başkalarına duyduğu sevginin azaldığını savunmaktadır.

¹⁵ E. M. Cioran, Tarih ve Ütopya, Metis Yayıncılık, İstanbul 2013 s. 63.

Cioran’a göre, kendi içindeki “adlandırılmayanı”¹⁶ keşfeden birey, bu keşfi genelleştiren başkalarına da yansıtılmaktadır ve bu yansıtma sũreci, insanın kendisiyle yũzleřmesinin bir sonucudur. İnsanın başkalarının sahip olduğu şeylere duyduğu kıskançlık ve œfke olarak tanımlanabilen haset duygusu, Cioran’ın felsefesinde insan varoluşunun çœzũlmez bir bileşenidir. Haset, bireyin başkalarıyla olan ilişkisini zehirleyen, aynı zamanda bireyin kendisiyle hesaplaşmasına neden olan bir duygudur. Cioran’a göre, insan kendi eksikliklerini fark ettikçe, başkalarının sahip olduklarına göz dikmekte ve bu yũzden içsel bir çatışma yaşamaktadır. Bu durum, bireyin kendi varoluşuna duyduğu tahammũlsũzlũđũ ve yabancılaşmasını daha da derinleştirmektedir. Dolayısıyla haset, insanın kendisiyle yũzleřmesini engelleyen bir duygu olarak, nefreti de beslemektedir. Cioran’ın felsefi dũřũncesinde nefret, insanın kendisiyle ve diğerleriyle ilişki kurma biçimini belirleyen en temel duygulardan biridir. Ona göre nefret, kendi derinliklerine inen ve “bulaşıcı kokularını araştırmış”¹⁷ insanın kendi varoluş gerçekliğiyle yũzleřmesinden doğan bir tepkidir. Cioran’ın bakış aćısından bakıldığında, nefretin yok edilmesi veya inkâr edilmesi mũmkũn değildir; aksine, insan doğasını anlamanın ve kabullenmenin bir yolu olarak ele alınmalıdır. Bu aćıdan yaklaşıldığında, bu durum insanlığın karanlık yœnlerinin reddi değil, kabulũ, bireyin ve toplumun kendisini daha iyi anlamasına olanak tanıyacak bir felsefi tutum olarak ortaya çıkmaktadır. Ancak bu kabul, œzgũrlũk kavramına dair derin bir řũpheyi de beraberinde getirmektedir. Karanlık duygularla yũzleřen birey œzgũrlũđũ de sorgulamaya başlamaktadır. Cioran, œzgũrlũđũ “bir halk ićin hem bir cennet hem de bir tabut”¹⁸ olarak tanımlamaktadır. Bir yandan yaşamı anlamlı kılarken, œte yandan bireye zorluklar ve belirsizlikler getirmektedir. Felaket ve mutluluğun bir arada bulunduğu bu ikilem karşısında Ci-

¹⁶ Cioran, Tarih ve Őtopya, s.63.

¹⁷ Cioran, Tarih ve Őtopya, s.63.

¹⁸ Cioran, Tarih ve Őtopya, s.32.

oran, özgürlüğün bir yanılsama olabileceğini ifade etmekte ve bireyin özgürlüğünü mutlaka kaybedeceğini, zaten özgürlüğün de kaybedilmek için yaratılmış olduğunun farkındadır.¹⁹ Oysa Cioran hayatın bireye kısıtlamalar ve acılar getirmesine rağmen, bireyin her zaman sahip olduğu tek bir özgürlüğü olduğunu vurgulamaktadır: kendi yaşamına son verme hakkı.

Cioran'ın özgürlüğe dair olan çelişkili yaklaşımı, felsefesindeki umutsuzluk kavramıyla yakından ilgilidir. Özgürlüğün geçiciliği ve kaybedilmeye mahkûm olması, bireyin yaşamla olan mücadelesinde umutsuzluğa kapılmasının temel nedenlerinden biridir. Cioran'a göre umutsuzluk, insan varoluşunun temel bir parçasıdır ve ondan kaçış yoktur. Bunun için birey, gerçekliğin acımasız ve karmaşık doğasından kaçmak için 'açıklanamaz' olanı yan çizerek bireyin zihinsel faaliyetleri de gerçekliği 'es geçme' eğilimi göstermektedir. Ancak bu, gerçekliğin çıplak ve sert yüzünden uzaklaşmak için bir tür 'kurtarıcı sahtekârlık'tır.'²⁰ Aksî takdirde bireyin "elinden mutsuzluk yalanını alın, ona bu sözcüğün altına bakma gücünü verin: Kendi mutsuzluğuna tek bir an"²¹ bile dayanamaz. Aslında bireyin acılarını ve dertlerinin derinleştiren durum, onun "tamamlanmamış bir dinî varlık"²² olmasından ileri gelmektedir. Cioran'a göre mutsuzluğun bilinci, varoluşsal bir hastalık olup her birey mutsuzdur. Ona göre "Mutsuzluk bilinci, bir can çekişme aritmetiğinde ya da Devasızlık sicilinde boy göstermeyecek kadar vahim bir hastalıktır."²³ Dolayısıyla mutsuzluk ve umutsuzluk, insanın doğasında bulunmaktadır ve onun mutlaka olan kopuk ilişkisinin bir sonucudur. Bu nedenle, insanın çabaları "tabiata aykırı" olarak nitelendirilerek, bireyin doğasına ve varoluşsal durumuna ters düşmektedir.²⁴ Bu durum aynı zamanda, bir tür va-

¹⁹ Cioran, Tarih ve Ütopya, s.18.

²⁰ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.130.

²¹ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.130.

²² Cioran, Çürümenin Kitabı, s.145.

²³ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.37.

²⁴ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.146.

roluşsal dinginlik ya da kabullenme halidir. Çünkü Cioran mutsuzluğın aynı zamanda dünyaya bir fizyonomi veren çeşitli kuvvetlerin ve eylemlerimizin anlaşılır etkeni olduğunu dile getirmektedir. Dola-yısıyla birey mutsuzluk olmadan dünyayı anlamlandıramamaktadır.²⁵ Mutsuzluk olmadan, bireyin yaşamı anlamlı ve yüzeysel kalmaktadır. Bireyi gerçek anlamda var eden şey çektiği acılar ve mutsuzluklarıdır. Cioran’a göre çektiği acı birey için dış dünyanın var olmaya başlamasına neden olmaktadır, ancak çok fazla acı çekildiğinde dış dünya yitip gitmektedir.²⁶ Acı, dünyayı gerçek kılan bir etkendir, ancak aşırı acı, bireyi dünyadan kopararak ve yine onu anlamsız hale getirmektedir. Bunu Cioran şu şekilde ifade etmektedir: “Yalnızca büyük acılar, unutulmaz acılar dünyadan koparırlar; ahlaken en be-teri olan diğerleri, vasat acılar dünyaya kul ederler, çünkü ruhun alt kademelerini harekete geçirirler.”²⁷ Aynı zamanda Cioran acı çeken insanların toplum için tehlikeli olabileceğini ve acının, bireyi harekete geçiren ve onu radikal eylemlere yönelten bir güç olması nede-niyle zamanla onu dengesiz ve amansız hale getirirken, aynı zamanda onun var oluşunu şekillendiren temel bir unsur olarak da işlev gör-mektedir. Bu noktada, bireyin acı çekme korkusu devreye girmektedir:

Acı çekme korkusu’yladır ki gerçekliği ortadan kaldırmak için yırtınırız. Çabalarımız ödüllendirildiğinde, bunun ortadan kalkmasının bile bir acı kaynağı olduğu açığa çıkar.²⁸

Birey, acı çekmekten korktuğu için gerçekliği reddetme eğili-mindedir. Bu reddetme, insanın hayatın zorluklarıyla yüzleşmekten kaçınmasına neden olmaktadır. Acı çeken bireyler, Cioran’ın düşün-cesine göre toplum içinde gerçek anlamda yalnızlaşmış bireylerdir. Ona göre birey “insanlar tarafından terk edilmiş olan değil insanlar

²⁵ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.76.

²⁶ E. M. Cioran Burukluk, Metis Yayıncılık, İstanbul 2022 S.25.

²⁷ Cioran, Tarih ve Ütopya, s.73.

²⁸ Cioran, Burukluk, s.90.

arasında acı çekendir”²⁹. Bu durumda “kendi çölünü peşi sıra panayır-
lılarda sürükleyen”³⁰ birey varoluşsal ıstırabını kalabalıkların içine
taşımasına rağmen toplumun içinde bir yabancı olarak acısı kimse
tarafından paylaşılamamaktadır. Cioran’a göre, en yoğun yalnızlık,
bireylerle çevrili olup anlaşılmadan yaşanan bir acıdır. Bunun yanı
sıra “Hayat ancak bireyleşme -yalnızlığın o son temeli- içinde vuku
bulabildiğinden, her varlık, birey olduğu için zorunluluk dolayısıyla
yalnızdır.”³¹ Bu bireyleşme süreci, kaçınılmaz olarak yalnızlığı bera-
berinde getirerek bireyin içinde barındırdığı karanlık ve yıkıcı duy-
gularla daha da karmaşık hale gelmektedir. Cioran, her bireyin as-
lında bir tür kıyamet potansiyele sahip olduğunu, ancak onların bu
potansiyeli bastırmaya çalıştığını³² ifade ederek birey yalnız olmasına
rağmen bu potansiyeli bastırarak yaşadığı topluma uyum sağlamaya
çalışmaktadır. Bu uyum çabası, bireyin yalnızlığını daha da derinleş-
tirmektedir, çünkü toplumun dayattığı kurallar ve yapmacık davranış-
lar, onun içindeki kaosu gizlemeye ve yıkıcı ve karanlık duyguların
toplumla çatışmaması için onları bastırmaya zorlamaktadır. Aksi tak-
dirde birey “yalnızlığını kendi akışına bıraksaydı, Tanrı, mevcudiyeti
her noktada kendimize karşı duyduğumuz o korkuya ve terbiyemize
bağlı olan bu dünyayı yeniden yaratmak zorunda kalırdı.”³³ Ancak
ortaya çıkan kaos bireyin toplum tarafından dayatılan kurallardan ve
yapmacıklıklardan kurtulmasını ve aynı zamanda bireyin kendisi olma-
sını sağlamaktadır. Bu bağlamda yalnızlık, umutsuzluk ve acı, bireyin
içindeki kaosu ortaya çıkararak kendi özüne dönmesine yardımcı ol-
maktadır. Ancak bu öze dönüş, varoluşun temelindeki anlamsızlığı da
belirgin hale getirmektedir. Derin bir çıkmaza sürüklenen birey kendi
içindeki kaosla yüzleşirken, aynı zamanda hayatın anlamsızlığını da
derinden hissetmeye başlamaktadır. Bu noktada, Cioran’ın ‘saçma’

²⁹ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.49.

³⁰ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.49.

³¹ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.65.

³² Cioran, Çürümenin Kitabı, s.49.

³³ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.49-50.

kavramı devreye girmektedir. Varoluşun anlamsızlığı, bireyin kendisiyle ve evrenle kurduğu ilişkide derin bir çıkmazı yansıtmaktadır. Bu çıkmaz, modern insanın gizem karşısındaki kayıtsızlığıyla birleşmektedir.³⁴ Belirsizlik içinde kaybolan modern bireyin hayat karşısındaki bu kayıtsızlığı, bir noktada intihar düşüncesini de beraberinde getirir.

2.2. Emil Michel Cioran'ın Varoluşsal Kaygıları ve Uykusuzluk - İntihar İlişkisi

Yaşamı sonlandırma, Cioran'ın ifadesiyle bireyin kendini imha etme düşüncesi, hayatın beyhudeliği ve sorunlarına karşı bir başkaldırı biçimi olup bunlar karşısında bireye bir çıkış yolu sunmaktadır. İntihar, atadan kalma korkuların ve yanılsamaların ötesine geçen, entelektüel bir başkaldırıdır. Cioran, evrenin hüznümüzün bir yan ürünü olduğunu bile bile, bu dünyayla hesaplaşma sürecinde kendimizi mahrum bırakmamamız gerektiğini söylemektedir.³⁵ Öyleyse, birey Tanrı'nın içinde yok olmaktan kaçınırken, varoluşun anlamsızlığına ve dayatılan kurtuluş yollarına karşı en uç tepkiyi—intiharı—bir tür varoluşsal protesto olarak görülmektedir. Çünkü hiçbir temel gerekçeye veya anlama sahip olmayan hayatta insanların yaşamaya devam etmesi bu anlamsızlığının bir göstergesidir. Oysa Cioran kesin olan ölüm gerçeğinin karşısında ölme arzusu mantıksal olarak doğru olmasına rağmen, pratikte işe yaramadığını vurgulamaktadır.³⁶ Hayat, mantıksal olarak anlamsız olsa da, insanlar onu sürdürme eğilimindedir. Ölüm mantıksal olarak en doğru ve en kaçınılmaz olanıdır, ancak insanlar hayata tutunmayı tercih etmektedir çünkü hayatın anlamsızlığı ve belirsizliği onu cazip kılmaktadır. Oysa “hayatın anlamını konu alan bir müspet bilim yeryüzünü bir günde ıssız bıraktı; Arzu'nun verimli gayri muhtemelliğini de hiçbir çılgın yeneden canlandıramazdı.”³⁷

³⁴ Cioran, Burukluk, s.15.

³⁵ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.16-17.

³⁶ Cioran, Burukluk, s.17.

³⁷ Cioran, Burukluk, s.17.

Hayvanlar, içgüdüsel olarak yaşamlarını sürdürmeye programlanmış varlıklardır; dolayısıyla bilinçli bir şekilde yaşamlarına son verme eylemini deneyimleme, sadece bireylere özgüdür. İntihar, bireyin var oluşuna içkin bir olgu olup onun ayırt edici özelliklerinden biri olarak değerlendirilebilir. Yoğun acılar içinde olan ve yaşamını sürdüremeyeceğini düşünen birey için bu eylem, bir tür kurtuluş anlamına gelmektedir. Bu bağlamda, intiharın insan deneyiminin ayrılmaz bir parçası olarak ‘estetik değeri’ bulunmaktadır. Aksi takdirde hapishaneye benzetilen insan yaşamı intihar düşüncesi olmadan, daha az meraka değer ve daha renksiz olurdu. Varoluşun anlamsızlığı ve absürtlüğü karşısında bireyin intiharı düşünmemesi imkânsızdır. Nitekim Cioran, intiharı hiç düşünmemiş bir bireyi, farkındalık düzeyi düşük, bilinçsiz bir varlık olarak tanımlamakta ve hatta onu ‘aşağılık bir kürek mahkûmu’ ya da ‘evrenin leşi üzerinde sürünen bir solucan’ olarak nitelendirmektedir. Çünkü yaşamın saçmalığını fark eden birey, her an her şeyi sona erdirebileceği bilgisinin farkındalığıyla varlığını sürdürmektedir.³⁸ Tanrı’nın sevgisini kazanmanın ölümü seçmekle mümkün olduğu öne süren Cioran bu yolu seçen bireyin yüceliğini şöyle ifade etmektedir:

Şimdi bile, kendini asan bir kapıcı yaşayan bir şairden daha değerlidir gözümde. İnsan, intiharı ertelenmiş birisidir: İşte zaferi, tek mazzereti. Ama bunun bilincinde değildir ve ölüm yoluyla kendilerinin üzerine çıkmaya cüret edenlerin cesaretine korkaklık yaftasını yapıştırır. Son nefese kadar gitme konusunda sessiz bir anlaşmayla birbirimize bağlıyızdır: Dayanışmamızın harcı olan bu anlaşma yine de bizi mahkûm eder: Bundan dolayı bütün ırkımız alçaklığın damgasını yemiştir. İntiharın dışında hiçbir selâmet yoktur.³⁹

Cioran, intihara meyilli olmayı, bireyin içinde barındırdığı bir tür şiddetin yansıması olarak değerlendirir: “İntihara meyilli olmak, yasalara saygılı pısrık katillere mahsustur. Öldürmekten korktuklarından,

³⁸ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.44-45.

³⁹ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.170.

kendilerini yok etmeyi düşlerler, cezalandırılmayacaklarından emin olarak.”⁴⁰ Burada Cioran, intihar eğilimini pasif bir saldırganlık biçimi olarak tanımlamakta ve bu durumu bireyin içsel çelişkilerinin bir sonucunda bir tür zayıflık ve korkaklık olarak görmektedir. Nihilist bir dünya görüşünün bir göstergesi olarak yaşamına son verme gücünü elinde bulunduran birey, varoluşsal bir özgürlüğe sahiptir. Cioran’ın şu sözü ise bu düşünceyi daha da derinleştirmektedir: “Sadece, canım isteyince ölmek elimde olduğu için yaşıyorum: İntihar fikri olmasa, kendimi çoktan öldürmüş olurum.”⁴¹ Ölme arzusu, bu bağlamda, bireyin kendi varlığı üzerinde tam bir kontrol sahibi olduğunu gösteren bir eylemdir. Bu doğrultuda, intihar, insanın ulaşabileceği en mutlak özgürlük ve güç biçimidir. Öte yandan Cioran intihar düşüncesini nihilist bir çaresizlik ya da basit bir çıkış yolu olarak görmekten kaçınmaktadır. Ona göre, intihar düşüncesinin varlığı Yaşamın dayanılmaz yükünü hafifleterek bizzat yaşamın sürdürülmesini mümkün kılmaktadır:

İntiharda güzel olan, bunun bir karar olmasıdır. Kendini yok edebilmek aslında çok göğüs kabartıcıdır. İntihar kendinde olağanüstü bir fiildir. Rilke’nin bahsettiği içimizdeki ölüm gibi, içimizde intihar da vardır. İntihar düşüncesi, yaşamaya yardım eden bir düşüncedir. Benim teorim budur [...] Bu düşünce, ölgünleştirici ve bunaltıcı olmak yerine, coşku vericidir. Aslında bu evrene atılmışızdır, nedenini gerçekten bilmeyiz. Burada olmamız için hiçbir neden yoktur. Ama hayatı alt edebileceğimiz fikri; hayatımızı elimizde tuttuğumuz, istediğimiz zaman gösteriden ayrılacak olmamız, coşturucu bir fikirdir.⁴²

Bu ifade, bireyin hayatı sürdürebilme kapasitesini, ölümü kendi seçimi olarak görmesiyle ilişkilendirilmektedir. Cioran’ın düşüncesinde intihar bir son değil, bir seçenek olarak bireyin elinde bulundurduğu bir mekanizma haline gelmektedir. Bu açıdan intihar

⁴⁰ Cioran, Burukluk, s. 90.

⁴¹ Cioran, Burukluk, s. 46.

⁴² Cioran, Ezeli Mağlup, s. 68.

düşüncesi bireye yalnızca bir ferahlık hissi vermekle kalmaz, aynı zamanda günlere, uzun süren gecelere tahammül etme konusunda içsel bir güç vermektedir. Bu bağlamda intihar düşüncesi bireyin kendi içinde taşıdığı bir tür içsel hazine olarak değerlendirilebilmektedir. Cioran’a göre, bu düşünce bireyi güçlendirerek ona hayatın zorluklarına karşı bir dayanak noktası sunmaktadır. Cioran bu durumu şu şekilde ifade etmektedir:

Birini ümitsiz gördüğünüzde, ona şöyle deyin: “İstediğiniz zaman kendinizi öldürebilirsiniz. Aceleye gerek yok. Hayat, anlamsız bir gösteridir. Ama istediğiniz kadar sürdürün bunu. Sınır yok.” Hayatı katlanılabilir kılan da ondan kurtulma fikridir. Ona katlanmanın tek yoludur bu; istediği zaman bitirilebilmesi. Herhangi bir avanak da bundan kurtulabilir.⁴³

İntihar etme seçeneğinin varlığı, insanın hayatın anlamsızlığı ve zorlukları karşısında kendini daha güçlü hissetmesini sağlamaktadır. İntihar eden birey ise, hayatın getirdiği acılardan tamamen kurtulur ve onu selâmetin sınırlarının ötesine taşımaktadır. Cioran, bu durumu hiçlik ve ebediyet kavramlarıyla ilişkilendirmektedir. İntihar, bireyi bir hiçlik durumuna götürür ve bu da bir tür ebedi kurtuluş sağlamaktadır.⁴⁴ Bu nedenle Cioran, intiharı bir tür selâmet ve özgürlük eylemi olarak görmektedir. İnsan, hayatın her anında acı ve hayal kırıklığıyla yüzleşmekte ve bu yüzleşme, onu selâmet öğretisine hazırlamaktadır. Cioran’a göre, insanın hayal kırıklıkları ve kötülüklerle yüzleşmesi, onu selâmet öğretisine daha da yakınlaştırır. Bu süreç, insanın varoluşsal acıyı kabullenmesi ve bu acıyı bir tür içsel dönüşüm aracı olarak kullanmasıyla gerçekleşmektedir. Cioran’ın ifade ettiği gibi: “Selâmet her şeyi bitirir; bizi de bitilir. Bir kez selâmete erdikten sonra, kendine hâlâ canlı demeye kim cesaret edebilir?”⁴⁵ Burada selâmet, bir tür ölüm ve kurtuluş vaadi taşımaktadır, ancak bu kurtu-

⁴³ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 155.

⁴⁴ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.45-46.

⁴⁵ Cioran, Çürümenin Kitabı, s. 35.

luş, selâmet, bireyi hayatın dinamiklerinden uzaklaştırır. Selâmet, bireyi bir tür tükenmişlik haline sürüklemekte ve bu durum, Cioran'ın uykusuzluk üzerine düşüncelerinde karşılık bulmaktadır.

Cioran'ın felsefesinde uykusuzluk önemli bir yere sahiptir. Uykusuzluk, vücudu ve gururu sarsan, içgüdüleri ayrıntılandırır ve rüyaları körükleyen bir olgu ve aynı zamanda bir farkındalık ve bilgi kaynağıdır. Birey, uykusuzluğu sayesinde dünyanın ve diğeri insanların uyku halindeki dinginliğini gözlemleme fırsatı bulmaktadır. Bu süreç, bireyin metafiziksel sorgulamalara yönelmesine ve varoluşsal düşüncelere dalmasına zemin hazırlamaktadır. Uykusuzluğun bu etkisi, yalnızca entelektüel bir içe dönüşü değil, aynı zamanda bedensel ve ruhsal bir sarsılmayı şu şekilde beraberinde getirmektedir:

Uykusuzluk, sen gelip de vücudumu ve gururumu sarsınca; sen ki toy hoyratı değıştirir, içgüdülerini ayrıntılandırır, rüyalarını körüklersin; sen ki istirahatle sonuçlanmış günlerden fazla bilgi saçarsın ve sızlayan gözkapaklarında isimsiz hastalıklardan veya zamanın felâketlerinden daha önemli bir olay gibi açılırsın. [...] Her şey uyuyordu, her şey her zaman için uyuyordu. Artık şafak yoktu: Bütün zamanların sonuna kadar uykusuz kalacağım: Beni bekleyecekler, rüyalarımın açık alanlarının hesabını sormak için... Her gece diğerilerinin benzeriydi, her gece sonsuzdu. Ve kendimi bütün uyuyamayanlarla, bütün o meçhul kardeşlerle dayanışma içinde hissediyordum. Kötü yola düşmüşler ve bağnazlar gibi, bir sırrım vardı; onlar gibi her şeyin bağışlanır, verilebilir ve feda edilebilir olduğı bir topluluk oluşturabilirdim [...] Gecelerinin intikamını almak için istirahati yasaklayan, unutkanlığı cezalandıran, mutsuzluk ve ateşi yasaladıştıran bir tirana tapabilirdim⁴⁶

Bu ifadeler, uykusuzluğun bireyi içsel bir sorgulamaya ittiğini ve onu varoluşun karanlık yüzüyle karşı karşıya bıraktığını göstermektedir. Bu nedenle, uykusuzluk sadece bir yoksunluk hali değil, aynı zamanda insanın kendini ve evreni anlamlandırma çabasında önemli bir araç haline gelmektedir. Bu süreçte Cioran, uykusuzluğun

⁴⁶ Cioran, Çürümenin Kitabı, s. 173.

yarattığı içsel yalnızlıkta, kendisi gibi uyuyamayan diğer bireylerle bir dayanışma içinde olduğunu hissetmektedir. Bireyin bu anlamlandırma çabasında gerçeklikle zorunlu bir yüzleşme ve ondan kaçamama durumu yatmaktadır. Bunun nedeni uykunun, var oluşsal acının olumsuz etkilerini minimize etmede kullanılan en doğrudan ve yaygın yöntem olması yatmaktadır. Bu bağlamda uyku, varoluşsal gerçekliklerden kaçmak anlamına gelmektedir.

Cioran, farkındalık ve bilgi kaynağı olarak yorumladığı uykusuzluğu bir tür deha belirtisi şeklinde yorumlamaktadır. Ona göre uyuyamayanlar, daha derin düşünen, daha fazla acı çeken ve çektikleri acı ve yalnızlık nedeniyle daha değerli bireylerdir. Uyuyabilenlerin zihinleri ise daha sıradan ve yüzeyseldir. Bu yüzden Cioran şu karara varmaktadır: “Gözkapakları yorgunluktan ağırlaşmış halde gördüğüm ilk kişiye deha payesi veriyordum ve uyuyabilen bir zihne hiç hayranlık duymuyordum.”⁴⁷ Ona göre, uykusuzluk, bireyi sıradanlığın ötesine taşıyarak daha derin bir farkındalık ve acı çekme kapasitesine ulaştırmaktadır. Ancak, bu farkındalık ve bilinç düzeyi, bireyi aynı zamanda kaçınılmaz bir yalnızlığa sürüklemektedir. Çünkü uyku, insanı zamanın akışı içinde eriten, gündüz ile geceyi ayıran doğal bir döngüyken, uykusuzluk bu döngüyü bozarak bireyi varoluşun kesintisiz bir bilinciyle baş başa bırakmaktadır. Nitekim Cioran, “hiç uyku uyumayan kişinin zihni, gecenin ortasında da açıktır, her an açıktır, onun için gece ile gündüz arasında fark yoktur. Bir türlü bitmek bilmeyen zamandır bu.”⁴⁸ diyerek, uykusuzluğun bireyi sürekli bir bilinç hâline mahkûm ettiğini vurgulamaktadır. Zihnin hiçbir zaman kapanmaması, dinlenmemesi, bireyin yalnızca bedensel değil, aynı zamanda varoluşsal bir tükeniş yaşamasına neden olmaktadır. Böylece uykusuzluk tarafından zamanının dışına itilen birey, bir tür “zihinsel uyanıklık” içinde yalnızlaşmaktadır. Dünyanın ve diğer insanların uykuya dalmış halini gözlemleyerek, gece ile gündüzün farkını

⁴⁷ Cioran, Çürümenin Kitabı, s. 173.

⁴⁸ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 209-210.

yitiren birey, kendisini toplumsal gerçeklikten de kopmuş bulmakta ve zamanla yalnızlığının derinliklerine inmektedir. Bu bağlamda “Güneşten artık hiçbir şey öğrenemeyecek gözler”⁴⁹ ifadesi, bireyin artık gündelik yaşamın normatif düzeninden koparak, geceye özgü bir duyarlılıkla var olmaya mahkûm olduğunu göstermektedir. Psikanalitik açıdan bakıldığında, bu durum bilinçdışının (gecenin) bilinç (gündüz) üzerinde baskın hale gelerek onu tamamen kuşattığını ve bireyin iç dünyasında geri dönüşü olmayan bir dönüşüm yarattığını düşündürmektedir. Uykusuzluk sırasında yalnızlık etraftaki karanlığı içine alarak ondan daha geniş bir hale gelmektedir.⁵⁰ Birey, bu noktada dış dünyadan uzaklaşarak kendi iç dünyasının karanlığına hapsedilmiş olmaktadır. Cioran’ın belirttiği gibi, uykusuz bireyin etrafındaki karanlığı içselleştirmesi ve yalnızlığının derinliklerine inmesiyle sonuçlanmaktadır.

Cioran’ın “uykusuzluk hastalığı, yatakla bağdaşan tek kahramanlık biçimidir.”⁵¹ ifadesi kurtulmasının mümkün olmadığı ruhsal bir hastalığa dönüşen uykusuzluğun bir tür varoluşsal direniş olduğunu göstermektedir. Özellikle belalara meyil gösterenler arasında uykusuzluk çekenler bulunmaktadır: “Belaları kim kışkırtır? Yerde duramama saplantısı olanlar, iktidarsızlar, hiç uyku uyuyamayanlar, tacı, kılıcı veya üniformayı kuşanmış olan başarısız sanatçılar ve onlardan da fazla: iyimserler, ötekilerin sırtından ümit edenler.”⁵² Bu ifade, uykusuzluğun zaten endişeli olan zihinler için daha da büyük bir sorun teşkil ettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda Cioran uykusuzluğun insanın ruhsal dengesini bozarak onu toplumsal bir tehdit haline getirdiğini ima etmektedir. Bu bağlamda uykusuzluk, getirdiği yalnızlık ile birlikte bireyin hayata bakışını tamamen değişmesine neden olmaktadır. Artık her şeyin sıradanlaştığını ve anlamsızlığını Cioran şu ifadelerle dile getirmektedir:

⁴⁹ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.174.

⁵⁰ Cioran, Çürümenin Kitabı, s. 173.

⁵¹ Cioran, Burukluk, s.89.

⁵² Cioran, Burukluk, s. 42.

Atılımlarınız hepten bayağılaşacaktır; her “vecd”den, zevklerle dolu bir dehşetten çıkar gibi çıkacaksınız; fazla teklifsiz komşunuzun bakışlarını bir canı suratiyle karşılayacaksınız; samimî oynaşmalarına, azmış bir şehvetin tedirginliğiyle karşılık vereceksiniz; masumiyetine ise bir suçlu şiirselliğiyle; zira sizin için her şey şiir haline gelecektir, ama kabahatin şiiri olacaktır bu... Billur gibi fikirler mi? Düşüncelerin hayırlı bir biçimde bağlanması mı? Artık düşünmeyeceksinizdir: Bir taşma olacaktır; kıvamsız ve devamsız bir kavramlar lavı, kusulmuş ve saldırganlaşmış, bağırdan çıkmış kavramlar; ruh, âsabın kurbanı ve konu dışı olduğundan, tenin kendini çarptırdığı cezalar... Her şeyden ıstırap çekeceksinizdir, hem de ölçüsüzce: Esintiler size bora gibi görünecektir, dokunuşlar hançer gibi, tebessümler tokat, ıvrır zıvır kıyamet gibi... - Şu ki, uykusuz geceler bitebilir, ama sizde bıraktıkları ışık sönmez: Karanlıklarda cezasız kalmadan görülmez, bunun öğrettikleri tehlikesiz bir şekilde derlenemez, güneşten artık hiçbir şey öğrenemeyecek gözler vardır, gecelere hasta olan ve bundan hiç iyileşmeyecek ruhlarda...⁵³

Burada uykusuzluğun bireyin zihinsel üretkenliği ve algı mekanizmaları üzerinde yol açtığı deformasyonlara neden olduğunu gösterilmektedir. Bu bağlamda uykusuzluk, bireyin yalnızca fizyolojik dengelerini değil, aynı zamanda sosyal ilişkilerini ve psikolojik sağlamlığını da derinden etkileyen bir sorun olarak ortaya çıkmaktadır. Bu sorunlardan kurtulmak için bireyin “Uyumak ya da ölmek... uykuyu yeniden fethetmek ya da yok olmak...”⁵⁴ şeklinde iki seçeneği bulunmaktadır: Ya uykuyu yeniden kazanarak bu olumsuz etkilerden kurtulmalı ya da bu durumun yarattığı acı ve yıkıcı sonuçlardan kaçınmak adına varlığını sonlandırmayı tercih etmelidir. Dolayısıyla Cioran’ın felsefesinde uykusuzluk ve intihar arasında bir ilişki mevcuttur. Uykusuzluk, doğrudan intihara sebebiyet vermemesine rağmen, bireyin psikolojik ve duygusal dengesini bozarak, intihara yönelik eğilimlerini artırabilecek çeşitli faktörleri tetikleyebilir veya bu faktör-

⁵³ Cioran, Çürümenin Kitabı, s. 174.

⁵⁴ Cioran, Çürümenin Kitabı, s.173.

lerin etkisini yoğunlaştırmaktadır. Bu durum, uykusuzluğun bireyin varoluşsal bunalımını derinleştirerek, yaşamın anlamına dair sorgulamaları daha da şiddetlendirebileceğini göstermektedir. Bu bağlamda, uykusuzluk, intihar düşüncelerini besleyen bir zemin hazırlayabilir ve bireyi bu tür düşüncelere karşı daha açık hale getirebilmektedir.

Cioran, intihar vakalarının önemli bir kısmının uykusuzlukla bağlantılı olduğu ileri sürmektedir. Uykusuzluk, bireyin zaman algısını derinden etkileyen ciddi bir deneyimdir. Nitekim Cioran bu durumda şunu ifade etmedir: “Uykusuzlukta zaman sizin düşmanınızdır.”⁵⁵ Uykusuzluk durumunda birey, zamanın ilerlemesini algılamada güçlükler çekmektedir. Uykunun ortadan kalkmasıyla birlikte, gündüz ve gün ışığı adeta bir düşmana dönüşmektedir.⁵⁶ öte yandan gecenin ilerleyen saatlerinde, uykusuzluk çeken birey, çevresindeki dünyanın uykuya dalmış olduğu gerçeğiyle yüzleşirken, varoluşsal açıdan bir boşluğa düşmektedir. Bu durumda, birey hiçlik fikriyle baş başa kalarak zamanın akışı neredeyse durma noktasına gelmektedir. Böyle bir süreç, özellikle gece boyunca nöbet tutarcasına uyanık kalan bireyde, zamanın ağır geçişine karşı bir tür psikolojik çöküş yaratmaktadır. Bu durumda birey derin bir umutsuzluk ve çaresizlik hissine kapılmaktadır. Bu noktada Cioran’a göre bireyin psikolojik rahatsızlıkları ve içsel çatışmaları zaman algısındaki bu bozulmadan kaynaklanmaktadır. Uykusuzluk ve intihar arasındaki derin ilişki, varoluşsal bunalım, metafiziksel sorgulamalar ve toplumsal yabancılaşma gibi temalar üzerinden şekillenmektedir. Uykusuzluk, bireyi varoluşun acımasız gerçekleriyle yüzleşmeye zorlayarak, intihar düşüncelerini tetikleyebilen bir durum olarak ele alınmaktadır.

Cioran’a göre uykusuzluk, bireyin varoluşsal farkındalığını derinleştiren ve onu varoluşun temel sorunlarıyla yüzleşmeye zorlayan bir durumdur. Uykusuzluk, bireyin zihnini sürekli açık tutmaktadır ve bu uyku yoksunluğu, gece ile gündüz arasındaki sınırları

⁵⁵ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 63

⁵⁶ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 63.

ortadan kaldırmakta ve zaman algısını bozmaktadır. Uykusuz kalan kişi farklı bir zamanda ve farklı bir dünyada yaşamaktadır. Cioran, bu süreci bilinç açıklığı içinde olan bireyin “ruh nöbetleri”⁵⁷ olarak adlandırmaktadır. Bu nöbetler, felsefenin bireyin varoluşsal bunalımına çözüm sunma konusundaki yetersizliğini ortaya koymaktadır. Uykusuzluk, felsefenin vaat ettiğı anlam arayışının boşluğunu gözler önüne sererek bu boşluk, intiharı cazip hale getirebilmektedir. Çünkü bu varoluşsal boşluk hissi, bireyi alternatif arayışlara itebilmektedir; ancak bu arayışlar çoğu zaman hayal kırıklığı ile sonuçlanmaktadır. Uykusuzluk sırasında birey, varoluşun acımasız gerçekleriyle yalnız kalmakta, hayatın anlamını derinlemesine sorgulamaya başlamaktadır. Bu sorgulama süreci, varoluşsal bir çaresizlik hissini beraberinde getirmektedir. Cioran, bu uykusuz geceleri insanın hayatında yaşayabileceğı en büyük tecrübe⁵⁸ olarak görmekte ve bu deneyimin bireyi varoluşsal bir çıkmaza sürükleyebileceğini ifade etmektedir. Bu bağlamda Cioran da gençlik döneminde yaşadığı böyle bir uykusuzluğun, kendisini intihara meyilli hale getirdiğini itiraf etmekte ve insanların arasında sirkin ortasında bir mezar taşı gibi yerinin olmadığını⁵⁹ da dile getirmektedir.

Uykusuzluk, bireyi toplumsal yaşamdan uzaklaştırarak sokaklarda amaçsızca dolaşmaya ve giderek yalnızlaşmaya itmektedir. Bu yalnızlık, hayatın anlamsızlığı, acı ve mutsuzluk gibi varoluşsal temaların daha yoğun bir şekilde deneyimlenmesine yol açmaktadır. Cioran, uykusuzluğun bireyi soyutlamaya ve derin düşüncelere dalmasına neden olduğunu belirtmektedir. Bu süreçte, yalnızlık ve düşünsel izolasyon, intihar düşüncelerini tetikleyebilmektedir. Ölüm, bu bağlamda bir kurtuluş yolu olarak görülebilmektedir. Cioran’a göre, uykusuzluk “evrende bütününüyle yalnız olunan andır”⁶⁰ ve bu

⁵⁷ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 210.

⁵⁸ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 210.

⁵⁹ Cioran, Burukluk, s. 27.

⁶⁰ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 64.

yalnızlık, özellikle inanç sahibi olmayanlar için Tanrı düşüncesini beraberinde getirebilmektedir. Bu tür düşünceler, ölümün cazibesini artırarak intiharı bir varoluşsal çıkış yolu olarak değerlendirmeye yol açmaktadır. Bu tür düşünceler, ölümün cazibesini artırarak intiharı bir varoluşsal çıkış yolu olarak değerlendirmeye neden olmaktadır. Cioran'ın şu sözleri de bunu desteklemektedir: “Bir uykusuz intihar eder, ama uykusuzluktan haberi olmayan kişi intihar etmez. İşini bitirmek isteyen bir sahtekâr ya da bir hırsız ya da bir cani de ğilse. Ama genel olarak, hayır. Sebepsiz intiharların neredeyse hepsi uykusuzluktandır.”⁶¹ Bu durumda, düşünsel yük giderek ağırlaşarak bireyin yaşamı anlamlandırma çabası, nihayetinde intihar düşünce-sine yönelmesine neden olabilir.

Bununla birlikte, Cioran intiharı sadece bir kaçış veya bir çözüm olarak değerlendirmez; aksine, estetik bir eylem olarak gördüğü intiharı bireysel haysiyetin korunması ve hayata karşı bir başkaldırı biçimi olarak da ele almaktadır. İntihar fikri, onun için hayata tahammül etmeyi mümkün kılan bir düşüncedir. “Hayatın senin elinde, istediğin zaman kendini öldürebilirsin”⁶² düşüncesi, Cioran'ın varoluşsal çalkantılarla baş etmesini sağlayan bir bilinç durumudur. Ona göre, birey intihar düşüncesine sahip olduğı sürece özgürlüğünü koruyabilir ve yaşamına dair kontrol hissini sürdürebilmektedir. Bu bağlamda intihar, Cioran için bir özgürlük aracı olup bu fikir, bireyin her türlü aşırılıklarına ve çılgınlıklarına katlanabilmesini sağlamaktadır.

3. Robert Schneider'in *Schlafes Bruder* Romanına Genel Bir Bakış

Robert Schneider'in 1992 yılında yayımlanan *Schlafes Bruder* adlı romanı, 19. yüzyıl Alman kırsalında geçen ve müzik konusunda yetenekli olan ancak toplum tarafından dışlanan Johannes Elias Alder'in trajik yaşamını konu almaktadır. Roman, edebi niteliğı yüksek bir

⁶¹ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 63.

⁶² Cioran, Ezeli Mağlup, s.130.

anlatıma sahiptir ve okuyucuya doğrudan seslenme biçimiyle dikkat çekmektedir. Bu yapıt, Elias'ın sıra dışı yaşamı üzerinden bireyin varoluşsal sorgulamalarını, bilinç ve uyku arasındaki gerilimi ve müzik ile insan ruhu arasındaki ilişkiyi derinlemesine incelemektedir. Figürün uykuyu reddetmesi ve bu reddedişin onu varoluşsal bir sorgulamaya sürüklemesi üzerine kuruludur. Schneider, bu eserinde uyku ve ölüm kavramlarını karşıt ancak birbirini tamamlayan iki temel durum olarak ele almaktadır. Başlıkta yapılan bu benzetme, yapıt boyunca işlenen bir motiftir. Uyku, ölümün metaforik kardeşi olarak sunulmakta ve Elias'ın uykusuz kalma çabası aslında ölüme yaklaşımına işaret etmektedir.

Johannes Elias Alder'in yaşadığı kasaba olan Eschberg örneğinde olduğu gibi, akraba evliliklerinin yoğun olarak gerçekleştiği izole toplumlarda, genetik çeşitliliğin kısıtlı olması, kalıtsal hastalıkların, fiziksel anomalilerin ve diğer genetik bozuklukların sıklıkla görülmesine yol açmaktadır. Bu kasabada sadece iki soyadının bulunması, bu genetik izolasyonun bir göstergesi olup, nesiller boyu süren akraba evlilikleri, genetik çeşitliliğin azalmasına bağlı olarak ortaya çıkan sağlık sorunlarının daha da artmasına neden olmuştur. Bu tür bir genetik ve sosyal ortamda, Aziz Yuhanna gününde dünyaya gelen Johannes Elias Alder, doğumundan itibaren atipik bir birey olarak dikkat çekmektedir. 1803 yılında Avusturya'da dünyaya gelen Johannes Elias Alder'in doğum anında sergilediği direnç ve ancak ebenin icra ettiği Tedeum ilahisiyle vital belirtiler göstermesi, doğum olgusunun müzikle ve yaşam-ölüm diyalektiğiyle olan müphemliğine işaret etmektedir. Bu sıra dışı vaka, Elias'ın ontolojik serüveni boyunca müziğin ölüm karşısındaki potansiyel kurtarıcı işlevine yönelik bir ön bildirim niteliği taşımaktadır. Dolayısıyla Elias, doğumundan itibaren köy halkı ve kendi ebeveynleri⁶³ tarafından sıra dışı ve ürkütücü bir varlık olarak algılanmaktadır.

⁶³ Elias'ın babası Seff Alder, oğlunun farklılığından rahatsız olmakta ve ona karşı mesafeli davranmaktadır. Meistenteils'in öldürülmesine katılmış ve daha sonra

Beş yaşına geldiğinde, Elias Alder’ın dere kenarına yaptığı gizli bir öğleden sonra yolculuğu sırasında olağanüstü bir deneyim yaşadığı aktarılmaktadır. Bu deneyim esnasında, yaratılışın tüm seslerinin ona eşzamanlı olarak açıldığı ve bu sürecin onun işitme yetisini kusursuz bir düzeye ulaştırdığı belirtilmektedir. Aynı zamanda, işitme alanının büyük ölçüde genişlediği, erken bir ergenlik sürecinin başladığı ve henüz doğmamış olan sevgilisi Elsbeth’in kalp atışlarını duymaya başladığı ifade edilmektedir⁶⁴. Bu deneyim esnasında Elias’ın zaman algısı tamamen kaybolmuştur. İnsani ölçütlere göre yalnızca birkaç dakika süren bu durum, ilahi ölçekte yıllara tekabül edebilecek bir süreye denk gelmiş olabilir. Bu olağanüstü fenomen, “duyu mucizesi” olarak adlandırılmaktadır:

İşittiği şey, kalbinden gelen kara gürültüydü. Bugün bir gürültü, yarın bir gürültü. Bu da demek oluyor ki, zamanın algısını yitirmişti. Bu yüzden, Elias’ın gerçekte ne kadar süre karda yattığını kesin olarak belirleyemeyiz. İnsani ölçülere göre belki birkaç dakika, ilahi ölçülere göreyse yıllar süren bir zaman...⁶⁵

Söz konusu bu deneyim, Elias’ın yaşamında kritik bir dönüm noktası teşkil etmekte ve onun bedensel ve duyuşsal yeteneklerini daha da geliştirmekte, ancak bu durum, köy halkı tarafından “insanımı”⁶⁶ olarak nitelendirilmesine ve daha fazla dışlanmasına yol açmaktadır. Bu “uyanış”⁶⁷ anında, işitme duyusu insanüstü bir keskinliğe ulaşmakta, ses tonu bir yetişkinin derinliğine erişmekte, insan seslerini taklit etme yeteneği kazanmakta ve gözleri sarı bir renge bürünmektedir. Johannes Elias Alder, bir fetüsün kalp atışlarını bile duyabilmekte ve yalnızca hayvanların algılayabileceği ses dalgalarıyla iletişim kurabilmektedir. Bu fizyolojik ve duyuşsal değişimler,

İkinci Yangın’da ölmüştür. Annesi de oğlunun doğumundan itibaren ona karşı soğuk ve reddedici bir tavır sergilemekte, hatta onu öldürmeyi düşünmektedir.

⁶⁴ Robert Schneider, *Schlafes Bruder*, Reclam Verlag, Leipzig 1992, s.39.

⁶⁵ Schneider, a.g.e., s. 38.

⁶⁶ Schneider, a.g.e., s. 36.

⁶⁷ Schneider, a.g.e., s. 38.

köy halkının Alder'e duyduğu korkuyu artırmaktadır. Dünya, onun yeteneğini asla tanıyamaz, çünkü küçük ve kapalı bir toplumda yaşamaktadır. Dolayısıyla Elias, doğuştan olağanüstü bir müzik yeteneğine sahip ancak aynı zamanda lanetlenmiş gibi görünen bir figürdür. Köy toplumuna yabancısıdır; dünyayı diğer insanlardan çok daha farklı algılamakta ve bu da onun hem ailesi hem de toplum tarafından dışlanmasına yol açmaktadır. Aşırı duyarlılığı ve sanatsal yeteneği, ona hem büyük bir içsel zenginlik hem de dayanılmaz bir yalnızlık getirmektedir. Onun varoluş krizi, yeteneğinin kendisine getirdiği bu yükü doğrudan ilişkilidir: İçindeki müziği ifade edebileceği bir ortam ve onu anlayacak kimse yoktur. Elias'ın müzik dehası, onun toplumdan kopmasına sebep olmaktadır. Cioran'ın "olduğu haliyle zekâ hiçliktir."⁶⁸ sözüyle paralel şekilde, Elias'ın zekâsı ve yeteneği, ona uyumsuzluk getirmektedir.

Schneider'in romanında müzik, yalnızca estetik bir unsur olarak değil, varoluşun temel bir bileşeni olarak ele alınmaktadır. Elias, müziği aracılığıyla duygularını en saf haliyle dışa vurmakta, bilinçli farkındalığını ortaya koymakta ve aynı zamanda Tanrı ile hesaplaşmaktadır. Onun için müzik, yalnızca sanatsal bir pratik değil, aynı zamanda hayatın anlamını sorgulamanın ve kutsal olanla ilişki kurmanın bir yolu haline gelmektedir. Elias'ın müzikal yeteneği, anlatının temel unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır. Olağanüstü bir müzikal duyuma sahip olan Elias, doğanın ve evrenin en ince seslerini algılayabilecek bir sezgiye sahiptir. Ancak bu olağanüstü yetenek, onu diğer insanlardan farklı kılmakta ve toplum tarafından dışlanmasına yol açmaktadır. Çünkü köy halkı, Elias'ın müzikal dehasını anlamakta yetersiz kaldığı gibi, onun bu farklılığını tehdit olarak algılamaktadır. Bu bağlamda, Elias'ın müziğe olan bağlılığı yalnızca sanatsal bir ifade biçimi olarak değil, aynı zamanda toplumsal normlara karşı bir başkaldırı olarak da yorumlanabilmektedir. Elias'ın müzikal dehası, onun varoluşsal bunalımını da derinleştiren bir unsur

⁶⁸ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 193.

olarak karşımıza çıkmaktadır. Uykusuzluk, Elias'ın müziğin derinliklerine daha fazla yoğunlaşmasını sağlarken, aynı zamanda içinde bulunduğu dünyanın anlamsızlığını daha belirgin hale getirmektedir. Sürekli bilinç hâlinde olmak, onun sanatsal yaratıcılığını ve duyuşsal yetkinliğini artırmasına rağmen ruhsal çöküşünü hızlandırmaktadır. Bu bağlamda, Elias'ın müzikal yeteneği hem en büyük lütfu hem de en büyük laneti olarak şekillenmekte; ona sanatsal bir deha bahşederken, onu kaçınılmaz bir yalnızlığa ve trajik bir sona sürüklemektedir.

Robert Schneider, deha Johannes Elias Alder'i merkeze alan romanını, Vorarlberg bölgesinde yer alan ve sert doğa koşullarıyla karakterize edilen Eschberg köyüne yerleştirerek anlatmaktadır. Dağlarla çevrili bu izole mekân, yalnızca coğrafi anlamda değil, toplumsal ve kültürel anlamda da dış dünyadan kopuk bir yapıya sahiptir. Köyde, doğanın şiddeti (sert rüzgârlar, yangınlar, ağır kış koşulları) insanların hayatta kalma mücadelesini zorlaştırmaktadır. Toplumsal ilişkilerde ise komşular arasındaki küçük düşürücü davranışlar ve yetişkinlerin çocuklara karşı ihmalkârlığı gibi fiziksel ve psikolojik şiddet gözlemlenmektedir.⁶⁹ Örneğin Seelenzilli'nin cadılık suçlamasıyla alay konusu edilmesi ve nihayetinde yakılarak idam edilmesi, toplumsal bir linç mekanizmasının tipik bir örneğini teşkil etmektedir. Bu süreçte, Kurat'ın kıskırtıcı vaazları ile bir Alder'in manipülatif eylemleri, kolektif nefretin Seelenzilli üzerinde yoğunlaşmasına yol açmış ve sonuç olarak, toplumun onayıyla gerçekleşen bir şiddet eylemine zemin hazırlamıştır.⁷⁰ Meistenteils ise köy halkının kıskançlık ve cehaletinin kurbanı olan bir oymacıdır. Çünkü köylülerin inançlarını ve yaşam tarzlarını alaycı bir şekilde eleştirmektedir. Kendine özgü karakteri nedeniyle dışlanan Meistenteils'in bu davranışları, köylülerin öfkesini çekmiş ve sonunda Stephanus Günü'nde evine zorla girilerek kötü muamele görmesine ve diri diri yakılmasına neden olmuştur.⁷¹

⁶⁹ Schneider, a.g.e., s. 18.

⁷⁰ Schneider, a.g.e., s. 23.

⁷¹ Schneider, a.g.e., s. 89-90.

Bu olaylar, Eschberg toplumunun hoşgörüsüzlüğünü ve şiddeti bir cezalandırma aracı olarak nasıl kurumsallaştırdığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda *Schlafes Bruder* romanında Eschberg köyü, yalnızca coğrafi izolasyonu nedeniyle değil, aynı zamanda kültürel ve toplumsal dinamikleri açısından da dış dünyadan kopuk bir yapı olarak tasvir edilmektedir. Şiddet, bu toplulukta yalnızca fiziksel bir olgu değil, aynı zamanda bir iletişim biçimi olarak varlık göstermektedir.

Eschberg’de dilin yetersizliği, topluluğun iletişim biçimini de belirleyen temel unsurlardan biridir. Köy sakinleri, kendilerini dil aracılığıyla ifade etme becerisinden büyük ölçüde yoksundur. İletişimleri genellikle özellikle yoğun duygusal anlarda homurtular, çığlıklar ve ağlamalarla sınırlı kalmakta, bu durum onların neredeyse hayvansal bir iletişim düzeyinde kaldıklarını göstermektedir.⁷² Bu durum, toplumsal ilişkilerde şiddetin dilin yerini almasına neden olmaktadır. Sessizlik ve dilin yoksunluğu, bu topluluğun temel özelliklerinden biri olduğu anlatıda şu ifadede yer verilmektedir: “Bu insanlar dilsizdi, evet, ölüme kadar dilsizdiler”.⁷³ Dil eksikliği, insanların kendilerini ifade edememesi ve topluluk içinde şiddetin kaçınılmaz hale gelmesi, romanın temel yapısal öğeleri arasında yer almaktadır. Romanın merkezi figürü olan Elias, sert ve hoşgörüsüz bir toplumsal yapının aksine, olağanüstü duyarlılığa sahip bir karakter olarak temsil edilir. Eschberg’de hâkim olan fiziksel ve psikolojik şiddet ortamına karşın, Elias cömert, başkalarının ihtiyaçlarına duyarlı ve derin bir empati yetisiyle donanmış bir birey olarak karakterize edilmektedir. Kendi aile ortamında yeterli sevgi ve ilgi görmemiş olmasına rağmen, hasta kardeşine gösterdiği özen, onun güçlü bir duygusal zekâyâ sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Elias’ın bu hassas doğası ile köyün acımasız gerçekliği arasındaki karşıtlık, romanın dramatik yapısını besleyen temel unsurlardan birini oluşturur. Ancak köydeki hakim olan iletişimsizliğe paralel olarak Elias, dünyayı ısıtma duy-

⁷² Schneider, a.g.e., s. 50-51.

⁷³ Schneider, a.g.e., s. 149.

suyla algılayan bir karakter olmasına rağmen, mutluluğu iletişim eksikliği nedeniyle engellenmektedir. Alder ailesindeki iletişim sorunu yaşamaktadır. Aile üyeleri, duygularını açıkça ifade etme konusunda yetersizdirler. Romanda belirtildiği gibi, “Hiçbir Alder, başka birine olan aşkını itiraf edemezdi. Her şey kelimelere başvurmadan gerçekleşmeliydi ve eğer bu olursa, sadece imalar ve yarım kelimelerden ibaret kalırdı.”⁷⁴ Bu durum, Alder ailesinin duygusal ifade konusundaki yetersizliğini ve iletişim kopukluğunu göstermektedir. Bu bağlamda roman boyunca ses ve sessizlik arasında bir çatışma vardır. Elias, doğa aracılığıyla tüm sesler dünyasını keşfetmektedir, ancak bu keşif onu içsel bir sessizliğe de götürmektedir. Bu sessizlik, Elias’ın doğayla kurduğu derin bağı temsil etmektedir. Ancak köy halkının merakı ve ev içi şiddetin neden olduğu gürültü, bu sessizliği sürekli olarak bozmaktadır. Bu çatışma, Elias’ın içsel dünyası ile dış dünya arasındaki uyumsuzluğu sembolize etmektedir.

Eschberg topluluğunda dinsel pratiğin köy toplumundaki yeri önemli olmakla birlikte, kiliseye düzenli olarak katılmalarına rağmen, hoşgörüsüz ve farklı olana karşı düşmanca bir tutum sergilenmektedir. Bu tutum, özellikle bekâr kadınlar, özel yeteneklere sahip olanlar ve fahişelere yönelik olarak açıkça görülmektedir. Bu kadınlar, kilisenin önünde rahatsız bir banka oturtularak cezalandırılmakta ve toplumun gözünde teşhir edilmektedir. Bu bank, diğer kadın sıralarından ayrı, sırt yaslanacak yeri olmayan basit bir balkondan ibaretti.⁷⁵ İlginç olan, bu cezalandırma yöntemin, erkekler tarafından değil, muhafazakâr evli kadınlar tarafından organize edilmesi ve uygulanmasıdır. Bu durum, kadınların ataerkil sistemin bir parçası haline gelerek, kendi cinslerine karşı baskı uyguladıklarını göstermektedir.

Schneider, *Schlafes Bruder*’da ölümlü atmosferik bir bileşen olmaktan öteye taşımak suretiyle, çeşitli tematik örgüler ve motifler aracılığıyla zengin bir anlatısal evren inşa etmektedir. Ölüm kavramı,

⁷⁴ Schneider, a.g.e., s. 119.

⁷⁵ Schneider, a.g.e., s. 59.

uyku, doğum, yabancılık, aşk ve ateş gibi merkezi unsurlarla kurduğu geniş metaforik ağ üzerinden romanın derinlik ve anlam katmanlarını zenginleştirmektedir. Bu bağlamda romanda kullanılan özellikle ateş motifi, hem doğal bir yıkım gücü hem de insan eliyle gerçekleştirilen şiddetin bir aracı olarak ölümle ilişkilendirilmektedir. Eschberg köyünde meydana gelen üç büyük yangın⁷⁶, bu bağlamda önemli bir rol oynamaktadır. İlk yangın, “bir gece ve yarım gün”⁷⁷ sürmüş ve doğanın ölüm getirici gücünü simgeleyen bir unsur olarak okurun karşısına çıkmaktadır.

Roman boyunca ateş motifi yalnızca doğa olaylarıyla sınırlı kalmayıp, insan kaynaklı şiddetle de iç içe geçmektedir. Ateş, bir cezalandırma aracı olduğu kadar, adaletin de bir sembolü haline gelmektedir. Bu bağlamda, karakterlerin ateş aracılığıyla ölmesi, metin içinde kurulan metaforik ağın bir parçası olarak değerlendirilebilir. Örneğin, Meistenteils’i yakan Seff, İkinci Yangın sırasında aynı kaderi paylaşarak ateş içinde can vermektedir. Benzer şekilde, İlk Yangını çıkaran Peter, “Sankt-Antonius Ateşi” olarak bilinen bir hastalık nedeniyle hayatını kaybetmektedir. Bu örnekler, romanın ateş metaforu üzerinden bir tür ilahi adalet anlayışı inşa ettiğini göstermektedir. Philippe Ariès’in tanımladığı üzere, bu “evcilleştirilmiş ölüm”⁷⁸ ün aksine, ani ve beklenmedik bir yok oluş söz konusudur. Burada “Hem alışılmış, hem de yakın bir şey olduğu gibi eski tavır içinde, ölüm büyük endişe ve dehşet”⁷⁹ yoktu. Dönemin dini inanışlarına göre, bu tür ölümler ilahi bir ceza olarak yorumlanmakta; Tanrı, “cezalandıran bir bab” rolüyle günahkârları doğanın gücüyle yok etmektedir.

Eschberg köyü, Schneider tarafından “uygarlaşmamış bir vahşet tablosu” olarak tasvir edilmektedir. Köy sakinleri, cehalet, kıskançlık ve acımasızlık içinde yaşayan bireyler olarak çizilmekte, ensest

⁷⁶ Schneider, a.g.e., s. 11-12.

⁷⁷ Schneider, a.g.e., s. 87.

⁷⁸ Philippe Ariès, Batılının Ölüm Karşısındaki Tavrı, Gece Yayınları, Ankara 1991, s. 4-7.

⁷⁹ Ariès, a.g.e. s. 11-12.

ilişkiler ve fiziksel deformasyonlar yaygın bir gerçeklik olarak sunulmaktadır. Romanın anlatıcısı, bu durumu şu sözlerle ifade etmektedir: “Ancak tuhaf olan her gün görülürse sıradanlaşır; kısa sürede bu adam çocuğunun görüntüsüne alışırverdi insanlar. Okul odasında, su kafalılar, çiçek bozuğu yüzlüler, Moğoloidler ve akraba evliliği ürünleri arasında, soluk benizli, sarı ışıltılı gözlere sahip cılız bir adamın oturması kimsenin dikkatini çekmiyordu artık”⁸⁰. Bu anlatımda, köy halkı fiziksel ve zihinsel engellerle tanımlanan bir topluluk olarak betimlenmekte, böylelikle Eschberg’in yalnızca coğrafi olarak değil, kültürel ve zihinsel olarak da kapalı bir yapı olduğu vurgulanmaktadır.

Romanın temel motiflerinden biri olan aşk, özünde özgür irade ve gönüllülük temeline dayanan bir olgudur. Bu nedenle, sağlıklı bir aşk ilişkisi, tarafların karşılıklı saygı, özgürlük ve gönüllülük ilkeleri üzerine inşa edilmelidir. Robert Schneider, bir arkadaşına yazdığı mektubunda⁸¹ hayatının en derin ve en acı verici deneyimlerinden birini paylaşmıştır: “hiç kimse kalbimi bu kadar derinden ve varoluşsal olarak etkilememişti.”⁸² der mektubunda. K.’ye duyduğu karşılıksız aşk, Schneider’ı kendi iç dünyasında derinlemesine bir keşif sürecine yönlendirerek, bilinçaltında yer alan ve kökeni geçmiş deneyimlere dayanan duygusal yaralarıyla yüzleşmesine yol açmıştır. Bu süreç, bireyin kendini anlama ve duygusal olgunluğa erişme açısından bir tür aydınlanma evresi olarak görülmektedir. Aşkın ve reddedilmenin beraberinde getirdiği duygusal çöküntü, onun kişisel gelişim sürecinde önemli bir dönüm noktası oluşturmuş ve bu deneyimler, onu daha bilinçli, güçlü ve içgörü sahibi bir birey haline getirmiştir. Bu durum, duygusal zorlukların bireyin psikolojik ve duygusal olgunlaşmasına nasıl katkıda bulunabileceğine dair önemli bir örnek teşkil etmektedir.

⁸⁰ Schneider, a.g.e., s. 59-59.

⁸¹ Söz konusu bu mektup ZEIT Nr.52, 18.12.2002, „Ich habe einen Traum“, burada yer almaktadır.

⁸² RIEHL-EMDE Astrid, “Liebe, Lust und Leid: Ambivalenz in der Liebe – existentielle Herausforderung für Paare”, Korrespondenz, 27 (2014), ss. 17-25.https://www.ezi-berlin.de/fileadmin/assets/Downloads/Ausgabe_27-14.pdf s.20

Schneider, romanında aşk, yalnızca mutluluk ve coşkuyla sınırlı kalmayan, aynı zamanda derin acılar ve yıkıcı sonuçlar doğurabilen karmaşık bir duygusal deneyimdir. Elias, kuzeni “Elsbeth’e tarifsiz ve bu yüzden de mutsuz bir aşkla tutulmuştu ve o zamandan beri, bu sevmenin imkânsızlığının sırrını temeline kadar araştırana kadar bir an bile dinlenmeye niyeti yoktu.”⁸³ Elias’ın Elsbeth’e duyduğu imkânsız aşk, bu durumun en belirgin örneklerinden biridir. Elsbeth, Elias için yalnızca bir sevgi nesnesi değil, aynı zamanda hayata tutunma ve anlam arayışının bir sembolü hâline gelmektedir. Ancak Elsbeth’in Elias’ın duygularını tam olarak kavrayamaması, onun içsel yalnızlığını ve dışlanmışlığını daha da derinleştirmektedir.

Elias’ın Elsbeth’e duyduğu aşk, onun ruhsal dünyasında derin yankılar uyandıran mistik bir birlik hissi ile karakterize edilmektedir. Bu duygu, ilk kez Elias’ın Elsbeth’i bir yangından kurtardığı ve onu göğsüne bastırarak kalp atışlarının birleştiği sahnede ortaya çıkmaktadır.⁸⁴ Bu birleşme, Elias’ın iç dünyasında büyük bir sarsıntıya neden olmakta ve onun, aşkın ve ölümün iç içe geçtiği mistik bir deneyim yaşamasına sebep olmaktadır. Eros ve Thanatosun, yani aşk ve ölümün mistik birliği, Elsbeth’in baygınlık geçirdiği bir sahnede de tekrar yaşanmaktadır. Elias, onu kollarına aldığı anda kalp atışlarının yeniden birleştiğini hissetmekte ve bu durum, onun aşkına olan bağlılığını daha da pekiştirmektedir.

Elias’ın Elsbeth’e olan bağlılığı, onu hayata tutunmaya çalışırken, aynı zamanda karşılıksız olması nedeniyle Elias’ı daha derin bir varoluşsal boşluğa sürüklemektedir. Elias, Elsbeth’i kaybetme korkusuyla uykuyu reddetmekte ve uyumamayı, aşkını yaşamamanın bir koşulu olarak görmektedir. Bu bağlamda, “Kim severse uyumaz!”⁸⁵ ifadesi, Elias’ın uykuya karşı geliştirdiği tutumu açıkça ortaya koymaktadır. Öte yandan bu aşkın karşılıksız kalması, Elias’ın Tanrı

⁸³ Schneider, a.g.e., s. 10.

⁸⁴ Schneider, a.g.e., s. 85-86.

⁸⁵ Schneider, a.g.e., s. 114; 194.

ile olan hesaplaşmasını da şiddetlendirmektedir. Aşkının karşılıksız kaldığını fark ettiğinde, Tanrı'ya karşı öfke duymaya başlamakta ve onun adaletini sorgulamaktadır. Bu süreçte, Tanrı'yı kendi içinde öldürdüđünü⁸⁶ düşünerek kaderini kendi ellerine almak istemektedir. O, Tanrı'nın kendisini anlamsız bir yazgıya mahkûm ettiğine inanaarak ona meydan okumakta ve bu meydan okumanın en uç noktasında intiharı seçmektedir.

Elias'ın uykuyu reddetmesi, sadece romantik ve sanatsal bir dürtüden ziyade, derin bir varoluşsal arayışın ve Tanrı'yla hesaplaşmanın bir yansımasıdır. Hayatının anlamını derinlemesine sorgulayan Elias, Tanrı'nın kendisine acı çektiirdiğini ve varoluşunu anlamsız kıldığını düşünmektedir. Bu açıdan uykusuzluk, Elias'ın Tanrı'ya karşı bir başkaldırısı olarak da yorumlanabilmektedir. Elias, uyanık kalarak hem hayatın anlamını kavramaya çalışmakta hem de Tanrı'nın kendisine yüklediği acıyla yüzleşmektedir. Bu durum, Elias'ın içsel dünyasında derin bir çatışma yaratmaktadır. Elias'ın Tanrı'yla olan bu hesaplaşması, geleneksel teolojik anlayışlardan saparak, zalim ve kayıtsız bir varlık olarak şekillenmektedir. Tanrı, merhamet ve adalet gibi erdemlerden ziyade, acımasız ve kayıtsız bir güç olarak tasvir edilmektedir. Bu Tanrı imgesi, Elias'ın trajik kaderini derinleştirirken, aynı zamanda onun varoluşsal çıkmazını da vurgulamaktadır. Elias, bu zalim Tanrı'nın karşısında sürekli bir acı ve çaresizlik içinde kalmaktadır. Uykusuzluk, bu acı ve çaresizlikle başa çıkma ve Tanrı'nın kendisine yüklediği bu yükü sorgulama çabasının bir sembolü haline gelmektedir. Elias, uykusuzluğu aracılığıyla hem kendi varoluşunu hem de Tanrı'nın doğasını sorgulamaktadır. Bu sorgulama, modern insanın Tanrı'yla olan ilişkisinde ortaya çıkan yabancılaşma ve anlamsızlık duygusuna da ışık tutmaktadır. Elias'ın uykusuzluğu, Tanrı'nın sessizliği karşısında bir çığlık, varoluşsal bir isyan ve anlam arayışının bir ifadesi olarak okunabilmektedir.

⁸⁶ Schneider, a.g.e., s. 142.

Romanda uyku motifi, dinlenme hali olmanın yanı sıra bilinçsizlik, eylemsizlik ve ölümle eşdeğer bir durum olarak farklı bağlamlarda ele alınmaktadır. Özellikle uykusuzluk ve kâbuslar, karakterlerin yaşadığı travmaları yansıtırken, uyku halindeyken yaşanan ölümler uyku ve ölüm arasındaki yakın ilişkiye işaret etmektedir. Romanın önemli figürlerinden biri haline gelen Corvinus Feldau, Feldberg'e gelen ve aşkın önemine dair vaazlar veren bir şarlatan olarak yer almaktadır. Feldau, uykunun sevgisizlikle eşdeğer olduğunu öne sürdüğü vaazıyla Elias üzerinde derin bir etki bırakmaktadır. Bu düşünceden etkilenen Elias, uykuyu bir tür ölüm hali ve zaman kaybı olarak değerlendirerek uyumamaya karar vermektedir. Ona göre uyku, aşkın sürekliliğini kesintiye uğratan ve dolayısıyla kaçınılması gereken bir durumdur. Bu bağlamda, Elias'ın "Kim severse uyumaz!"⁸⁷ düşüncesi, aşkı ve varoluşu arasında kurduğu bağı ifade etmektedir. Alder, bu "Kim severse uyumaz!" düşüncesiyle, gerçek sevginin sürekli ve kesintisiz olması gerektiğini, uykunun ise bir tür "ölülük" hali olduğunu öne sürerek, ömür boyu sürecek bir aşkın ancak hiç uyumadan mümkün olabileceği fikrini taşımaktadır. Bu düşünce, uykuyu reddetme ve dolayısıyla intihar kararının temelini oluşturmaktadır.

Elias'ın uykusuzlukla kurduğu ilişki, yalnızca Feldau'nun vaazlarından etkilenmekle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda suçluluk duygusuyla da pekişmektedir. Burga'ya yaptığı şaka sonrasında derin bir vicdan azabı duyan Elias, kendini dualar ve suçluluk duygularıyla uykusuz bırakarak cezalandırmaktadır. Ancak bu durum, ona aradığı huzuru getirmemekte; tam aksine, uykusuzluk giderek süreklilik kazanan bir işkenceye dönüşmektedir:

Masum kadına karşı işlediği suç, Elias'ta derin bir suçluluk duygusu uyandırdı. Duaya sığınarak kurtuluş aradı; sonsuz litaniler ve tespihlerle kendini yoruyor, uykusundan oluyordu. Ancak ay ışığındaki çıplak kadın imgesi –dolgun armut biçimli göğüsleri, gülmüş gibi parıltıyan apış arası– peşini bırakmıyordu. Bu görüntüyü

⁸⁷ Schneider, a.g.e., s. 114; s. 194.

kovalamak için kendini harap etse de, kadın her gece yeniden karışısına dikiliyordu.⁸⁸

Elias'ın bilinç ile uyanıklık arasındaki ilişkisi, zamanla aşkı mistik bir deneyim hâline getiren bir unsura dönüşmektedir. Elias, sevdiğini rüyasında görerek uyanır ve bu geçiş, uyku ile bilinç arasındaki sınırın aşılmasına işaret etmektedir. Aynı motif, ebe tarafından söylenen şarkıyla Elias'ın hayata dönmesi, kar tanelerinin sesiyle uyanması ve vaftiz sahnesinde sesinin “uyanması” gibi bölümlerde de yinelenmektedir. Bu durum, Elias'ın varoluşunu sürekli olarak bilinçli ve uyanık kalarak sürdürme çabasını göstermektedir: “Ama geceler... geceler Elsbeth'e, onun hayatını kurtardığı sevgilisine aitti. Sonra uyanık yattı ve onun nefes alışını dinlerdi.”⁸⁹ Uyku ve bilinç arasındaki gerilim, yalnızca Elias'ın deneyimleriyle sınırlı değildir. Elsbeth de ilk yangın felaketinden sonra yoğun kâbuslar görmekte ve bu kâbuslar onun uyku düzenini bozmaktadır. Elsbeth, rüyalarında yangınlar ve kaybettiği kırmızı kedisini aradığı imgeler görerek travmasını tekrar tekrar yaşamaktadır. Elias ise geceleri uyanık kalarak Elsbeth'in nefesini dinlemekte ve bu sessiz gözlem süreci, onun Elsbeth'e duyduğu derin sevgiyi yansıtmaktadır.⁹⁰

Romanda uyku ve bilinç, birbirine zıt ancak birbirini tamamlayan iki temel varoluşsal durumu temsil etmektedir. Elias için uyku, ölümün bir benzeri, zaman kaybı ve gerçek hayattan kopuş anlamına gelmektedir. “Eski bir sözün uykuyu ve ölümü kardeşlerle karşılaştırması tesadüf değildir”⁹¹ ifadesi, bu alegorik ilişkiyi vurgulamaktadır. Elias, uykuyu ölümün bir benzeri olarak görmekte ve bu nedenle onu reddetmektedir. Uyku, bilincin askıya alındığı, bireyin dış dünyayla bağının koptuğu koptuğu bir durum olarak tasvir edilmektedir. Elias için Elsbeth'e olan aşkından ayrı kalmak ve hayatın an-

⁸⁸ Schneider, a.g.e., s. 142.

⁸⁹ Schneider, a.g.e., s. 100.

⁹⁰ Schneider, a.g.e., s. 100.

⁹¹ Schneider, a.g.e., s. 10.

lamını çözmeye çabasından uzaklaşmak anlamına gelmektedir. Elias, uykuyu bir tür günah ve ceza olarak görmektedir; uykuda geçirilen zamanın boşa harcandığına ve ahirette ceza olarak karşısına çıkacağına inanmaktadır. Bilinç ise Elias için Elsbeth'e olan aşkını yaşamak, onunla daha yakın olmak ve hayatın anlamını çözmek için bir araçtır. Bilinçli olmak, Elias'ın müziğin derinliklerine inmesine, içsel dünyasına yoğunlaşmasına ve yaratıcılığını geliştirmesine olanak tanımaktadır. Ancak, bilincin getirdiğı aşırı farkındalık, Elias'ı varoluşsal bir krize sürüklemektedir. Hayatın anlamını, acıyı, ölümü, karşılıksız aşkını ve Tanrı'nın rolünü sorgulayan Elias, bu sorgulamaların sonucunda intihar kararı almıştır.

4. Emil Michel Cioran Perspektifinden *Schlafes Bruder* Romanının Yorumu

Robert Schneider'in *Schlafes Bruder* romanı, uyku ve ölüm arasındaki kadim ilişkiyi, bireyin varoluşsal sancılarını ve sanat ile bilinç arasındaki gerilimi merkezine alarak anlatmaktadır. Özellikle, Emil Cioran'ın felsefi perspektifiyle değerlendirildiğinde, romanın varoluşçuluk ve nihilizm bağlamında sunduğı kavramsal çerçeve daha da belirginleşmektedir. Cioran'ın eserlerinde sıklıkla işlediğı uykusuzluk, hiçlik, ölüm, sıkıntı, inançsızlık ve varoluşun anlamı gibi temalar, Schneider'in bu romanında da belirgin bir şekilde kendini göstermektedir.

Romanın temel teması olan uyku ve ölüm arasındaki ilişki, antik mitolojide kök salmıştır. Antik Yunan mitolojisinde uyku ve ölüm, birbirine sıkı sıkıya bağlı iki kavramdır. Schneider'in romanı, başlığın-
dan itibaren bu mitolojik bağıntıyı ima etmektedir. Öyle ki romanda yer alan "Eski bir sözün uykuyu ve ölümü kardeşlerle karşılaştırması tesadüf değildir"⁹² ifadesi mitolojiye dayanmaktadır. Hesiodos'un aktardığı mitolojik anlatıya göre, Nyks (Gece), herhangi bir eř ya da

⁹² Schneider, a.g.e., s. 10.

erkek figürüne ihtiyaç duymaksızın, kendi başına Hypnos (Uyku) ve Thanatos (Ölüm) tanrılarını yaratmıştır. Bu mitolojik hikâye, uyku ve ölümün kardeşliğini sembolize etmektedir.⁹³ Hypnos, istediği kişi yi dilediği an uyutma yetisine sahip olup, çoğunlukla kanatlı bir figür olarak tasvir edilmektedir. Karaları ve denizleri aşarak canlıları uyutabilen bu mitolojik figürle ilişkilendirilen en önemli efsane, çoban Endymion’a dayanmaktadır. Bu efsaneye göre, Hypnos, günümüzde Beş Parmak Dağları olarak bilinen Latmos Dağları’nda yaşayan Endymion’a aşık olmuş ve onu geceleri de görebilmek için gözleri açık uyuma yetisini bahşetmiştir. Bir diğer anlatıya göre ise, Endymion, sevgilisi Ay Tanrıçası Selene’nin gözlerini sürekli olarak izleyebilmek amacıyla gözleri açık uyumaktadır ve bu yetenek kendisine Hypnos tarafından verilmiştir.⁹⁴ İlyada destanında da uyku tanrısı Hypnos, ölüm tanrısı Thanatos’un ikiz kardeşi olarak tasvir edilmektedir. Bu mitolojik anlatıda, Hypnos’un görevi, ölen kahramanların bedenlerini taşımakta Thanatos’a yardım etmektir. Yunan kültüründe uyku ve ölüm, felsefi bir sorgulamanın parçası olarak ele alınmıştır. Homeros’un İlyada’sında, “Lemnos’a vardı, hızlı Thoas’ın kentine. Rastladı orda Ölüm’e, Uyku’nun kardeşine”⁹⁵ ifadesi, bu iki kavramın birbirine olan yakınlığını vurgulamaktadır. Bu mitolojik ilişki, Schneider’in romanında ölüm ve uyku arasındaki metaforik bağlantının temelini oluşturarak roman boyunca yinelenen bir gön-derme işlevi görmektedir.

Mitolojik kökenlerin yanı sıra, uyku ve ölüm kavramları Freudyen psikolojide de önemli bir yer tutmaktadır. Freud, insan davranışlarının temelinde yatan iki temel güçten bahseder: Eros (yaşam dürtüsü) ve Thanatos (ölüm dürtüsü). Bu iki dürtü, bireyin içsel çatışmalarını ve davranışsal eğilimlerini açıklamada önemli bir rol

⁹³ Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1996, s.148-149.

⁹⁴ Emet Gürel, Canan Muter, *Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması Sosyal Bilimler Dergisi* 2007/1 s.547.

⁹⁵ Homeros, *İlyada*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014, s. 306.

oynamaktadır. Bu bağlamda, Thanatos kavramı, Freud'un yıkıcı ve saldırgan enerji teorisini açıklamaktadır. Bu teori, bireyin kendi kendini yok edici eğilimlerini ve ölüm dürtülerini içe yönlendirmesi durumunda, kendini cezalandırma, mazoşizm veya intihar gibi sonuçlara yol açabileceğini öne sürmektedir. Öte yandan, bu yıkıcı enerji dışa yönlendirildiğinde, bireyin saldırgan davranışlar sergilemesine neden olabilmektedir.⁹⁶ Freud, yaşam dürtüsünün karşısına Thanatos adını verdiği ölüm dürtüsünü çıkarmaktadır. Bu dürtü, madde- nin temel halinin inorganik hal olduğunu ve dolayısıyla içgüdüle- rin bu cansız hale dönme eğiliminin bulunduğunu iddia etmektedir. Freud'a göre yaşamın nihai hedefi ölümdür ve cansız olan maddeler canlılardan önce var olduğu için ölümlle her canlı bir kez daha can- sız hale gelecektir. Bu noktada Freud, Thanatos'u nihai hedefe daha erken ulaşmak için var olan ve yaşam savaşını bitirerek bireyin hu- zura kavuşmasını sağlayan temel dürtü olarak nitelendirmektedir.

Uyku ve bilinçdışı arasındaki ilişki, Elias'ın müzikle kurduğu mistik bağda da kendini göstermektedir. Elias'ın müziği, adeta bir trans hâlinde icra edilmektedir. Uyku ve rüyanın bilinçdışıyla iliş- kisi düşünüldüğünde, Elias'ın uykusuz bir varlık olarak varoluşu, onun bilinçdışına doğrudan bir erişimi olduğu fikrini akla getirmek- tedir. Elias, uykusuz kaldıkça gerçeğin sınırlarını aşmakta, zaman ve mekân algısını kaybederek sonunda gerçeklikle rüya arasında bir nok- taya ulaşmaktadır. Elias, müziğin içinde kaybolarak adeta bir başka boyuta geçmeye çalışır. Elias'ın ölümü, aynı zamanda onun sanat- sal varoluşunun da bir zirvesi olarak görülebilir. Çünkü onun için sanat, müzik ve varoluş birbirinden ayrılmaz unsurlardır. Müziğin en saf halini yakalamaya çalışan Elias, bu dünyada ideal olanı bula- mayacağını fark ettiğinde, nihai çözümü kendi varlığını sona erdir- mekte bulmaktadır.

Elias için müzik, uykuya bir alternatif gibidir. O, müzik aracı- lığıyla dünyayla bağ kurmaya çalışmaktadır. Müzik, onun için bir

⁹⁶ Gürel, Muter a.g.e., s.563.

uyuşma veya trans hali yaratmaktadır. Cioran da, müziği bir “meta-fizik kaçış” olarak nitelendirmektedir. Bu bağlamda, Elias’ın müziği, onun dünyayla olan bağını koparmasını hızlandıran bir unsur haline gelmektedir. Cioran’ın şu sözleri bu düşüncüyü desteklemektedir: “Müziksiz yaşamın hiçbir anlamı yok. Müzik derinlemesine dokunur size. Zahirten görünür değildir, ama bizi derinlemesine heyecanlandıran bir şeye dokunur; bunun her zaman bilincinde de değilizdir. Benim hayatımda muazzam bir rol oynadı. Muazzam. Müziğe duyarlı olmayan varlık beni katiyetle ilgilendirmez. Sıfırdır.”⁹⁷ Bu bağlamda Elias, fiziksel dinlenmeyi sağlayan uyku yerine, ruhsal ve zihinsel bir kaçış biçimi olarak müziğe sığınmaktadır. Elias, org çaldığı anlarda kendinden geçerek bir tür “uyanık rüya” halinde, dünyayı tamamen unutmaktadır. Onun için müzik bir tür transa geçiştir, adeta bilincini askıya aldığı bir ritüeldir. Buna rağmen müzikal yeteneği, ona anlam kazandırmak yerine, onu toplumdan daha fazla kopararak yalnızlaştırmaktadır. Bu yalnızlık, Elias’ın varoluşsal sıkıntılarını derinleştirirken, müzik iç dünyasında güçlü bir etki yaratmakta ve bilinçaltının en karanlık köşelerine nüfuz etmektedir. Cioran’ın şu ifadesi bu durumu açıklayıcı niteliktedir: “Müzik içimizde neye seslenir, bunu bilmek güç; kesin olan şu: Müzik öyle derin bir bölgeye dokunur ki delilik bile oraya nüfuz edemez.”⁹⁸ Bu bağlamda Elias müziğe büyük bir tutkuyla bağlıdır; ancak bu tutku, onun trajedisini daha da derinleştirmektedir. Cioran’a göre müzik, insanı hayatta tutabilen bir unsur olmakla birlikte, ona mutluluk getirmemektedir. Elias’ın müziği de bu bağlamda değerlendirildiğinde, onun için yalnızca bir santsal ifade biçimi değil, aynı zamanda bir varoluşsal çıkmaz olarak şekillenir. Müziğin, Elias’ın intiharını erteleyen bir unsur mu yoksa onu kaçınılmaz sona yaklaştıran bir araç mı olduğu sorusu ise metin boyunca tartışmaya açık bir mesele olarak kalmaktadır.

⁹⁷ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 198.

⁹⁸ E. M. Cioran Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne, Metis Yayınları, İstanbul 2017 s. 90.

Cioran'ın "Hakiki, biricik talihsizlik: dünyaya gelme talihsizliği. Bu felaket saldırganlığa, köklerimizde barınan yayılma ve öfkenin kaynağına, o kökleri sarsan en büyük kötölüğe atılma eğilimine kadar uzanır."⁹⁹ şeklindeki düşüncesi Elias'ın varoluşsal durumu ile doğrudan örtüşmektedir. Elias, köy halkı için sıra dışı yetenekleri nedeniyle uyumsuz, yabancı ve anlaşılmaz bir figür olarak algılanmaktadır. Cioran'ın şu sözleri, doğumu bir felaket olarak yorumlayan varoluşsal bir perspektifi gözler önüne sermektedir:

Doğmuş olmamı bağışlayamıyorum. Dünyaya gelerek, sanki bir gizeme saygısızlık etmiş, önemli bir anlaşmaya ihanet edip adı olmayan büyük bir kabahat işlemiştim. Oysa o kadar keskin olmadığım da vaki: Doğmak bana o zaman, başıma gelmemiş olmasıyla avunamayacağım bir felaket gibi görünüyor.¹⁰⁰

Bu bağlamda, doğum, varoluşsal bir yük ve kaçınılmaz bir trajedi olarak değerlendirilebilir. Elias'ın doğumu da bu perspektiften ele alındığında, toplumsal bağlamda bir nimet değil, "lanet" olarak değerlendirilmektedir, zira varlığı hem kendisine hem de içinde kasabaya huzursuzluk getirmektedir. Romanın başlangıcında Elias'ın dünyaya gelişi, kasabası için olağan dışı bir olay olarak tasvir edilmektedir. O, sıradan bir çocuk değildir; olağanüstü müzikal yeteneği, onun hem en büyük ayrıcalığı hem de kaçınılmaz kaderidir. Kasaba halkı, Elias'ı bir "doğal afet" gibi algılamakta ve ona karşı mesafeli ve yabancılaştırıcı bir tutum sergilemektedir. Cioran'ın varoluşsal düşüncesiyle paralellik kurulduğunda Elias'ın doğumu başından itibaren bir trajedinin habercisidir. O, dünyaya ait değildir ve bu aidiyetsizlik, doğumuyla birlikte başlayan derin bir varoluşsal krize işaret eder. Bu durum, yalnızca onun bireysel psikolojisini değil, aynı zamanda toplumsal çevresiyle olan ilişkisini de belirler. Elias'ın köy halkı tarafından dışlanması, onun uyumsuzluğunun ve yalnızlığının temel nedenlerinden biridir. Cioran'ın felsefi bakış açısıyla

⁹⁹ Cioran, Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne, s.15.

¹⁰⁰ Cioran, Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne, s.19.

değerlendirildiğinde, Elias'ın doğumu yalnızca bir toplumsal uyumsuzluk meselesi değil, aynı zamanda derin bir varoluşsal krizin kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkar. Onun yalnızlığı, uykusuzluğu ve nihayetinde intihara sürüklenmesi, doğumunun getirdiği varoluşsal yükün bir devamı niteliğindedir. Bu durumda toplumda var olan kusurlar şu şekilde ifade edilmektedir:

Asrında adaletsizliğin özüdür bu toplum. Sergilediği nimetlerden, gurur duyduğu o bereketten bir tek avareler, asalaklar, rezillik uzmanları, irili ufaklı itler istifade etmektedir. Yüzeyde bir nefaset bolluğu. Teşhir ettiği parlıtların ardında gizlenen perişanlık dünyasının teferuatından muaf tutacağım sizi. Bir mucizenin müdahalesi dışında, bu toplumun gözümüzün önünde toz duman olmaması, ya da anında havaya uçurulmaması nasıl açıklanabilir ki?¹⁰¹

Cioran'ın bu sözleri, toplumun kusurlarını ve adaletsizliklerini açık bir şekilde eleştirmektedir. Elias'ın yaşadığı toplum da benzer bir adaletsizlik ve baskıyı yansıtmaktadır. Özellikle, Kurat Beuerlein'in Seff ve karısını Elias'ı dini törene sokmaları için zorlaması, toplumsal ve dini kurumların bireyler üzerindeki baskısını göstermektedir.¹⁰² Bu bağlamda, Elias'ın hikâyesi bireysel bir trajediden öte, insanın varoluşsal çaresizliğini ve dünyaya gelişinin doğurduğu felsefi sancıları da içinde barındırmaktadır. Toplumun adaletsizlikleri ve baskıları, Elias'ın varoluşsal yükünü daha da ağırlaştırarak, onu kaçınılmaz bir sona sürüklemektedir. Cioran'ın da vurguladığı gibi, toplumun yüzeydeki parlıtlarının ardında gizlenen perişanlık, bireyin varoluşsal krizini daha da derinleştiren bir unsurdur. Elias'ın trajedisi, bu adaletsizliklerin ve baskıların bir yansıması olarak ortaya çıkmaktadır. Elias'ın toplumla olan çatışması, onun çekingenliği ve toplumun beklentilerini karşılayamamasıyla daha da derinleşmektedir. Romanın bir bölümünde, Elias'ın toplum içindeki pasifliği ve beklentileri karşılamaması şu şekilde tasvir edilmektedir:

¹⁰¹ Cioran, Tarih ve Ütopya, s. 14.

¹⁰² Schneider, a.g.e., s. 52.

Elias sessizce arabanın üzerinde oturuyordu. «Zaten fazlasıyla utan-
gaç,» diye düşündü. «Bunu annem de söylüyor. Bir erkek ise cesur ve
metin olup hayatın ıstırap vadisinden dimdik yürümelidir. Bunu da ba-
bam söylüyor.[...] Hayır, Elias Alder bir erkek değildi. Bunu artık gö-
rüyordu — ne yazık ki.»¹⁰³

Bu durum, Elias'ın toplum tarafından nasıl dışlandığını ve bek-
lentileri karşılayamadığını açıkça göstermektedir. Toplumun ondan
beklediği “erkeklik” ve “cesaret” gibi nitelikleri taşımadığı için, Elias
sürekli bir yabancılaşma ve dışlanma hissi yaşıtmaktadır. Bu durum,
onun varoluşsal krizini daha da derinleştirir ve toplumla olan çatış-
masını kaçınılmaz kılmaktadır.

Varoluşsal karamsarlık ve absürdizm, Cioran felsefesinin te-
mel unsurlarından biri olarak, *Schlafes Bruder* romanının genel at-
mosferine ve Elias'ın trajik sonuna nüfuz etmektedir. Yaşamın an-
lamsızlığı ve varoluşun boşunallığı düşüncesi, eserin temel yapısını
şekillendiren unsurlardan biridir. Elias'ın doğuştan gelen olağanüstü
müzikal yeteneği, Eschberg gibi sanatsal duyarlılıktan yoksun, yoz-
laşmış ve anlayışsız bir toplumsal çevrede karşılığını bulamaz. An-
latıcı, Tanrı'nın bu istisnai müzik yeteneğini tam da böyle bir müzik
kıtlığı çeken topluma bahşetmesini, Tanrı'ya yöneltilen bir suçlama
olarak değerlendirmektedir. Bu durum, yetenek ve potansiyelin absürd
bir biçimde harcanışını gözler önüne sererken, varoluşun temelindeki
anlamsızlığı da açığa çıkarmaktadır. Elias'ın yaşamı boyunca maruz
kaldığı anlaşılmamışlık ve dışlanmışlık, bireyin varoluşsal yalnızlı-
ğını ve dünyanın kayıtsızlığını yansıtan temel unsurlar olarak eserde
belirgin bir şekilde öne çıkmaktadır.

Cioran'ın felsefesinde bulunan kötülük, haset ve nefret gibi te-
malar, toplumun Elias üzerindeki baskısını ve onun varoluşsal krizini
daha da derinleştiren unsurlar olarak değerlendirilebilmektedir. Kö-
tülük, haset ve nefret, insan doğasının ayrılmaz bir parçasıdır ve bu
durum, Elias'ın yaşadığı toplumda da açıkça görülmektedir. Romanın

¹⁰³ Schneider, a.g.e., s. 152-153.

bir bölümünde, Seff'in oğlu Elias'a karşı hissettiği suçluluk ve geçmişte işlediği bir cinayetle yüzleşme çabası, insanın içindeki kötülüğün ve pişmanlığın derinliğini gözler önüne sermektedir:

Hâlâ sevdiği oğluna bir avuç teselli bile sunamıyordu. İyi bir hatip değildi. Ama kahrolası, bugün onunla konuşmalıydı! diye öfkelenmişti. Seff, oğlunun o sefil halini görünce. Bugün, o eski günahı – marangoz Roman Lamparter'e karşı işlediği suçu – için açıkça af dileyecekti. Nihayet bu cesareti bulmuştu. Evet, hatta oğlu isterse önünde diz çökecekti. Ona asıl katil olmadığını anlatmalıydı: O gece, kardeşi Nulf onu kıskırtmış, Lamparter'i diri diri yakmaya zorlamıştı. Bunu anlamalıydı! O gece ailesiyle birlikte çiftliğinin küllerinin başında, hiçliğin eşliğinde durmuşlardı. Bunu kavramalıydı! Gerçek bir katil değildi... Seff avucunu alnına yapıştırdı ve üç parmağını şakaklarına bastırdı. Keşke şu lanet kakhaha bir dursa artık kafasının içinde! O korkunç kakhaha.¹⁰⁴

Bu durum, Seff'in geçmişte işlediği bir cinayetin ağırlığını taşıdığını ve bu suçun onun ruhunu nasıl kemirdiğini göstermektedir. Kötülük, insan doğasının bir parçasıdır ve Seff de bu kötülüğün kurbanıdır. Ancak bu kötülük, sadece Seff ile sınırlı değildir; toplumun diğer üyeleri de benzer duygularla hareket etmektedir. Örneğin, Burga ve Gottfried arasındaki ilişkide de kötülük ve nefretin izleri şu şekilde görülmektedir:

«Sana hâlâ inanmıyorum!» diye bağırdı Gottfried, Stechlaubstock'tan seslenerek. «İki teste daha girmelisin. Eğer bu testleri geçersen, bu ay içinde karı koca olacağız.» Burga sabırla sessiz kaldı. Gottfried uzun aralıklarla konuştu: «Bir kadın, kocasına her şeyde itaat etmelidir. Bana boyun eğebileceğini kanıtla!» «Ne istersen yapacağım!» dedi Burga güvenle. «Örgünü çöz!» diye emretti Gottfried, sesi titreyerek. Burga örgüsünü çözerken, parlak bir şey ayaklarının önüne düştü. «Bıçağı al ve saçlarını kes!» Burga bir an bile tereddüt etmedi. Elini bıçağa uzattı ve saçlarını kesti.¹⁰⁵

¹⁰⁴ Schneider, a.g.e., s. 144.

¹⁰⁵ Schneider, a.g.e., s. 140.

Burada, Gottfried'in Burga'ya uyguladığı baskı ve kontrol, insan doğasındaki kötülüğün ve nefretin bir yansımasıdır. Burga, Gottfried'in emirlerine boyun eğmek zorunda kalırken, bu durum, toplumdaki güç dinamiklerinin ve insan ilişkilerindeki adaletsizliğin bir örneğidir. Elias'ın yaşadığı toplumda, kötülük ve nefret, bireylerin birbirlerine karşı tutumlarını şekillendirir ve bu durum, Elias'ın varoluşsal krizini daha da derinleştirmektedir.

Elias'ın Elsbeth'e duyduğu aşk hiçbir zaman karşılık bulmaz ve bu durum, Cioran'ın aşkı varoluşsal bir acı olarak değerlendiren düşüncesiyle örtüşmektedir. Cioran'a göre, "Aşık olmak, bir başkasının cehenneminde yaşamak demektir." Elias açısından aşk, bir kurtuluş yolu olmaktan ziyade, onu daha derin bir varoluşsal krize sürükleyen bir unsurdur. Elsbeth'e karşı beslediği karşılıksız aşk, yalnızlığını pekiştiren ve varoluşsal sıkıntılarını artıran bir etkiye sahiptir.

Elias'ın Elsbeth'e duyduğu aşk, onun yaşamına anlam kazandıran temel unsurlardan biri olmasına karşın, aynı zamanda onun varoluşsal ıstırabını derinleştirmektedir. Bu aşkı kaybetme korkusu ve Elsbeth'e yakın olabilme arzusu, Elias'ı uykuyu reddetmeye yönlendirmekte ve onu Tanrı ile bir hesaplasmaya sürüklemektedir. Tanrı'nın kendisine acı çektiğine ve yaşamını anlamsız kıldığına inanan Elias, bu düşüncenin bir uzantısı olarak uykuyu reddetmeyi Tanrı'ya karşı bir başkaldırı olarak görmektedir. Ancak bu tavır, onun varoluşsal krizini daha da derinleştirerek, kaçınılmaz bir sona sürüklenmesine yol açmaktadır.

Elias, Elsbeth'e duyduğu karşılıksız aşkın imkânsızlığını nihayet kabul etmekte ve bu durum, onu intihar düşüncesine yönlendirmektedir: "Nasıl olur da temiz kalpli bir adam, bütün bir ömür boyunca karısını sevdiğini iddia edebilir, ama bunu sadece gündüzleri ve belki de ancak bir düşünce süresi kadar yapıyorsa? Bu, hakikate tanıklık edemez, çünkü uyuyan kişi sevmez."¹⁰⁶ Burada Schnei-

¹⁰⁶ Schneider, a.g.e., s. 10.

der, uykunun bilinci ve dolayısıyla sevgiyi deneyimleme yeteneğini ortadan kaldırdığını ima etmektedir.

Cioran'ın felsefesinde merkezi bir yer tutan acı ve derin hüznün, Elias'ın yaşamının temel dinamiğini oluşturur. Elsbeth'e olan karşılıksız ve mutsuz aşkı, Elias için sürekli bir ıstırap kaynağıdır. Bu aşk, onu müzikal dehasını feda etmeye ve nihayetinde ölüme sürükleyen irrasyonel bir eyleme yönlendirir. Romanda sıkça vurgulanan iletişimsizlik ve Eschberg halkının acımasızlığı ile kabalığı, Elias'ın acısını daha da derinleştirir ve onu içinde bulunduğu toplumsal dünyadan yabancılaştırır. Anlatıcının, Elias'ın "ızdırap çeken aşkını" gözlemlemesinin ardından, Tanrı'nın onu bu aşktan kurtarması yönündeki yorumu, varoluşun kaçınılmaz bir parçası olarak acıyı ima eder. Bu, acının insan varoluşunun ayrılmaz bir unsuru olduğu düşüncesini güçlendiren bir yaklaşım olarak eserde belirginleşmektedir.

Uyku, insanın duygusal ve zihinsel sürekliliğini kesintiye uğratan bir durum olarak ele alınmaktadır. Uyuyan bir insan, sevme gibi bilinçli eylemleri gerçekleştiremez. Bu durum da, insanın duygusal bağlarının ve süreklilik iddialarının (örneğin, bir ömür boyu sevme vaadi) aslında kesintilere tabi olduğunu göstermekte, uyuyan bir insanın sevmeyeceğini, dolayısıyla sevginin devamlılık taşıyamayacağını vurgulamaktadır. Burada uyku, bilincin devre dışı kaldığı, duyguların askıya alındığı bir kesinti olarak gösterilmektedir. Bu düşünce Cioran'ın "Hayat ise sadece kesintilerle mümkündür. İnsanlar bu yolla hayata tahammül ederler, uykunun verdiği kesintiler sebebiyle. Uykunun ortadan kalkması bir tür uğursuz devamlılık yaratır."¹⁰⁷ ifadesiyle de desteklenmektedir. Cioran, uykunun hayatın dayanılmaz sürekliliğine bir "kesinti" sağladığını ve bu kesintinin hayata tahammül etmeyi mümkün kıldığını ifade etmektedir. Ona göre, uyku olmasaydı, hayatın kesintisiz akışı bir "uğursuz devamlılık" yaratmaktadır. Bu kesintiler olmadan, hayatın sürekli ve kesintisiz bir hal alması, insan için dayanılmaz bir

¹⁰⁷ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 62-63.

yük haline gelebilmektedir. Cioran, uykuyu varoluşsal bir kaçış ve hayata tahammül etme mekanizması olarak görürken, Schneider uykunun temel insani deneyimler üzerindeki etkisini sorgulamaktadır. Ortak noktaları ise uykunun insan deneyimindeki vazgeçilmez ve temel rolünü vurgulamalarıdır. Cioran için uyku, varoluşun dayanılmaz sürekliliğini kesintiye uğratarak yaşanabilir kılmaktadır. Schneider içinse uyku, sevginin kesintili olduğunu gösterir; çünkü sevgi, ancak bilinçli olduğumuz anlarda mümkündür. Romanda aşk ve ölüm arasında güçlü bir ilişki kurulmaktadır. Her aşkın her zaman ölüme götürdüğü yasa, romanın trajik sonunu ve karakterlerin kaderini belirlemektedir: “Her aşkın sonunda ölüme varmasını buyuran o korkunç yasa, bu adam üzerinde iğrenç bir şekilde sapkınlığa dönüşerek gerçekleşecekti.”¹⁰⁸

Ölüm, Elias Alder’ın hayatının merkezinde yer almakta ve onun varoluşsal sorgulamalarını şekillendirmektedir. Elias’ın ölüme olan güçlü yakınlığının doğumundan itibaren tüm yaşamına eşlik ettiğini belirtmektedir. Bu, Elias’ın varoluşsal bir bunalım içinde olduğunu ve ölümün onun için bir tür çekim noktası olduğunu göstermektedir:

Schneider, köyün sosyal bedeninin yaşamında ölüme nasıl yaklaştığını gösterir. Sürekli sessizlik ve zulümle ilerleyen ölüm, hayata yaklaştırılır ve köyde her zaman mevcuttur. Sonuç olarak, köy kroniğinde yüksek sayıda şiddetli ölüm vakası bulunur, ta ki sonunda köyün kendisi de, boyun eğmez bir doğa ve insanları “burada asla istememiş” olan bir Tanrı tarafından yok edilerek ölünceye kadar. Bu ölüme yakın ortamda Elias Alder’ın yaşamı, ölümün tüm yönleriyle bir yansıtmaya yüzeyi olarak gelişir. Schneider bu yüzeyi, ölümün gerçek-çirkin tasvirinin (köyde ölme şeklinde) ötesine geçmek ve kontrast olarak diğer çeşitli ölüm imgelerini çağırın estetik bir metafor oyunu başlatmak için kullanır.¹⁰⁹

¹⁰⁸ Schneider, a.g.e., s. 168.

¹⁰⁹ Lars Schmeink, Hypnos und Thanatos: Das Bild Des Todes in Robert Schneiders Schlafes Bruder. Modern Austrian Literature, Vol. 37, No. 3/4, 2004, 47-64, s. 54.

Freud'un ölüm dürtüsü kuramına göre, birey, varoluşsal yükünü hafifletmek ve nihai bir huzura kavuşmak amacıyla kendini yok etmeye yönelik bilinçdışı bir eğilim taşımaktadır. Johannes Elias Alder'in trajik yaşam öyküsü, bu teori ile doğrudan ilişkilendirilebilir. Elias, uykuya karşı gösterdiği direnç bağlamında ölüm dürtüsünü deneyimler; uykudan kaçındıkça bilincinin ağırlığını daha da derinden hisse- der ve bu durum, onu kaçınılmaz bir sona sürükler.

Son derece yetenekli bir müzisyen olan Johannes Elias Alder, yaşadığı aşk acısı nedeniyle yaşamına son verme kararı alır. Bu kararını uygulamadan önce, Bach'ın *Komm, o Tod, du Schlafes Bruder* (*Gel, ey ölüm, uykunun kardeşi*) ilahisi üzerine etkileyici bir doğaç- lama gerçekleştirir. Bu bağlamda, müziğin yalnızca teknik bir yet- kinlikten ibaret olmadığı, aynı zamanda derin bir ruhsal ve duygusal deneyimi de içerdiği görülmektedir. Elias, fiziksel varlığını sürdürse de, psikolojik olarak ölüm dürtüsünün etkisi altına girer ve bu du- rum, onun trajik sonunu kaçınılmaz kılmaktadır:

Gel, ey ölüm, uyku kardeşim,
Gel ve beni sadece al götür;
Çöz benim küçük gemimin dümenini,
Beni güvenli bir limana ulaştır!
Kim isterse seni korksun,
Sen beni çok daha fazla sevindirebilirsin;
Çünkü senin aracılığınla varırım
En güzel İsa'ya.¹¹⁰

Bu dizeler, Bach'ın ölüm ve uyku temasını dini bir bağlamda ele aldığını göstermekte ve ölümü uykunun kardeşi olarak tanımlayarak antik geleneğe gönderme yapmaktadır. Burada bulunan metaforlar, yaşamı bir yolculuğa, ölümü ise bu yolculuğun güvenli ve huzurlu sonuna benzetmektedir. Ölüm, bu bağlamda bir kurtuluş ve sevinç kaynağıdır. Aynı zamanda yapıt bağlamında ele alındığında ölümün Elias için korkulacak bir son değil, aksine arzulanan bir kurtuluş

¹¹⁰ Schneider, a.g.e., s. 189.

olarak görüldüğü vurgulanmakta ve bu yolla ruhsal bir huzura ulaşmayı arzuladığını açıkça ifade edilmektedir.

Elias'a göre uyku, insanın sevme yeteneğini elinden alan pasif bir durumdur. Roman boyunca Elias'ın uyku ile kurduğu ilişki, onun içsel dünyasının derinliklerini ve trajik kaderini yansıtan önemli bir motif olarak okurun karşısına çıkmaktadır. Elias, romanın ilerleyen bölümlerinde uyumamaya karar vererek kendi sonunu hazırlayan bir figür hâline gelmektedir. Uyku, bu bağlamda, geleneksel olarak huzur ve dinlenme alanı olarak görülen işlevini yitirerek bilinci kontrol altında tutmanın imkânsızlığını simgeleyen bir unsura dönüşmektedir. Elias'ın uykuya karşı mesafeli duruşu, ölümden kaçışını değil, tam tersine ölümlle olan yakınlığını ve onu kabullenme eğilimini ortaya koymaktadır. Bu durum, Emil Cioran'ın felsefesinde de sıklıkla vurgulandığı üzere, uykusuzluğun bilincin kesintisiz işleyişi ve varoluşun ağırlığından kaçamama hâliyle ilişkilendirilmesine benzer bir çerçeve sunmaktadır. Elias, uykusuz kalarak insani sınırların ötesine geçme çabası içerisinde; ancak bu çaba, onun hem zihinsel hem de fiziksel çöküşünü hızlandıran bir etki yaratmaktadır. Bu çabasını en çarpıcı şekilde şöyle ifade etmektedir:

«Bir an bile dinlenmemelisiniz», diye bağırdı harap olmuş gırtlakla. «Hayatından bir saati bile sevgisiz geçiren kişiye, bu saat ahirette cehennem ateşine katılacaktır. Artık uyumamalısınız, çünkü uykuda sevmezsiniz! Bana bakın! Günlerdir ve gecelerdir uyumuyorum!» ve «Uyuyan sevmez!» sözleriyle vaiz Corvinus Feldau von Feldberg sonunda bayılarak yere yığıldı.¹¹¹

Burada sevginin önemini vurgulanırken, Elias uykuyu ve dinlenmeyi reddediyor, hatta uyumanın aşkı engellediğini iddia etmektedir. Bu ifade, Elias'ın uykuya karşı olan tutumunu ve sevginin bilinçli bir eylem olduğu fikrini daha da güçlendirmektedir. Uyku, onun için sadece bir dinlenme hali değil, aynı zamanda sevginin kesintiye uğradığı bir durum olarak görülmektedir. Elias, uykusuz kalarak sevginin

¹¹¹ Schneider, a.g.e., s. 113.

sürekliğini korumaya çalışmakta, ancak bu durum onun hem fiziksel hem de zihinsel çöküşünü hızlandırmaktadır.

Uyku, romanda ölüm ile eşdeğer bir konuma yerleştirilirken, Elias'ın uykusuzluğu, farkındalık ve yaşamın anlamına dair mutlak bir kavrayışa ulaşma çabası olarak yorumlanabilmektedir. Onun bilinçli kalma arzusu, bir yönüyle Tanrı'ya ve insan doğasına meydan okuma girişimi olarak değerlendirilebilmektedir. Bu noktada, Emil Cioran'ın bilinç ve intihar üzerine geliştirdiğı düşünceler ile Schneider'in romanı arasında güçlü bir bağ söz konusudur. Cioran'a göre bilinç, insanın varoluşunu sorgulamasına yol açarak kaçınılmaz bir huzursuzluk yaratmaktadır. Elias'ın uykusuzluğu da bu huzursuzluğun en uç tezahürlerinden biri olarak görülebilmektedir; bilinç, onun için bir lanete dönüşerek, yaşadığı dünyadan giderek daha fazla kopmasına neden olur.

Cioran'ın “Kesintisiz bir uyku fikrini ürküntü duymadan kabul ederiz; buna karşılık ebedi bir uyanıklık (ölümsüzlük, eğer tasarlanabilseydi, tam böyle bir şey olurdu) bizi dehşete düşürür. Bilinçsizlik vatandır; bilinç, sürgün.”¹¹² şeklindeki ifadesi, Elias'ın durumunu anlamak açısından önemli bir çerçeve sunmaktadır. Burada insanlar, sonsuza dek sürecek bir uyku (ölüm) fikrini genellikle korkutucu bulmaz ya da en azından kaçınılmaz olarak kabul etmektedir. Çünkü uyku, bilinçsizlik hâliyle ilişkilendirilir ve bu yönüyle rahatlatıcı bir çağrışım taşımaktadır. Öte yandan, “ebedi uyanıklık”, yani hiç bitmeyen bir bilinç hâli, ölümsüzlük ile bağlantılıdır. Cioran, eğer insanlar ölmeden, bilinçli bir şekilde sonsuza dek yaşamak zorunda kalsaydı, bu durumun dehşet verici olacağını savunmaktadır. Zira bilinç, zamanın ve varoluşun ağırlığını sürekli hissetmek anlamına gelmektedir. Cioran, genel olarak bilinçli olmanın (yaşamın), bilinçsiz olmaya (ölüme) kıyasla daha ağır ve zor bir deneyim olduğunu vurgulamaktadır.

¹¹² Cioran, Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne, s. 114.

Uyku, Elias için bir sığınak olmanın ötesinde, aşılması gereken bir engel ve hatta bir tür ölüm çağrısı niteliği taşımaktadır. Uykusuzluk, onun hayatta kalmasını imkânsız hâle getirirken, aynı zamanda psikolojik ve fizyolojik çöküşünü hızlandıran bir etken olarak ortaya çıkmaktadır. Elias'ın trajik sonu, uzun süreli uykusuzluğun insan zihni ve bedeni üzerindeki yıkıcı etkilerini gözler önüne sermektedir. Uykuya karşı bilinçli bir direniş sergileyen Elias, bu tutumunun bedelini giderek artan bir psikolojik ve fiziksel tükenmişlikle ödemektedir. Cioran'a göre, bu tür bir bilinç durumu, aşırı duyarlılığın bir sonucudur ve kaçınılmaz olarak bireyi yıkıma sürüklemektedir. Uyku, kayıtsız bir unutma hâli olarak nitelendirilirken, uykusuzluk, bireyi kaçınılmaz gerçeklerle yüzleşmeye zorlayan bir aracı işlevi görmektedir. Johannes Elias Alder'in uykusuzluk nedeniyle gerçeklik algısını yitirmesi ve giderek kendi varoluşuna yabancılaşması, Cioran'ın bilinç ve varoluşun acı verici doğasına ilişkin görüşleriyle doğrudan örtüşmektedir. Dolayısıyla uykusuz geceler insanın kendi varlığının anlamsızlığıyla yüzleşmesini sağlamaktadır. Elias, uykusuzluk sayesinde ulaştığı farkındalık ile hayatın acılarını ve çelişkilerini daha derin bir biçimde deneyimlemektedir. Cioran da uyku ve uykusuzluk üzerine düşüncelerinde şu ifadeyi kullanmaktadır: "Uyuduğumuz geceler sanki hiç yaşanmamış gibidir. Belleğimizde kalanlar kirpik kırpmadığımız gecelerdir: Gece demek, uykusuz gece demektir."¹¹³ Bu ifadede yazar, insan belleğinde iz bırakan gecelerin genellikle uykusuz geçen geceler olduğunu vurgulamaktadır. Zira birey, gece boyunca derin bir uykuya daldığında, bilinç devre dışı kaldığından hatırlanabilir herhangi bir deneyim yaşanmaz. Buna karşın, uykusuz geçen geceler, zihinsel aktivitenin kesintisiz sürdüğü, düşüncelerin, kaygıların ve varoluşsal sorgulamaların yoğunlaştığı zaman dilimleri olarak hafızada derin izler bırakmaktadır. Bu bağlamda, yazar için "gece" kavramı, yalnızca fiziksel bir zaman dilimi olmaktan öte, bilincin en aktif olduğu ve insanın kendi varoluşu üzerine

¹¹³ Cioran, Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne, s. 83.

en yoğun şekilde dūřındūđı uykusuz gecelerle özdeşleşmektedir. Bu doğrultuda Cioran’a göre intihar, bazen dünyadan “çekilmek” anlamına gelir. Elias da kendi iç dünyasına çekildikçe, ölüm onun için kaçınılmaz hale gelmektedir.

Uykusuzluk, sadece fiziksel bir yorgunluk hali değil, aynı zamanda evrende bütünüyle yalnız olunan bir andır. Bu yalnızlık duygusu, özellikle inanç sahibi olmayanlar için Tanrı düşüncesini beraberinde getirmektedir. Cioran, uykusuzluğu bir tür bilinç uyanışının karikatürü olarak nitelendirmekte ve bu durumun insanı nasıl derin bir yalnızlığa sürüklediğini şu sözlerle ifade etmektedir:

Uykusuzluk hastalığına dönersek, bu bir tür imge, belki de bilinç uyanışının bir karikatürü... Evet, uykusuzluk, evrende bütünüyle yalnız olduğumuz andır gerçekten. Bütünüyle. İman sahibi olsanız çok daha basit olurdu. Ama iman sahibi olmayan ben bile, Tanrı’yı çok sık düşünüyordum. Neden? Çünkü her şey darmaduman olur, her şey ortadan kalktığı zaman biriyle diyalog kurmanız lazımdır, bütün gece kendi kendinize konuşamazsınız. Ve Tanrı düşüncesi otomatik bir biçimde gelir. Kaldı ki, size bunu söylemem çok önemli, yirmi beş yaşında dini bir buhran geçirdim. İman olmaksızın yaşanan bir dini buhran. Fakat bütün bir sene boyunca aziz yaşamlarını okumaktan başka iş yapma¹¹⁴

Bu ifadeler, uykusuzluğun sadece fiziksel bir durum olmadığını, aynı zamanda insanın varoluşsal sorgulamalarını derinleştiren ve onu Tanrı gibi metafizik kavramlarla yüzleşmeye zorlayan bir süreç olduğunu göstermektedir. Elias’ın uykusuzluğu da benzer bir şekilde, onu Tanrı ile bir hesaplaşmaya sürüklemektedir. Uykusuzluk, Elias için sadece bir bilinç hali değil, aynı zamanda varoluşunun anlamını sorguladığı ve Tanrı’ya karşı bir başkaldırıya dönüştüğü bir süreçtir. Cioran’a göre uykusuzluk, bireyin varoluşsal farkındalığını artırmaktadır. Romanda Elias’ın uykusuzluğu, onun içsel dünyasına yoğunlaşmasına ve çevresindeki dünyanın anlamsızlığını daha derinden hissetmesine neden olmaktadır. Bu durum, Elias’ın bilgiye

¹¹⁴ Cioran, Ezeli Mağlup, s. 64.

ulaşma ve metafiziksel dűřűncelere dalma sürecini hızlandırmaktadır. Uykusuzluk, Elias'ı sağlığın horultusundan ve insanların uykuya dalmış halinden ayırarak, onu farklı bir bilinç düzeyine taşıtmaktadır:

Yavař yavař, dehřete kapılmıř dinleyiciler, orgcunun iletmek istedięi mesajı kavramaya bařladılar. Hayır, yukarıda duran kiři sadece műzik yapmıyordu; o, vaaz veriyordu. Ve onun vaazı, soęuk, billur gibi berrak bir hakikatten ibaretti. Bir anlıęına, Eschbergli köylű sanki bu birbirinden farklı insanların ruhlarını tek bir ruh haline dönűřtűrmeyi bařarmıřtı. Çünkü katedralin içinde öyle űrkűttűcű bir atmosfer oldu ki çocuk da yařlı adam da aynı anda sezmiř gibiydi: Ölűm bu duvarların içinde ve onun yoldařı olan uyku seni örtecek. İnsanların yüzlerinde aniden bir gerçeklik okunur oldu. Maskeler erimiř, her yüzde kutsal bir sessizlik belirmiřti. Ve her birinin yüz hatlarından, ölűmün sesine nasıl karřılık verdiklerini anlamak mümkűndű. Ne büyük bir çaresizlik sahnesiydi bu.¹¹⁵

Cioran'ın "Hayatın yara izlerini tařımasaydık, iřin içinden sıyrılmak ne kolay, her řey kendilięinden ne güzel olurdu!"¹¹⁶ ifadesi, bireyin geçmiřte yařadığı acıların, hataların ve zorlukların kiřilięi űzerindeki kalıcı etkilerine iřaret etmektedir. Bu yara izleri, bireyin kimlięini řekillendiren ve onu bugűnkű hűline getiren unsurlar olarak deęerlendirilebilir. Acılar içinde yařamaya çalıřan Elias'ın org festivalinin ardından köyűne dönme yerine nehre gitmesi ve uyanık kalmasını saęlayan otlar tűketmesi, onun ölűmű bilinçli bir řekilde karřıladıęını göstermektedir. Elias, yařamın ve ölűmün anlamını sorgularken, uyanık kalmanın varoluřu daha derin bir řekilde kavramasına yardımcı olacaęına inanmaktadır. Burada Elias'ın zaman algısının bozulduęu řu řekilde vurgulanmaktadır:

Ölmeye karar verdięinde çoktan delirmiř olduęunu söylemek yerinde olur. Yoksa bu akıl almaz ölűm řekli bařka tűrlű anlařılamaz. Zamanı geri çevirebileceęine inanarak, hastalıklı bir geçmiř takıntısına

¹¹⁵ Schneider, a.g.e., s. 191-192.

¹¹⁶ Cioran, Doęmuř Olmanın Sakıncası Üřtűne, s. 191.

kapıldı. Bir keresinde halka açık bir şekilde henüz on yedi yaşında olduğunu iddia etti; yaşlı görünümünün ise erken ergenliğin sonucu olduğunu söyledi. Takvime göre yirmi iki yaşındaydı, ama hakikati tam olarak soruşturursanız, kırk yaşından büyüktü.¹¹⁷

Elias, zamanı durdurabileceğini sanarak gerçeği manipüle etmeye çalışmakta, ancak bu çaba yalnızca onun gerçeklikten daha da kopmasını sağlamaktadır. Uykunun bir tür ölüm olduğunu ve uyanıklık hâlinde kalarak hayata daha sıkı tutunabileceğini düşünen Elias, Cioran'ın felsefesiyle paralellik gösteren bir biçimde, varoluşsal bir bunalımın ve hayatın anlamsızlığına karşı bir tepki olarak uykuyu reddetmektedir. Uykusuzluk sayesinde ulaştığı farkındalık, onun yaşamın acılarını ve çelişkilerini daha derinden hissetmesine yol açmaktadır. Elias, neredeyse hiç uyumamaktadır. Her ne kadar bu durum biyolojik açıdan imkânsız gibi görünse de, romanda mistik bir anlam kazanmaktadır. Cioran, uykuyu bazen ölümün bir provası, bazen ise bir tür kölelik biçimi olarak değerlendirmektedir. Uyku, onun için bir tür "ölüm provası"dır ve bu nedenle, uyumayı reddederek, ölümü de reddettiğini düşünmekte, ancak, bu reddediş, ironik bir şekilde onun ölümüne yol açmaktadır. Elias'ın uykusuzluk aracılığıyla bilinçli bir şekilde ölümü seçmesi, onun doğa ile ve kozmik düzenle kurduğu derin bağı gözler önüne sermektedir. Yeraltı dünyasını (chthonik) temsil eden bir figür olarak Elias, doğanın karanlık ve bilinmeyen yönlerini somutlaştırmaktadır. 9 Eylül 1825 tarihinde, sabah Angelus çanlarının çaldığı vakitte, Johannes Elias Alder, papaz vekili Elias Benzer ile Agathe Alder (Seffin olarak anılan) adlı kadının evlilik dışı oğlu, hayata veda etmiştir. Ölümüne, aşırı miktarda güzelavrat otu tüketimi sonucu gerçekteşen solunum felci neden olmuştur.¹¹⁸

Cioran'ın felsefesi, hayatın temel anlamsızlığı ve ölümün kaçınılmazlığı üzerine inşa edilmiştir. Johannes'in yaşamı ve trajik sonu, Cioran'ın perspektifinden bakıldığında, anlamsız bir varoluşun

¹¹⁷ Schneider, a.g.e., s. 175.

¹¹⁸ Schneider, a.g.e., s. 217.

kaçınılmaz sonunu simgeliyor olabilir. Onun dehası, onu ölümden kurtaramaz ve nihayetinde, tıpkı diğerk tüm bireyler gibi, ölüm karşısında yenik düşer. Cioran felsefesinde intihar, varoluşsal acıya karşı potansiyel bir kaçış olarak ele alınmaktadır. Elias’ın uyumayı reddederek yedi günün sonunda ölümü seçmesi, yaşamın anlamsızlığı karşısında bilinçli bir geri çekiliş olarak değerlendirilebilir. Uykunun ve ölümün kardeş olarak sunulması, Elias’ın uyumayı bırakma kararının aslında ölüme doğru atılmış bir adım olduğunu gösterir. Bu, yaşamın içindeki ısraptan kaçışın bir biçimi olarak ortaya çıkmaktadır.

Cioran’ın “Ne zaman ölümü düşünmesem, hile yaptığım, içimdeki birini aldattığım hissine kapılıyorum.”¹¹⁹ ifadesi, ölümün, hayatın en kesin ve kaçınılmaz gerçeğı olduğunu vurgulamaktadır. Eğer bir birey, özellikle varoluşsal kaygıları olan biri, ölüm gerçeğini bilinçli olarak göz ardı ederse, sanki hakikati reddediyormuş gibi bir hisse kapılabilir. “İçindeki birini aldatmak” ifadesi, kişinin vicdanına ya da varoluşunun özüne ihanet etmesi anlamına gelebilir. Bu bağlamda, ölüm üzerine düşünmek, onun için bir dürüstlük meselesi haline gelebilir; düşünmediğinde ise kendini kandırıyor gibi hisseder. Elias da, *Schlafes Bruder* romanında, “Zamanının bir çocuğuydu. Ölümle ilişkilendirilebilecek her şeyi severdi.”¹²⁰ şeklinde betimlenmektedir. Bu ifade, Elias’ın özellikle ölüme duyduğu hayranlığı ve ölümle olan derin bağııı karakterize etmektedir.

Sonuç

Robert Schneider’in *Schlafes Bruder* adlı romanı, uyku, bilinç ve varoluşsal sorgulama temalarını felsefi derinlikle ele alan bir başyapıttır. Roman, Johannes Elias Alder’in trajik yaşamı üzerinden insanın varoluşsal çelişkilerini, aşkın ve sanatın yıkıcı gücünü, toplumsal yabancılaşmayı ve nihayetinde intiharı bir kaçış değil, bir direniş biçimi olarak sunmaktadır. Elias’ın uykusuzlukla sınıadığı bilinç durumu, onu

¹¹⁹ Cioran, Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne, s. 34.

¹²⁰ Schneider, a.g.e., s. 132.

aşırı farkındalığın yıkıcı sonuçlarıyla yüzleştirirken, Emil Cioran'ın varoluşçu karamsarlığıyla paralel bir çerçeve sunmaktadır.

Cioran'ın felsefesinde uykusuzluk, insanın gerçeklikle yüzleşmesinin radikal bir biçimi olarak değerlendirilmektedir. Bu durum, bireyi zamanın ve anlamsızlığın ağırlığı altında ezilmeye mahkûm ederken, intiharı bir tür özgürlük eylemi olarak meşrulaştırmaktadır. Elias'ın öyküsü de bu bağlamda, uykusuzluğun bir lanet ve aynı zamanda metafizik bir ayrıcalık olduğu Cioran'cı perspektifi yansıtmaktadır. Roman, bilincin keskinleşmesinin yarattığı varoluşsal ıstırabı ve bu ıstırabın kaçınılmaz sonucu olan intiharı, sanatla iç içe geçmiş bir dönüşüm olarak betimlemektedir. Elias'ın org performansı, bu sürecin doruk noktasını oluştırmakta; sanat, ölümün soğukluğunu bir anlamla taçlandıran bir araç haline gelmektedir.

Schneider'in eseri, uyku ile ölüm arasındaki sembolik bağı mitolojik ve psikanalitik referanslarla güçlendirmektedir. Elias için uyku, ölümün bir benzeridir ve onun reddi, yaşamın anlamını arayışının radikal bir ifadesidir. Ancak bu reddiye, onu fiziksel ve ruhsal olarak tüketen bir sürece dönüşmektedir. Roman, uykunun insan varoluşundaki ikili rolünü vurgulamaktadır: bir yandan bir sığınak, diğer yandan bir tehdit. Elias'ın trajedisi, bu ikilemin insan ruhunda yarattığı çatışmanın bir yansımasıdır.

Sonuç olarak, *Schlafes Bruder*, Cioran'ın intihar ve uykusuzluk felsefesiyle bütünleşen, insanın varoluşsal yalnızlığını ve çaresizliğini derinlemesine irdeleyen bir metindir. Elias'ın yaşamı ve ölümü, sanatın ve bilincin sınırlarında gezinen bir varoluş mücadelesinin simgesidir. Schneider, bu eserinde insanın kırılganlığını, dehanın bedelini ve yaşamın anlam arayışındaki trajik boyutları ustalıkla ortaya koymaktadır. Roman, edebi ve felsefi katmanlarıyla, okuyucuyu uyku, bilinç ve ölüm arasındaki karmaşık ilişki üzerine düşünmeye davet etmektedir. Elias'ın yaşadığı varoluşsal çıkmaz, Cioran'ın karamsar felsefesiyle örtüşmekte; böylece roman, hem edebi hem de felsefi bir katman kazanarak okuyucuya insan doğasına dair çetin sorular yöneltmektedir.

Kaynakça

- ARIËS Philipe, Batılının Ölüm Karşısındaki Tavırları, Gece Yayınları, Ankara 1991.
- BENBİR ŞENEL Gülçin, “Uykunun Tarihçesi,” UYKU Nörofizyolojisi ve Hastalıkları, Bayçınar Tıbbi Yayıncılık, Ankara (2022), ss. 3-10.
- CIORAN Emil Michel, Ezeli Mağlup, Metis Yayınları, İstanbul 2007.
- CIORAN Emil Michel, Burukluk, Metis Yayınları, İstanbul 2016.
- CIORAN Emil Michel, Doğmuş Olmanın Sakıncası Üstüne, Metis Yayınları, İstanbul 2017.
- CIORAN Emil Michel, Tarih ve Ütopya, Metis Yayınları, İstanbul 2017.
- CIORAN Emil Michel, Çürümenin Kitabı, Metis Yayınları, İstanbul 2022.
- ÇAĞRICI Mustafa, “Uyku”, İslam Ansiklopedisi. C. 42. 2012. <https://islamansiklopedisi.org.tr/uyku#1>
- DEGENER Thomas, BRANDTNER Andreas, “Ästhetische Konstruktion und Kultureller Status des Intermedialen Zeichenkomplexes “Schlafes Bruder””, *Studia Austriaca*, 6, (1998), ss. 75-96.
- ERHAT Azra, Mitoloji Sözlüğü, Remzi Kitabevi İstanbul 1996.
- GÖKÇAY Banu, ARDA Berna, “Tıp Tarihi Açısından Uyku Ve Uyku Araştırmaları”, Mersin Üniversitesi Tıp Fakültesi Lokman Hekim Tıp Tarihi ve Folklorik Tıp Dergisi, Vol.3, No.1, (2013), ss.70-78.
- GÜREL Şadiye Emet, MUTER Canan, “Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması”, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Vol.7, No.1, (2007), ss.537-569.
- Homeros, İlyada, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2014.
- KOCZISZKY Eva, Der Schlaf in Kunst und Literatur Konzepte im Wandel von der Antike zur Moderne, Reimer, Berlin 2019.
- LANGENAU Lars, “Der Frühe Erfolg Riss die Wunden Nur Noch Tiefer”, Süddeutsche Zeitung, 20.07.2018, <https://www.sueddeutsche.de/wirtschaft/reden-wir-ueber-geld-mit-robert-schneider-der-fruehe-erfolg-riss-die-wunden-nur-noch-tiefer-1.4061580>
- ÖZPINAR Ömer, “Hadisler ve Tıbb-ı Nebevî Rivâyetlerinde Uykuya Yaklaşım”, Tokat İlmîyat Dergisi, Vol.9, No.1, (2021), ss.129-155.
- RIEHL-EMDE Astrid, “Liebe, Lust und Leid: Ambivalenz in der Liebe – existentielle Herausforderung für Paare”, Korrespondenz, 27 (2014), ss. 17-25.
- https://www.ezi-berlin.de/fileadmin/assets/Downloads/Ausgabe_27-14.pdf
- SCHERER Bee, “Tod, Schlafes Bruder Intertextuelle Streifzüge und Fallstudien”, Paragrana: Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie 17.2 (2008), ss. 107-118.

- SCHMEINK Lars, Hypnos und Thanatos: das bild des todes in Robert Schneiders Schlafes Bruder. Modern Austrian Literature, Vol. 37, No. 3/4, (2004), ss. 47-64.
- SCHNEIDER Robert, Schlafes Bruder, Reclam Verlag, Leipzig 1992.
- SCHOPENHAUER Arthur, Ölümün Anlamı, Say Yayınları, İstanbul 2012.
- SOYSALDI Hacı Mehmet, “Kur’an Âyetleri ve Hadisler Perspektifinden Uyku Hakkında Bir Değerlendirme”, İnönü Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi Güz (2018) / 9(2) 79-102.

ДВИЖЕНИЕТО КАТО ГЕНЕЗИС НА СЪБИТИЕТО

Кънчо КАСАБОВ

АМТИИ „Проф.Асен Диамандиев“ – Пловдив.

Резюме: Всяко движение е резултат от конкретна причина – импулс, сила или намерение, които водят до промяна и придават смисъл на динамиката и често се превръща в катализатор на ново събитие. Настоящият доклад разглежда този въпрос в контекста на моушън дизайн, като изследва неговите основни принципи и етапи на развитие.

OLAYIN DOĞUŞU OLARAK HAREKET

Özet: Her hareket belirli bir nedenin sonucudur; değişime yol açan, dinamığe anlam veren ve sıklıkla yeni bir olayın katalizörü haline gelen bir dürtü, güç veya niyet. Bu çalışma, bu soruyu hareket tasarımı bağlamında inceliyor, temel ilkelerini ve gelişim aşamalarını araştırıyor.

THE MOVEMENT AS THE GENESIS OF THE EVENT

Abstract: “Every movement is the result of a specific cause—an impulse, force, or intention that leads to change, gives meaning to dynamics, and often becomes a catalyst for a new event. This research paper

examines precisely this issue in the context of motion design, exploring its fundamental principles and stages of development.”

Историите имат силата да докосват, вдъхновяват и променят. Веднъж запечатани в съзнанието ни, образите и сцените могат да предизвикат емоции и да ни подтикнат към действие. Ако начертаем кръг върху лист хартия и отправим предизвикателство към група хора да го допълнят, резултатът ще бъде множество различни интерпретации и разкази. По подобен начин в съвременните процеси на създаване на визуално изкуство, графичното изображение може да бъде отправна точка – стартовият сигнал, който задейства моушън дизайна, за да развие и разкаже една история.

Историите са мощен генератор на емоции, който помага на аудиторията да се потопи по-дълбоко в посланията на дизайнера. Човек не е създаден да съществува изолирано – в основата му е заложена нуждата от комуникация, споделяне на чувства, информация и преживявания. Най-естественият начин на общуване е диалогът, а в света на моушън дизайна и графичния дизайн най-значима остава невидимата нишка, чрез която един визуален продукт „разговаря“ със своя зрител.

Инструментите на графичния и моушън дизайна се обединяват в хармонична симбиоза, за да общуват със зрителя и убедително да разкажат своята история, създавайки незабравимо преживяване. Доказано е, че човек се впечатлява и запомня много по-добре преживяна история, отколкото сухи, поднесени в табличен вид факти.

В дизайна разказването на истории е естествен и ефективен начин за създаване на емоционална връзка с аудиторията. От психологическа гледна точка, колкото по-добре човек опознава даден обект или образ, толкова по-голяма е вероятността да се привърже към него и да го приеме като част от своя свят.

Сетивният и професионален поглед на дизайнера му позволява прецизно да избере визуалния образ – героя на своята история. Той определя как този образ ще „действа“ в рамките на краткия разказ, който представя и как ще предаде концентрирана информация. Ролята на дизайнера е ключова в привличането и задържането на вниманието на зрителя.

Тази роля се усилва от процесите, които протичат по време на комуникацията, включително и въздействието на моушън дизайн като мощен инструмент за оживяване на образа. Подсъзнателният инстинкт за оцеляване е сред най-силните механизми за привличане на вниманието, което го прави особено ефективен фактор за въздействие върху зрителя.

Разбира се, дизайнерът носи отговорност да спазва етичните норми, като избягва прекомерни или екстремни емоционални въздействия, които могат да предизвикат стрес или усещане за страх и ужас у зрителя. Прекрачването на тези граници не само нарушава професионалната етика, но и може да има сериозни последици върху аудиторията.

Всичко, което излиза извън общоприетите норми, обикновено предизвиква дискомфорт. Именно това прави толкова ефективен този подход, но само когато е представен по подходящ начин. В графичния дизайн, както и в реалния живот, не е задължително винаги да се стремим към създаване на усещане за щастие – по-важно е да провокираме мисъл, емоция и ангажираност у зрителя.

По-важно е да бъдем обективни и да се стремим към реалността, отколкото към идеализирано щастие. Скандалният дизайн не цели да причинява болка, а да насочи вниманието към нейното съществуване. Като човешки същества ние се обграждаме с обекти и визуални послания, които смятаме, че ще ни помогнат да удовлетворим своите нужди или да постигнем определени цели.

Всичко, което ни помага да осъществим амбициите си, остава трайно в паметта ни. За да изградят дълбока емоционална връзка с аудиторията, графичните елементи трябва да бъдат достатъчно комплексни, за да отговорят на очакванията и възприятията на хората

Първото впечатление е ключово и затова графичният дизайн трябва да предизвика ентузиазъм и да ангажира вниманието на зрителя. Той не бива да е повърхностен, а да отговаря на социалните, културните и материалните нужди на хората. Истинската му сила се крие в способността да преобразява рутинното в незабравимо преживяване.

Успешният дизайн трябва да бъде вълнуващ, а не просто механично средство за предаване на информация. Хората възприемат света предимно чрез емоции – всяко впечатление и решение преминава през емоционалните и когнитивните процеси на съзнанието. Затова дизайнът не бива да се разглежда само като резултат от рационален избор, а като мощно средство за комуникация, което вдъхновява, провокира и създава експресивна връзка със зрителя.

Графичният дизайн има за цел да предизвика емоционални реакции, като създаде хармонична връзка между изразните средства, с които борави, за да представи концептуалната идея. С еволюцията на графичния дизайн възниква необходимостта от нови направления, сред които се откроява моушън дизайнът – мощно изразно средство, което предава разказа чрез движение и ангажира вниманието на зрителя на по-дълбоко ниво.

Появата на моушън дизайн е естествена и логична – той представлява еволюция в създаването на идеи и нови похвати за въздействие. Исторически погледнато, първите раздвижени образи, изпълнени в изобретения като „Фантаскоп“, „Зоотроп“ и „Праксиноскоп“, имат огромно влияние върху зрителното възприятие. Тези изобретения са важни за развитието на кинематографските

технологии и за разбиранията за движение в изобразителното изкуство, тъй като са сред основните етапи в създаването на анимацията и движението на изображения, което впоследствие води до развитието на съвременния моушън дизайн.

Експерименти с движещи се изображения са извършвани още преди създаването на първия филм, озаглавен „Обичам те“ - на френски: “Je vous aime”. Режисьор на филма е Жорж Де-мени, а продуцент – Едуард Марей. Късометражната продукция от 1891 г. продължава около минута и е заснета с технологията на хронофотографията. Първите филмови кадри, създадени по този начин, оказват силно въздействие върху публиката.

Дори без озвучаване, срещата с движещите се изображения предизвиква у зрителя комплексни реакции. Това силно въздействие се дължи на сблъсъка с нови методи за визуална комуникация. Сетивата възприемат богат и многопластов образ, който мозъкът все още не е адаптиран да обработва напълно. Това налага преосмисляне на начините, по които информацията се предава и възприема, като подчертава необходимостта зрителят не само да интерпретира интуитивно, но и да развие аналитичен подход към динамичните визуални послания.

Ханс Рихтер, Ман Рей, Мери Елън Бют и Оскар Фишингер допринасят за цялостното разбиране на разказа, формата, филма, светлината и кинетиката. Графичните дизайнери изиграват ключова роля в оформянето на пространството, което днес познаваме като дизайн на движението. „Новият“ графичен дизайн или „Neue Grafik“, възникнал в края на 50-те и утвърдил се през 60-те години, създава визуален език, който разширява границите на печатните медии и поставя основите за бъдещото развитие на визуалната комуникация.

Още през 50-те и 60-те години, без технологичните инструменти, с които разполагаме днес, дизайнерите и преподавателите осъзнават потенциала на кинетичните средства за визуална

комуникация. Швейцарският дизайнер Питър Мегерт експериментира с ефекта на движение в своя плакат за изложбата на кинетични изкуства, озаглавен „Светлина и движение“. **Въпреки че работи в статична среда**, неговият дизайн създава илюзия за кинетична активност, докато зрителят го наблюдава. Тези ранни изследвания на визуалната динамика демонстрират разбирането за въздействието на движението при предаването на идеи, както и връзката между време и действие в графичния дизайн.

Друга значима препратка се открива в работата на Peter von Arx и неговата книга *Film Design*, която предлага систематичен анализ на основите на филмовото изкуство в контекста на образованието по дизайн. Чрез изследванията и проектите на своите студенти фон Аркс представя различните измерения на филма и сложността на тази медия, като полага основите на много от метафорите, които и до днес използваме в творческия процес.

„В последните десетилетия неформалните общности са все по-често обект на изследователски интерес от различни гледни точки.“ (Касабова Д. ,2020)

Емоционалното състояние на човека се променя в отговор на заобикалящата го среда, която динамично еволюира. С ускоряването на ритъма на живот се трансформират и възприятията му. В съвременния свят наблюдателят обработва, отхвърля и преразпределя информацията все по-бързо, докато движението се проявява чрез множество различни носители.

Движението като принцип усилва въздействието на разказа, като го развива и насочва. То се превръща в ключов елемент и необходимост. Неговото възприемане стимулира въображението и допринася за изграждането на емоционално напрежение у зрителя. Събитието подхранва историята, а движението е основният механизъм, чрез който то се изгражда.

Моушън дизайнът е динамична форма на визуална комуникация, която интегрира движение и времева последователност,

за да предаде информация и емоционално въздействие. Той намира приложение в различни области, включително брандинг и идентичност, потребителски интерфейси, кинетични визуализации на данни, филмови и телевизионни заглавия, изложбен дизайн, екологична графика и динамична реклама

Моушън дизайнът представлява синтез на принципите на визуалния и анимационния дизайн, приложени за комуникация и обогатяване на значението на събитието.

„Обвързаността между текст и образ е взаимопроницава и дълбоко психологическа. Играта помежду им е огледална и създава

„перспективно ехо“, което усилва връзките между отделните композиционни части на произведението.“ (Гьошев А., 2020)

Това означава динамична и пространствена трансформация във времето, постигната чрез наслояване на елементи като движение, скорост, звук, ритъм, дълбочина, посока и цветове.

„Цветът е основен носител на емоции и организиращ елемент в сценичната композиция.“ (Воденичаров Д., 2019)

Събитието възниква и съществува чрез времево обусловени съобщения, които могат да бъдат както статични графични изображения, така и динамични елементи, променящи се с времето – подобно на моушън дизайн и сценичните изкуства. Движението трябва да има ясна причина за своето начало и логично обоснован завършек.

Обикновено това се случва, когато движението изпълни своята комуникативна функция и загуби основание за продължение.

Библиография

ГЪОШЕВ, А. „БОА ИЛИ ШАПКА. Думи, образи, въображение.“ АМ-ТИИ – „Пролетни научни четения“, Пловдив, 2020, стр. 199, ISSN 1314-7005.

- ВОДЕНИЧАРОВ, Д. „Три сценографски решения за „лек“ театрален жанр.“ Сборник доклади „Пролетни научни четения“ – АМТИИ, Пловдив, 2019, стр. 311, ISSN 1314-7005.
- КАСАБОВА, Д. „Необичайната визия на дрехата, проектирана от философията на субкултурите.“ Годишник – АМТИИ, Пловдив, 2020, стр. 62, ISSN 1313-6526 (Print), ISSN 2738-7712 (Online).
- BISQUERRA, R. *Universo de emociones*. Valencia: PalauGea, 2015.
- RAND, P. *Design, Form and Chaos*. New Haven: Yale University Press, 1993.
- NORMAN, D. *Emotional Design: Why We Love (or Hate) Everyday Things*. New York: Basic Books, 2004.
- BARCO, B. *“El cerebro narrativo”*. Barcelona, 2014.
- VIENNEQ, V. & Keller, S. *“100 Ideas that Changed Graphic Design”*. London, 2012. ISBN-13: 978-627-3895.

DOĞU RUMELİ AĞIZLARINDA ŞİMDİKİ ZAMAN ÇEKİMİ VE ONUN TÜRKMEN VE GAGAVUZ TÜRKÇELERİ İLE OLAN BENZERLİKLERİ

Mehmet Oğuzhan KUŞOĞLU

Dr. Öğretim Üyesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Yeni Türk Dili Anabilim Dalı, 0000-0001-8658-1456, mokusoglu@nku.edu.tr (Asst. Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal University, Science&Literature Faculty, Department of Turkish Language and Literature, New Turkish Language, 0000-0001-8658-1456 , mokusoglu@nku.edu.tr).

Özet: Modern Oğuz Türkçesi, günümüzde üç başlık altında değerlendirilmekte olup temelde dört yazı dilinden oluşmaktadır. Bu yazı dillerinden Orta Asya’da konuşulup yazılan Türkmence Doğu Oğuz Türkçesini, Azerbaycan Türkçesi Merkezi Oğuz Türkçesini, Türkiye Türkçesi ve Gagavuz Türkçesi ise Batı Oğuz Türkçesini temsil etmektedir. Başta Anadolu ve Trakya olmak üzere Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyetinde, Balkanlarda, Suriye’de ve Irak’ta yaşayan Türklerin konuşma ve yazı dili ise Türkiye Türkçesidir. XI. yüzyıldan itibaren çoğunlukla Oğuz boy ve oymaklarının kitleler hâlinde, asırlar boyunca gerçekleştirdiği göçler neticesinde Anadolu’nun Türkleşmesi tamamlanmış; Anadolu Selçuklu Devletini ve sonrasında kurulan beylikleri (Osmanlı Beyliği dâhil) kuran bu boy ve oymaklar, daha sonra Balkanların Türkleşmesi ve İslamlaş-

masını sağlamışlardır. Rumeli-Balkan coğrafyasında Osmanlı Dönemi öncesinde yaşamış olup genellikle Hristiyanlığı benimseyen Uzlar ve Peçenekleri hâric tutacak olursak, Oğuz-Türkmen boylarının bölgede yoğun bir nüfusa sahip olması, XIV. Yüzyılda Osmanlıların Rumeli'ye geçmesi ve gerçekleşen fetihler sayesinde olmuştur. Osmanlı Devletinin söz konusu coğrafyada yayılmasının ve burada yaklaşık 500 yıl boyunca siyaseten hüküm sürmesinin yanı sıra Anadolu'nun farklı bölgelerinden Türkmenleri, göç ve iskân politikası gereği bölgeye getirip yerleştirmesi sonucunda "Rumeli Türkleri" kavramı ortaya çıkmıştır. Rumeli Türkleri yerleştikleri bu yeni coğrafyada, hem kendinden önce yaşamış olan Kuman Türkleri ile hem de farklı dil ve inanç sahibi kavimlerle kültürel temaslar kurmuşlardır. Bununla birlikte onlar, din ve kültürlerini kaybetmemiş, kendi mensup oldukları Oğuz boylarına ait arkaik dil özelliklerini de çağlar boyunca korumayı başarmışlardır. Anadolu'dan yapılan iskânların en yoğun olduğu bölgelerden Doğu Rumeli coğrafyasında (Türkiye Trakya'sı, Yunanistan, Bulgaristan ve Romanya) yaşayan Türkler, gerek ses bilgisi (fonetik) gerekse de şekil bilgisi (morfoloji) bakımından Eski Oğuz Türkçesine ait birtakım dil özelliklerini koruyabilmiştir. Bu bağlamda, Doğu Rumeli ağızlarının birçoğunda şimdiki zaman eklerinin, Türkiye Türkçesi yazı dilinden farklı olarak telaffuz edilmesi ve bu ekin Modern Türkmen ve Gagavuz Türkçesindeki benzer söyleyişlerle yer alması, incelenmeye değer bir konudur.

Anahtar Kelimeler: Günümüz Oğuz Türkçesi, Doğu Rumeli, Rumeli Ağızları, Türkmen Türkçesi, Gagavuz Türkçesi, Bulgaristan, Trakya

THE PRESENT TENSE CONJUGATION IN THE EASTERN RUMELIAN DIALECTS AND ITS SIMILARITIES WITH TURKMEN AND GAGAUZ TURKISH

Abstract: Modern Oghuz Turkish is currently evaluated under three title and basically consists of four written languages. Among these written languages, Turkmen spoken and written in Central Asia represents Eastern Oghuz, Azerbaijani Turkish represents Central Oghuz Turkish, Turkish of Turkey and Gagauz Turkish represent Western Oghuz Turkish. The spoken and written language of the Turks living in Anatolia and

Thrace, the Turkish Republic of Northern Cyprus, the Balkans, Syria and Iraq is Turkish. From the 11th century the Turkification of Anatolia was completed as a result of the mass migrations of the Oghuz tribes and tribes, mostly from the 19th century onwards, for centuries; These clans and clans, who founded the Anatolian Seljuk State and the principalities established thereafter (including the Ottoman Principality), later ensured the Turkification and Islamization of the Balkans. If we exclude the Uz and Pechenegs who lived in the Rumelia-Balkan geography before the Ottoman Period and generally adopted Christianity, the Oghuz-Turkmen tribes had a dense population in the region, in the 14th century. This happened thanks to the Ottomans' spread in Rumelia and the conquests. The concept of "Rumelian Turks" emerged as a result of the Ottoman Empire's expansion in the geography in question and its political rule here for approximately 500 years, as well as its bringing and settling Turkmens from different regions of Anatolia to the region as part of its immigration and settlement policy. In this new geography where they settled, the Rumelian Turks established cultural contacts both with the Cuman Turks who lived before them and with tribes with different languages and beliefs. However, they did not lose their religion and culture, and they managed to preserve the archaic linguistic features of the Oghuz tribes to which they belonged throughout the ages. Turks living in the Eastern Rumelia geography (Turkish Thrace, Greece, Bulgaria and Romania), one of the regions where settlements from Anatolia were most intense, were able to preserve some linguistic features of Old Oghuz Turkish in terms of both phonetics and morphology. In this context, the fact that present tense suffixes in many Eastern Rumelian dialects are pronounced differently from the written language of Turkey Turkish and that this suffix is included in similar pronunciations in Modern Turkmen and Gagauz Turkish is an issue worth examining.

Key Words: Modern Oghuz Turkish, Eastern Rumelia, Rumelian Dialects, Turkmen, Gagauz, Bulgaria, Thrace.

Giriş

a) Rumeli-Balkan Coğrafiyasında Türkler

Balkanlardaki Türklerin bilinen varlığı V. yüzyılda Avrupa Hun Devleti devrinde (352-469) başlamış, Avar Kağanlığı (567-822) ve Tuna

Bulgar Devleti (681-1018) ile devam etmiştir. Bu devletlerin coğrafyadaki varlığı haricinde Türk unsurların bu bölgede yerleşmesi Bizans İmparatorluğu hâkimiyetinde Uz, Peçenek ve Kuman-Kıpçak boylarının nüfus hareketlilikleri ile gerçekleşmiştir. Osmanlı Devleti'nin kuruluş yıllarında Gazi Süleyman Paşa'nın Gelibolu'ya geçmesi (1354), ardından Edirne'nin fethi (1363) ile başlayan Rumeli'deki Türk egemenliği XX. yüzyılın başlarına kadar sürmüş ve bilindiği üzere Balkan Savaşlarının (1912-1913) ardından siyaseten son bulmuştur. Bununla birlikte, özellikle Osmanlı Devletinin Balkanlarda asırlar boyu süren güçlü ve etkin yönetimi sayesinde Anadolu'dan getirilip bölgeye iskân edilen Oğuz-Türkmen boyları, Rumeli-Balkan coğrafyasındaki Türk varlığının hâlen devam edebilmesini sağlamıştır. Adlarına ilk defa Orhon Yazıtlarında rastladığımız Oğuzların, VII. yüzyılın ikinci yarısı ile VIII. yüzyılın ilk yarısında Tula/Tola ırmağı boylarında yaşadığı bilinmektedir. Doğu Göktürklerin ikinci en önemli unsurunu oluşturan Tokuz-Oğuzlardan başka, Batı Göktürk Kağanlığının bir parçası olan On Oklara mensup olan kalabalık bir Oğuz topluluğunun X. yüzyılda Seyhun (Sır Derya) kıyısında yaşadıkları (Sümer, 1999, s. 2) da bir gerçektir. Seyhun Oğuzları daha sonraki süreçlerde Selçuklu ve Osmanlı Devletlerinin kuruluşlarını gerçekleştiren ve esas itibariyle büyük ölçüde Müslüman olup "Türkmen" adını alan Oğuz kitesinin temelini oluşturmuşlardır (Sümer, 1999, s. 2). Günümüzde Anadolu kökenli Osmanlı Türkleri ile birlikte Kırım Tatarları, Nogaylar ve Gagavuz Türkleri, Rumeli-Balkan Türk varlığını temsil etmektedirler.

b) Osmanlı Fetihleri ve Oğuz-Türkmen Boylarının Rumeli'ye Göç ve İskân

Avrupalı bilginlerin büyük çoğunluğu tarafından, Yörük Türkmenlerin (Yürükler) Balkanlara yerleştirilmesinin Osmanlı Devletinin kuruluş döneminde Anadolu'dan I. Bayezid'in (Yıldırım Bayezid) egemenliği zamanında gerçekleştiği kabul edilmektedir (Gökbilgin, 2008, s. 13).

Manisa Saruhan toraklarından Yunanistan Serez’e ve Makedonya’nın Vardar Ovası’na, ayrıca Bulgaristan’ın Filibe şehrine getirilip yerleştirilen ilk Yürüklerden Leunclavius, Wilhelmy, Oberhummer, Jirecek, Louschan, Bajraktarevic bahsetmiştir (Gökbilgin, 2008, s. 13). Bununla birlikte, söz konusu yerleşimlerin I. Murad (Hüdâvendigâr) devrinde başladığı hususunda Âşık Paşa Zade ve Lütü Paşa tarihlerinde bilgiler mevcuttur. Her ne kadar bu eserlerde adları “yürük” olarak anılmasa dahi, Manisa-Saruhan nahiyesinden Serez’e ilk yerleşenler için “Göçer Ulular” ve “Göçer İl/El” tabirleri kullanılmıştır. Oruç Bey tarihinde ise doğrudan “Göçer Yörükler” tabirini görmekteyiz (Gökbilgin, 2008, s. 13). Batı Anadolu’dan gerçekleşen bu iskân hareketinin yanı sıra bilhassa, Konya-Karaman bölgesinden de Balkanlara yoğun bir göç ve yerleşim olduğu bilinmektedir. Gervinus, Lejean, Herzberg, Traeger gibi Avrupalı tarihçilerin de zikrettiği üzere, Balkanlarda adına “Konyarlar” denen bir Türk topluluğunun var olduğunu bilmekteyiz (Gökbilgin, 2008, s. 10-11). Özetle, Osmanlı bakiyesi olarak değerlendirebileceğimiz Anadolu kökenli Oğuz-Türkmenlerin Balkanlardaki varlığı XIV. yüzyılda başlamış olup günümüzde de devam etmektedir.

1. Oğuz Türkçesi (Batı Oğuz, Merkezî Oğuz, Doğu Oğuz)

Çağdaş Türk Yazı Dilleri bağlamında, günümüzde Oğuz Grubu Türk lehçeleri 4 yazı dili olarak karşımıza çıkmaktadır. Oğuz Grubu Türk Yazı Dillerinden Orta Asya Türkmencesi olarak bilinen Türkmen Türkçesi Doğu Oğuz Türkçesini, Azerbaycan Türkçesi Merkezî Oğuz Türkçesini, Türkiye ve Gagavuz Türkçeleri ise Batı Oğuz Türkçesini temsil etmektedir:

Batı Oğuz Türkçesi	Merkezî Oğuz Türkçesi	Doğu Oğuz Türkçesi
1. Türkiye Türkçesi	Azerbaycan Türkçesi	Türkmen Türkçesi
2. Gagavuz Türkçesi		

3. Batı Oğuz Türkçesi (Türkiye ve Gagavuz Türkçeleri)

Türkiye Cumhuriyeti ve Kuzey Kıbrıs Türk Cumhuriyeti’nin (KKTC) resmî dili ve yazı dili olan Türkiye Türkçesi, Türkiye ve KKTC haricinde Suriye, Irak, Yunanistan, Bulgaristan, Romanya, Kuzey Makedonya ve Kosova’da yaşayan Türklerin hem konuşma hem yazı dilidir. Bu ülkelerde konuşma dili olarak Türkiye Türkçesinin ağızlarından geniş biçimde istifade edilmekte olup yazı dili itibariyle Türkiye’de 1 Kasım 1928 tarihinden beri var olan alfabeye bağılı olarak kullanılan İstanbul Türkçesi esaslı yazı diline dayanmaktadır.

Günümüzde ağırlıklı olarak Moldova Cumhuriyetine bağılı, başkenti Komrat olan “Gagavuz Özerk Cumhuriyeti” topraklarında yaşayan Gagavuzlar (Gagauzlar), kendi ana yurtlarına “Gagauziya” ya da Türkçe ad olarak “Gagauz Yeri” adını vermektedirler. Adını zikrettiğimiz bölge haricinde Romanya, Makedonya, Bulgaristan, Yunanistan ile bazı Baltık cumhuriyetlerinde hattâ Brezilya gibi çok uzak coğrafyalarda dahi izlerine rastladığımız Gagavuzlar (Altınkaynak, 2003, s. VIII, Kuşoğlu, 2024, s. 1312) Ortodoks Hristiyan’dır. Gagavuzlar 1957 yılında Moldova Sovyet Sosyalist Cumhuriyeti bünyesinde Kiril alfabesine dayalı bir alfabe ile kendi Türkçelerini kaleme almışlar, SSCB’nin dağılması sonrasında ise Moldova Cumhuriyeti içerisindeki özerk cumhuriyetlerinde 1993 yılından itibaren hâlen kullandıkları Latin esaslı yazıyı kullanmaktadırlar. Modern Batı Oğuz Türkçesinin Türkiye Türkçesinden sonraki ikinci temsilcisi olan Gagavuzca, gerek söz varlığı gerekse de fonetik ve morfolojik açıdan Doğu Rumeli ağızlarına oldukça yakındır. Özellikle Kuzeydoğu Bulgaristan (Deliorman ve Tuna) ağızları ile olan benzerliği nedeniyle bazı araştırmacılar Gagavuz Türkçesini Türkiye Türkçesinin Rumeli ağızları içerisinde değerlendirmişlerdir. Mefkûre Mollova, Rus Türkolog Moşkov ile Polonyalı Türkolog Kowalski’nin Gagavuz Türkçesi ile ilgili çalışmaları sonucu yapmış oldukları tespitlerden yola çıkarak Gagavuz Türkçesini “merkez zon” olarak adlandırdığı bir gruba dâhil etmiştir (Mollova, 1999, s. 175, Günşen, 2012, s. 121).

“Doğu Rumeli” Vilayeti

Türk tarihinde “93 Harbi” olarak da bilinen 1877-78 Osmanlı-Rus Savaşı neticesinde Bulgaristan’ın kuzey bölümü Osmanlı Devletinden ayrılarak bağımsız bir devlet haline gelmiş, savaşın sonunda imzalanan Berlin Antlaşması ile bugünkü Bulgaristan’ın güney bölümü “Doğu Rumeli Vilayeti” adı altında Osmanlı egemenliğinde kalmıştır. Merkezi Plovdiv (Filibe) şehri olan bu eyalet, 1908 yılına kadar devam etmiş olup Filibe (Пловдив), Burgaz (Бургас), Hasköy (Хасково), Kırcaali (Кърджали), İslimiye (Сливен), Eski Zağara (Стара Загора), Tatar Pazarcık’ı (Пазарджик) ve Yanbolu (Ямбол) sancaklarından oluşmaktaydı.





Doğu Rumeli Ağızları

Rumeli ağızları tasnifi üzerine Türk ve yabancı çok sayıda Türkolog çalışmalar yürütmüşlerdir. Ignacz Kunos, Ahmet Caferoğlu, Tahsin Banguoğlu, Gyula Németh, György Hazai, Piet Kral, Emil Boyev, N. K. Dimitriev, Memmedaga Şiraliyev, Mefküre Mollova, V. Moşkov, Kowalski, E. A. Grunina, İrina Dryga, Ahmet Günşen bunlardan bazılarıdır. Bu tasnifler içerisinde Rumeli ağızlarını ilk defa “Doğu Rumeli” ve “Batı Rumeli” adlarıyla belirtip kategorize eden Macar Türkolog Gyula Németh olmuştur.



Gyula Németh (1890-1976)

Macar Türkolog Gyula Németh, Rumeli Türk ağızlarını batı ve doğu olmak üzere iki ana kola ayırır. Doğu Rumeli ağızları Bulgaristan’ın Lom-Sofya-Samokov-Köstendil-Ege denizi sahiline kadar uzanan hattın doğu ve güneyinde, Batı Rumeli ağızları da Lom-Samokov hattından batıya ve Samokov-Köstendil-Makedonya hattından kuzeye doğru uzanan bölgede konuşulur (Németh, 1983, s. 119-120, Tulu, 2021, s. 151). Böylece Trakya (Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan), Doğu Rodoplar, Kuzeydoğu Bulgaristan (Deliorman ve Tuna) ve

kısmen Romanya’da konuşulan ağızlar Doğu Rumeli ağızları içerisinde değerlendirilir. Kuzey Makedonya’nın güney ve Bulgaristan’ın Güneybatı kesimi ise geçiş bölgesi olarak dikkat çekmektedir.

Németh, Batı ve Doğu Rumeli ağızlarını birbirinden ayıran ölçütleri Batı Rumeli ağızlarının özelliklerine bağlı olarak verir; Batı Rumeli ağızlarını Doğu Rumeli ağızlarından farklı kılan karakteristik özellikleri sekiz maddede toplar. Bu sekiz ölçütün altısı fonetik ikisi de morfofonetik özelliktir (Günşen, 2012, s. 117). Gyula Németh’in bahsettiği bu sekiz maddenin sonuncusu, şimdiki zaman ekleri ile ilgilidir. Şimdiki zaman ekinin Batı Rumeli ağızlarında “-yor” yerine “-(A)y” olduğunu belirtip örnekler veren Macar Türkologa (*sevey, yapay, sorāyım, tutmay, okıysın, araysın, görıysın, baķay, dey, ağlay, geliy* vb.) en büyük itiraz Bulgaristanlı Türk asıllı Türkolog Mefküre Mollova’dan gelmiştir. Mollova, Doğu Rumeli ağızlarında 20’den fazla şimdiki zaman eki olduğunu belirtmiş ve Rumeli Türk ağızlarının tasnifinde şimdiki zaman ekinin bir ölçüt olarak kullanmanın doğru olmadığını belirtmiştir. Örneğin “yapmak” fiilinin *yapıyor, yapıyor, yapor, yapıyı, yapeeri* gibi çok farklı 3. teklik şahıs çekimleri mevcuttur (Mollova, 1999, s. 168, Günşen, 2012, s. 117). Bununla birlikte Mollova, Németh’in görüş ve incelemelerini de dikkate almak suretiyle Balkanlardaki Türk ağızlarını 3 zon (bölge) olarak değerlendirmiştir. Bu bölgeler “Batı uç zonu”, “Doğu Rodoplar zonu” ve “Merkez zon veya bölge” (Mollova, 1999, s. 169) olarak adlandırılmıştır. Doğu Rodoplar’a ait söz varlığını inceleyip çalışmalarını ağız sözlüğü olarak yayınlayan Mefküre Mollova, bu bölgenin kendine özgü diyalektolojisini ilk keşfeden bilim insanının, kendi hocası da olan Azerbaycanlı Türkolog Memmedaga Şiralioglu Şiraliyev olduğunu da hususen belirtmektedir (Mollova, 1999, s. 174).



Mefkûre Mollova (1927-2009)

Ukraynalı Türkolog İrina Dryga, György Hazai, Gyula Németh, Mefkûre Mollova ile kendi hocası Grunina'nın Rumeli ağızlarının sınıflandırılması ile ilgili yaptığı tespitler neticesinde ağızların günümüz itibariyle aşağıdaki gibi tasnif edilebileceğini belirtmiştir:

“Batı Rumeli Ağızları (ka- grubu, e- grubu)

Doğu Rumeli Ağızları: Deliorman, Doğu Rodop, Gerlovo, Tuzluk, Varna, Dobruca (ga-'nın kalıntıları, a- grubu)

Mizya ve Trakya Ağızları

Orta Rodop ve Yörükler Grubu” (Dryga, 2009, s. 196, Günşen, 2019, s. 122).

4. Türkçede Şimdiki Zaman Kipi

Türkiye Türkçesinde şimdiki zaman kipi üzerine yapılan tanımlamalardan bazıları şu şekildedir:

“Şimdiki zaman kipi fiilin gösterdiği oluş ve kılışın içinde bulunduğu zamanda başladığını ve sürmekte olduğunu gösteren kiptir. Türkiye Türkçesinde şimdiki zaman kipini karşılayan üç ek vardır. Bunlar 1. -(I)yor, 2. -mAktA, 3. -mAAdA” (Korkmaz, 2019, s. 548).

“Şimdiki zamanın bildirmesi (indicatif du présent) sınırlı ve sürmekte olan bir şimdiki zaman kipidir (*çalışıyorum yağmur yağıyor*). Bu kip Batı Türkçesinde bir tasvir fiilinden gelişmiş olup sürmekte anlatımını oradan almıştır:

bak-a yorır > bak-ı yoru > bak-ıyor” (Banguoğlu, 2011, s. 464).

“Bu ek de hem şekil, hem zaman ifade eden eklerden biridir. Şekil eki olarak bildirme, zaman eki olarak da şimdiki zamanı ifade eder. Yani bu ek hareketin şimdiki zamanda ortaya çıktığını bildirir. Belirli bir zaman gösteren kesin bir bildirme ekidir” (Ergin, 2004, s. 295).

“... -yor şimdiki zaman eki *yor-* “yürümek” fiilinin *yor-r* geniş zaman şeklinden çıkmıştır. Batı Türkçesinin başında *yor-* fiilinin, geniş zamanı ile, bağlandığı asıl fiilin şimdiki zamanını ifade eden bir yardımcı fiili olarak görüyoruz: *gelü yorır*, *geli yorır* “geliyor”, *gide yorır* “gidiyor” misallerinde olduğu gibi. İşte Eski Anadolu Türkçesinde hep birleşik fiil çerçevesi içinde kullanılan bu *yorır* Osmanlıcada haploloji yolu ile ekleşmiş ve böylece -yor eki ortaya çıkmıştır. -yor ekinin bugün vokal uyumu dışında kalmasının ve ek olduğu halde o vokalini taşımasının sebebi de bir kelime kökünden kalmış bulunmasıdır. Azeri sahasındaki ağızlarda ekin darlaştırıldığı ve vokal uyumuna bağlandığı görülür” (Ergin, 2004, s. 296).

“Misallerde de görüldüğü gibi *yorır* Eski Anadolu Türkçesinde asıl fiil köklerine -u, -ü; -ı, -i; -a, -e şeklinde çeşitli gerundium vokalleri ile bağlanırdı. Ekleşme olup -yor teşekkül ettikten sonra bu gerundium ekleri hüviyetlerini kaybetmiş ve yardımcı ses durumuna düşmüşlerdir. Yardımcı ses durumuna düşünce de -a, -e değişmiş, sonra geriye kalanları da vokal uyumuna bağlanmıştır. Tabii, bu yardımcı sesler yalnız konsonantla biten fiiller kullanılmakta, vokalle biten fiillere -yor eki doğrudan doğruya eklenmektedir: al-ı-yor, ver-i-yor, gör-ü-yor, bulun-u-yor, di-yor, oku-yor misallerinde olduğu gibi” (Ergin, 2004, s. 297).

5. Bugünkü Oğuz Türkçelerinde Şimdiki Zaman Kipi

Modern Oğuz Grubu Türk Lehçelerinde (yazı dilinde) şimdiki zaman çekimi olumlu ve olumsuz biçimleriyle şu şekilde karşımıza çıkmaktadır:

Türkiye Türkçesi (-yor)

<i>al-ı-yor-um</i>	<i>gel-i-yor-um</i>	<i>oku-yor-um</i>	<i>gör-ü-yor-um</i>
<i>al-ı-yor-sun</i>	<i>gel-i-yor-sun</i>	<i>oku-yor-sun</i>	<i>gör-ü-yor-sun</i>
<i>al-ı-yor</i>	<i>gel-i-yor</i>	<i>oku-yor</i>	<i>gör-ü-yor</i>
<i>al-ı-yor-uz</i>	<i>gel-i-yor-uz</i>	<i>oku-yor-uz</i>	<i>gör-ü-yor-uz</i>
<i>al-ı-yor-sunuz</i>	<i>gel-i-yor-sunuz</i>	<i>oku-yor-sunuz</i>	<i>gör-ü-yor-sunuz</i>
<i>al-ı-yorlar</i>	<i>gel-i-yorlar</i>	<i>oku-yorlar</i>	<i>gör-ü-yorlar</i>

Azerbaycan Türkçesi (-ır/ir, -ur/-ür)

<i>al-ır-am</i>	<i>gəl-ir-em</i>	<i>oxu-y-ur-am</i>	<i>gör-ür-əm</i>
<i>al-ır-san</i>	<i>gəl-ir-sen</i>	<i>oxu-y-ur-san</i>	<i>gör-ür-sən</i>
<i>al-ır</i>	<i>gəl-ir</i>	<i>oxu-y-ur</i>	<i>gör-ür</i>
<i>al-ır-ıq</i>	<i>gəl-ir-ik</i>	<i>oxu-y-ur-am</i>	<i>gör-ür-ük</i>
<i>al-ır-sınız</i>	<i>gəl-ir-siniz</i>	<i>oxu-y-ur-san</i>	<i>gör-ür-sünüz</i>
<i>al-ır</i>	<i>gəl-ir</i>	<i>oxu-y-ur</i>	<i>gör-ür</i>

Türkmen Türkçesi (-ýar/-ýär)

<i>al-ýar-yn (alýan)</i>	<i>gel-ýär-in (gelyän)</i>	<i>oka-ýar-yn (okaýan)</i>	<i>gör-ýär-in (göryän)</i>
<i>al-ýar-syn (alyaň)</i>	<i>gel-ýär-siň (gelyäň)</i>	<i>oka-ýar-syn (okaýaň)</i>	<i>gör-ýär-siň (göryäň)</i>
<i>al-ýar (alya)</i>	<i>gel-ýär (gelyä)</i>	<i>oka-ýar (okaýa)</i>	<i>gör-ýär (göryä)</i>
<i>al-ýar-ys (alyas)</i>	<i>gel-ýär-is (gelyäs)</i>	<i>oka-ýar-ys (okaýas)</i>	<i>gör-ýär-is (göryäs)</i>
<i>al-ýar-syňyz (alyaňyz)</i>	<i>gel-ýär-siniz (gelyäňiz)</i>	<i>oka-ýar-syňyz (okaýaňyz)</i>	<i>gör-ýär-siňiz (göryäňiz)</i>
<i>al-ýarlar (alyalar)</i>	<i>gel-ýär (gelyälär)</i>	<i>oka-ýarlar (okaýalar)</i>	<i>gör-ýärlär (göryäläär)</i>

Gagavuz Türkçesi (-er/-êr)

<i>al-êr-im</i>	<i>gel-er-im</i>	<i>oki-êr-im</i>	<i>gör-er-im</i>
<i>al-êr-sın</i>	<i>gel-er-sın</i>	<i>oki-êr-sın</i>	<i>gör-er-sın</i>
<i>al-êr</i>	<i>gel-er</i>	<i>oki-êr</i>	<i>gör-er</i>
<i>al-êr-ız</i>	<i>gel-er-ız</i>	<i>oki-êr-ız</i>	<i>gör-er-ız</i>
<i>al-êr-sınız</i>	<i>gel-er-sınız</i>	<i>oki-êr-sınız</i>	<i>gör-er-sınız</i>
<i>al-êrlar</i>	<i>gel-erler</i>	<i>oki-êrlar</i>	<i>gör-erler</i>

6. Doğu Rumeli Ağızlarında Şimdiki Zaman Çekimi ve “-yer” Eki

Türkiye Türkçesinin Doğu Rumeli ağızları içerisinde farklı şimdiki zaman ekleri mevcuttur. Bu ağızlar içerisinde Doğu ve Batı Trakya ile Kuzeydoğu ve Güneydoğu Bulgaristan bölgelerinde kullanılan ekler ana hatlarıyla aşağıdaki gibidir:

Doğu Trakya

Edirne

Edirne ili ağızları Pomak, Gacal (Yerli) ve Dağlı ağızları olmak üzere üç temel üzerine inşa edilmiştir. Pomak ağızında şimdiki zaman ekleri ölçünlü Türkiye Türkçesi (yazı dili) ile aynıdır. Gacal ve Dağlı ağızlarında ise şöyledir:

Gacal ağızı

a) -ya, -ye, -i, -y

seviyam, geliyem, biliyem, istēyem, yapıyan, geliyen, veriyen, seviyasın, geliyesin, diya, deye, veriliye, yapıya, biliya, deyer, geliyere, duyuyere, düziyeri, bilmēyiz, yiyaz, geçiyez, duruyaz, isteyeriz, geliyanız, geliyeniz, gidiyalar, veriyeler, aliyeler, çekileyeler, duyuyalar, güdüyalar, sirediyalā, koyyalā

b) -i, -y

arım, konuşüm, bırakmāyam, kaçırım, kesiyim, bilmiyom, annatıyum, oturuyum, bakıym, düyyom, seviyorum, gelin, geliyin, bakıyn, veriyon, gidisin, disün, yapı, bili, konū, doldurū, kaçü, dü, bilmü, başlay, kalıy, duymayı, deyi, diyo, yapmāyı, gelmēyi, açılıy, geliyu, sıkılıyo, geliyor, yapıyü, sorıya, oluyo, koyuyu, gidiyo, sürüyü, diyor, almayoru, almayrı, isteyiyegidiz, çeküz, oynayız, yiyiz, sakinneyoz, yapamıyaz, geliyaz, çekiliyoz, içiyuz, yazıyuz, alıyosunuz, gidiyusunuz, kesisiniz, geliyonuz, yapıyonuz, takılar, ürediler, uraşülar, yüler, gelemeyler, toplaylar, yeyeler, altylar, kalkıyolā, geliyolā, yazılıylar, yalazııyla, içiyolar, bakıyolar (Kalay, 1998, s. 85-92).

Dağlı ağzı

a) -a/-e

*dērim, sorērsin, bilmērim, dēre, dīri, sıçrāre, düşēri, büyüderi, yol-
leyri, deyeri, rasleyeri, gidiyere, işkillēriz, gelērsiniz, annēriz, yapērsiniz,
alellē, yapeller, sokmeller* (Kalay, 1998, 92-93).

b) -var/-ver

*ālayvarım, çullayvarım, yıkiyvarın, bilmeyverin, buvuşuvarım,
korquvarım, süpürüverin, gelivörün, biliversin, bilmeyversin, araya-
varsın, ālayvarısın, idiveri, varıvarı, içivörü, gonuvarı, bulıvarı, olu-
varı, isteyveri, yörüiyemeyveri, yollayvarı, yaramayvarı, gidiveriz,
koyvarız, yaşıyvarız, bakamayvoruz, diziversiniz, yapıvarsınız, koyvalla,
sülemeyvellē, içivöllē, oyuvallā, yakayvellē, toplayvallā, yiyvöllē, çeki-
leveller* (Kalay, 1998, s. 95-97).

c) -or/-ör

*güvenörüm, bilmörüm, gezdirörün, korkorum, dayanorum, bula-
morsun, vermörsün, çaloru, annattıroru, almayoru, gidiyoru, oluyoru,
gidilörü, sürörü, ekörüiz, bulamorus, dertlenörsünüiz, hastalanorsunuz,
yakollā, koyollā, gelmöllē, götüröllē, gelöllē* (Kalay, 1998, s. 93-95).

Tekirdağ

-(i)yü, -ıyı-, -üyö-, -iyi-, -ıyu-, -méyi-, -iyo-, -uyo-, -āyo-, -iy-, -iye-

*bitiriyüm, biliyün, geliyü, ediyüz, biliyüsünüiz, ekmiyüler, çalışıyım,
yapıyın, çıkıyı, çāryız, çāryıysınız, taşıyılar; üzüliiyom, sürüyon, görüyo,
yürüyo, düşüniyonuz, bölüyolar; gidiyim, gidiyin, biliyi, üretiyiz, geli-
yisiniz, gidiyiler; alıyusun, toplanıyu, çalışıyuz, satıyusunuz, satıyular;
bilmēyim, bilmēyiler; geliyi, veriyi, bilmiyom, biliyon, gidiyo, getiriyoz,
biliyoz, diyolar/diyolā, oturuyom, konuşuyon, bulıyo, uyuyoz, sulıyo-
nuz, bulıyolar/bulıyolā, kaynāyom, olmāyo, bulayamāyoz, atlāyolar;
biliyim, biliyin, gidiyi, yetiştirmiyiz, gidiyiniz, ekiyiler; diyem, diyesin,
kaýbediye, ektiriyez, piniyelē* (Tosun, 2003, s. 153-156).

Batı Trakya (Yunanistan)

İskeçe

Yunanistan Batı Trakya bölgesi İskeçe ili ağızları “kuzey”, “güney” ve “merkez” olmak üzere üç bölgede değerlendirilmektedir.

Kuzey Ağız Bölgesi (Türkçe-Pomakça Karışık Dilli Bölge)

a) -(I)yo(r)

konuşuyom, bekliyorum, koyuyorsun, koyüyön, yapıyosun, pişiyö, oluyo, kaynaklanıyo, anlamıyo, dautılıyo, gidiyöz, rendeliyoruz, kesi-yuruz, giyinmiyolar; yapıyollar; dönüyöllä, diyollar; yapmayölar; alı-yollar (Şimşek, 2020, s. 94-95-96-97).

b) -ıy

bulamıy, bilemiyi, bitiriy, bilmeyim

c) -ya/-yâ

oluyâ

d) -ior, -üör, -io

bilio, seviruz (Şimşek, 2020, s. 97).

Güney Ağız Bölgesi (Pomakça Konuşulmayan Bölge)

-ıya/-iye

bilmiyem, süziyesin, yıkayasın, pişiriyesin, koyuyâsın, yapıyasın, mayalanıya, biliye, yapıyâ, gidiye, geçiyez, kakıvarıyas, pişiriyaz, ol-duruyalar; bilemiyim (Şimşek, 2020, s. 97-98).

Merkez Ağız Bölgesi (Hem Kuzey Hem de Güney Ağızlarından İzler Taşımaktadır)

-IyI

açıyım, veriyim, alıysın, oturiyim, evlenmiy, gelmey, konuşıy, alıy-lar, giyiylar, giyiyes, atıyas (Şimşek, 2020, s. 99-100-101).

Güneydoğu Bulgaristan (Rodoplar Bölgesi)

Kırcaali, Mestanlı, Eğridere

a) -yer, -yeri (-ye), -yör (-yö)

diyerim, bakıyörüz, yanayeri, bakıyersiiz, diyeri, diyörü, getiriyö, diyöller; yapmayer; biliyöller; yāyiyār; diyir; bulunayer; yāye, istiyeri (Çebi, 1986, s. 75).

b) -y

geliyem/geleyrim, annuy musun, geliyle/gelile/geleyler; diylē, oliysin, yapayrim, ediysin, deyem, koyayler; geliysiiz/geleysiiz (Çebi, 1986, s. 77).

Cebiroğulları

-yo, -yu

Biliyom/biliyum, biliyosun/biliyusun, yapıyosun/yapıyusun, yapıyoz/ yapıyuz, ūraşıyum, gidiyusun, tanıyusun, istiyuz, konuşuyosunuz, çıkartıyuruz, ekiyolar, yapıyolla, yapıyullar, haberleşiyuz (Çebi, 1986, s. 75-76).

Batı Kırcaali ve Hasköy

-or/-ör

yapōrum, ālōrsun, ālōrlā/ālōllā, gidōr, yapōr, salmōrum, yaptūrōr; varoorsun, gidiōruz, verōller/verōllē, istemōlā (Çebi, 1986, s. 76-77).

Göklemzler Nahiyesi Işıklar, Kalfalar Köyü ile Hasköy

-var/-ver (< fiil tabanı+ -ı/-i zarf fiil eki+ ver- fiilinden) ile “-vor”

yapıverim/yapıverin, yapıverisin/yapıvarsın, yapıveri, yapıveriz, yapıversiiz/yapıverisiniz, yapıversiz, yapıverilā, yapıverillā, alıvoru, çurıvārır, biliverim, biçiveriz, biçiverile, konuşuvörüsün, dinleyevērız, gonusuvorsun, konuşuvörüsün, diıştiriverille (Çebi, 1986, s. 77-78).

Kuzeydoğu Bulgaristan (Deliorman ve Tuna)

Kuzeydoğu Bulgaristan ağızlarında kullanılan yegâne şimdiki zaman eki “-yer” ekidir. Fiil kök ve gövdelerine getirilen “-yer” ekinin başındaki “y” ünsüzü ile sondaki “r” ünsüzü bazı kelimelerde düşme eğilimi gösterir. 1. çokluk şahıs çekimlerinde ise bir sedasızlaşma (z > s) göze çarpmaktadır. Bütün bu hususiyetleriyle bölge ağızlarındaki şimdiki zaman çekimi Türkmen ve Gagavuz Türkçelerindeki çekimle en fazla örtüşen çekim olarak dikkat çekmektedir.

-yer (-ye)

alıyērın/alīērın, alıyēsın/alīēsın, alıyēri/alīēri, alıyēris/alīēris, alıyēsınız/alīēsınız, alıyēlā/alīēlā, gidiyērin/gidiērin, gidiyēsın/gidiēsın, gidiyēri/gidiēri, gidiyēris/gidiēris, gidiyēsınız/gidiēsınız, gidiyēlē, okuyērin, okuyērsın, okuyēri, okuyēris, okuyēsınız, okuyēlā, saydıryēri/saydırēri, verēri, almērin, almēsın, almēri, almēris, almēsınız, almēlā, gitmērin, gitmesin, gitmēri, gitmēris, gitmēsınız, gitmēlē, okumērin, okumēsın, okumēri, okumēris, okumēsınız, okumēlā (Dallı, 1991, s. 108-109).

Yukarıda verilen Doğu Rumeli ağızlarına ait çeşitli şimdiki zaman ekleri arasında “-yer” ve onun “r” sesinin düşmüş varyantı olan “-ya/-ye” eklerinin varlığı dikkatimizi çekmektedir. Bu ekler, daha önce de gördüğümüz üzere günümüz Türkmen Türkçesindeki şimdiki zaman ekleri olan “-yar/-yār” ve “-ýa/-ýā” ile örtüşmektedir. Doğu Trakya ağızlarından Edirne Gacal ağzında gözlemlediğimiz “-yeri”, “-yere” “-ya/-ye” li biçimler (düziyeri, geliyere, duruyere, seviyam, geliyem, yiyaz, geliyesin, gidiyalar), Tekirdağ ağzındaki “-(i)ye” (ektiriyez), Batı Trakya (Yunanistan) İskeçe ilinin güney ve merkez ağızlarında rastladığımız “-(ı)ya/-(i)ye” li örnekler (süziyesin, yıkayasın, pişiriyesin, koyuyâsın, yapıyasın, geçiyez, yapıvarıyas, giyiyes, atıyas), Güneydoğu Bulgaristan ağızlarındaki “-yeri”, “-yer” (diyeri, istiyeri, yapmayēr, yāyiyār, yanayeri) ve özellikle Kuzeydoğu Bulgaristan ağızlarında yer alan standart şimdiki zaman eki olan “-yer” li örnekler (alıyērın, alıyēsın, alıyēri, alıyēris, alıyēsınız,

alıyēlā, gidīyērin, gidīyēsın, gidīyēri, gidīyēris, gidīyēsınız, gidīyēlē, okuyērin, okuyērsın, okuyērı, okuyēris, okuyēsınız, okuyēlā, saydıryēri) bu benzerliklere örnek olarak gösterilebilir.

Modern Gagavuz Türkçesinin edebî dilinde “-êr (-âr)/-er” olarak gördüğümüz şimdiki zaman ekinin gelişimi, Nevzat Özkan’a göre şöyle gerçekleşmiş olmalıdır: Eski Türkçe döneminde, geniş zaman ekleri olan “-ar/-er”, “-ır/-ir” ve “-(y)ur/-(y)ür” şimdiki zamanı da temsil etmekteydi. Gagavuz Türkçesinde, Türkiye Türkçesindeki tarihî seyirden farklı olarak, söz konusu ek “yori-” fiilinin haploloji yoluyla ekleşmesi sonucu meydana gelmeyip, “yori-”nın da önüne gelen zarf-fiil eklerinden “ı”ya Eski Türkçede var olup XIV. yüzyıla kadar kullanılan geniş zaman eklerinin gelmesi sonucu oluşmuştur. Yani Türkiye Türkçesindeki “ıyor” > “ior”, bu ekin benzeşmesi sonucu “iar” biçimini almış olmalıdır. “á” ünlüsü “a” ile “ı” arasında bir ünlü olduğundan “iar” biçimindeki “ia” ikiz ünlüsü tek bir ünlüyle karşılaşınca bu ek “âr” biçimini almıştır (Özkan, 1996, s. 147). Gagavuz yazı dilindeki “âr” 1. biçimlerin Kuzeydoğu Bulgaristan ağızlarında, daha önce örneklerini verdiğimiz “y” siz biçimlerle örtüştüğünü bilhassa belirtmekte fayda vardır ki bilindiği gibi Gagavuzca ile Kuzeydoğu Bulgaristan ağızları birbirine komşu Türkçelerdir: (alıērin, alīēsın, alīēri, alīēris, alīēsınız, alīēlā, gidīērin, gidīēsın, gidīēri, gidīēris, gidīēsınız, gidīēlē). Bunun haricinde Gagavuz Türkçesinin Bulgaristan ağızları da mevcuttur. Kumanowo ve Brestak ağızlarında şimdiki zaman eki olarak özellikle “-ye” eki dikkat çekmektedir: (gideyez, geliyez, göriyez, göriyesin vs.) (Özkan, 1996, s. 148).

İhtimaller

Doğu Rumeli ağızlarında var olan ve yukarıda da anlattığımız üzere Türkmen ve Gagavuz Türkçelerindeki şimdiki zaman eklerine benzeyen “-yar/-yer” > “ya/-ye”, “âr/-er” ekinin her üç dildeki ortaklığı noktasında şu olasılıklardan bahsedebiliriz:

1. Türkiye Türkçesindeki “-yor” ekini Eski Anadolu Türkçesi dönemindeki “yori-” fiilini içeren arkaik örneklerden de anlaşılacağı üzere şu şekilde takip edebilmekteyiz:

yori- > yor (geli yori-r, gide yori-r).

Türkmen Türkçesinde mevcut olan “-ýar/-ýär” eki, M. N. Hıdrov’a göre XVIII. yüzyılda yaşayan ve Modern Türkmen Yazı dilinin kurucusu olarak kabul edilen Mahdumkulu Firâkî’nin (Magtimguly Pyragy) eserlerinde dahi yok denecek kadar az kullanılmıştır (Biray, 2007, s. 3). H. Bayliyev de XVIII. yüzyılda hattâ XIX. yüzyılın başlarına kadarki dönemde Türkmencede şimdiki zamanın geniş zaman (belirsiz gelecek zaman) ekleri olan “-ar/-er” ile ifade edildiğini dile getirmiştir (Biray, 2007, s. 3). Rus Türkolog Potseluyevskiy’e göre Oğuz Türkçesinde şimdiki zaman ifadesinin aslında “ar/-er” geniş zaman eki vasıtasıyla yapılmış olup zaman konusunda anlamca bir ilgi kurulmuştur (Biray, 2007, s. 3). Buna göre Türkmencede yakın zamana değin şimdiki zamanı da ifade eden “-ar/-er” geniş zaman (belirsiz gelecek zaman) eki, başına bir “y” protezi ilavesiyle (Belki Baskakov’un da belirttiği, Kuzey Kafkasya Türkmenlerinin dilinde var olan “-yar/-yär, -yor/-yör şimdiki zaman eklerinde de gördüğümüz gibi) bugünkü şekline kavuşmuş olabilir. Daha önce bahsettiğimiz üzere, Gagavuz Türkçesi edebî dilinde de Türkçedeki “-ıyor” ekinin “-ar/-er” geniş zaman ekine benzeşmesi sonucunda “-ıar” aşamasına geçen ekteki “ıa” ikiz ünlüsünün kaynaşma sonucu “ár” haline geldiği görüşü yaygındır (Özkan, 1996, s. 147). Eğer her iki Türk yazı dili ile ilgili bu görüşleri dikkate alacak olursak, Doğu Rumeli ağızlarındaki “-yer”, “-ēr ve “-ya/-ye” varyantlarıyla benzerlik gösterse de Türkmence ile Gagavuzcanın izlediği seyir benzer olmakla birlikte Türkçenin ortak ses hadiseleri düşünüldüğünde söz konusu ekin (şimdiki zaman) oluşumu birbirlerinden bağımsız olarak gerçekleşmiş olmalıdır. Burada aynı coğrafyayı paylaşan Gagavuz Türkleri ile Kuzeydoğu Bulgaristan ağızlarındaki benzerlik ise ortaklık olarak düşünülmelidir. Nitekim Bulgaristan Gagavuzcasının Kumanowo ve

Brestak ağızlarında “r” düşmesi ile oluşan ve diğer birçok Rumeli ağzından hatırladığımız “-e” ve “-ye” li biçimler mevcuttur (gideyez, geliyez, göriyez, göriyesin vs.) (Özkan, 1996, s. 148).

2. Modern Türkmen Türkçesinde “yürümek” anlamında kullanılan fiil “yör-” biçiminde olup Horasan Türkçesinde ise “yöre-” olarak karşımıza çıkmaktadır. Nasıl ki Türkiye Türkçesinde şimdiki zaman ekinin oluşumunda “yori-” (yürümek) fiili temel olmuş ve bugünkü “-yor” ekinin hikâyesi EAT metinlerinden itibaren takip edilebilmektedir, Orta Asya Türkmenleri de “yör-/yöre- < yori-” fiilini şimdiki zaman eki olarak işletmiş, akabinde ise ekin hem kalınlık-incelik hem de düzlük-yuvarlaklık uyumunu bozmasından ötürü bir “düzleşme” ile (o > a, ö > e) bugünkü “-ýar/-ýär” meydana gelmiş olabilir. Eğer gerçekten bu düzleşme, Orta Asya Türkmencesinin bir yazı dili olmasından (XVIII. yüzyıl) çok daha önceki dönemlerde oluştuysa, Rumeli-Balkan Türklüğünün temelini oluşturan Anadolu Oğuz-Türkmen gruplarının konuşma dilinde bu çekimin var olduğunu var sayabiliriz. Bu durumda, özellikle Konya-Karaman, Antalya (Teke yöresi) ile Manisa-Saruhan, Muğla-Menteşe gibi Rumeli’yi domine eden bölgelerdeki Yörükler, bu söyleyişleri Rumeli-Balkan coğrafyasına götürmüş ve bilhassa Bulgaristan üzerinden kuzeydeki bir diğer Oğuz-Türk unsuru olan Gagavuzların atalarının diline bir tesir bırakmış olma ihtimali akla gelebilmektedir.

3. “yürümek” anlamında kullanılan ve Türkiye Türkçesinin şimdiki zaman eki “-yor-” un kökenindeki “yori-” fiilinin edebî dildeki seyrinin aşağıdaki gibi olduğu bilinmektedir:

yori- > yöri- > yörü- > yürü-.

“y” nin inceltici etkisiyle “yöri-” olan fiil, düzlük-yuvarlaklık uyumuna dâhil olarak “yörü-” biçimine kavuşmuştur ve bu biçim, özellikle İç ve Batı Anadolu ağızlarında hâlen korunmaktadır. Türkiye Türkçesi yazı dilinin temeli olan İstanbul Türkçesi ile Rumeli ağızlarında ise bilindiği gibi “yürü-” biçimi kullanılmaktadır. Bununla birlikte, Azerbaycan Türkçesi ile bu lehçenin yoğun etkisi altındaki

Anadolu ağızlarının Doğu Grubunda ise bu fiil “yeri-” telaffuzu ile işletilmektedir. Bu “yeri-” biçiminin izlediği tarihî seyir ise şöyledir:

yori- > yöri- > yeri-.

Karl Foy ve F. Meninskiy’e göre Türkçede şimdiki zaman şeklini meydana getiren yardımcı fiil yori-/yoru-; yüri-/yürü- ve ayrıca “yeri-” olmaktadır. Türkiye Türkçesi, kendi şimdiki zaman ekini “yori-” fiilinden (-yor < yori-), Azerbaycan Türkçesi ise “yeri-” fiilinden (yeri- > -r/-ir, -ur/-ür) almıştır (Biray, 2007, s. 2). Azerbaycan Türkçesi ile Türkmen Türkçesi arasında bir köprü vazifesi gördüğünü bildiğimiz İran-Horasan Türkçesinde de şimdiki zaman ekleri “-ye” olarak göze çarpmaktadır ki (Ör: açılıye, aliye, bérmiye, titiriyе vs.) bu da hem Türkmence kısa şimdiki zaman eki ile (-ýa/-ýe) hem de Doğu Rumeli ağızlarının çoğunda ve Gagavuz Türkçesinin Kumanowo ve Brestak ağızlarından hatırladığımız şekillerle benzerlik arz etmektedir. Bu düşünceden hareket edersek, Azerbaycan Türkçesinde olduğu gibi Türkmence ve Horasan Türkçesinde ve dolayısıyla Gagavuz Türkçesi ile Türkiye Türkçesinin Doğu Rumeli ağızlarında şimdiki zaman, “yori-” yerine “yeri-” fiilinden teşekkül etmiş olabilir (yeri- > yar/-yer, -ya/-ye, -ár/-er).

Sonuç

Türkiye Türkçesinin Doğu Rumeli ağızlarında var olan çeşitlilik dikkat çekicidir. Bu çeşitliliğin sebeplerinden biri, Osmanlı Devleti’nin kuruluş döneminden itibaren Anadolu’daki farklı boy ve oymaklardan Oğuz-Türkmen gruplarını Balkanlarda iskân etmesidir. Manisa-Saruhan, Karesi, Teke Türkmenleri ile birlikte Konya-Karaman Türkmenlerinin bilhassa Doğu Rumeli (Türkiye, Yunanistan, Bulgaristan) bölgesinde yoğun bir biçimde yerleşmesi, Hazar ötesi Türkmenlerine (Türkmenistan, İran-Horasan, Özbekistan-Harezm) ait bazı fonetik ve morfolojik unsurların yurt tutulan yeni bölgede asırlar boyu yaşamasını sağlamıştır. Bu unsurlardan biri de kanaatimizce şimdiki zaman ekleridir. Eğer Türkçenin kendine özgü bir ses hâdisesi olan

“düzleşme” (-yor/-yör > -yar/-yer, -yo/-yö > -ya/-ye) gerçekleşmediyse veya Türkmence, Gagavuzca ile Rumeli ağızlarından bağımsız olarak aynı yolu tesadüfen takip etmediyse Modern Türkmen Türkçesi edebî dilindeki uzun ve kısa varyantlar (-yār/-yār ile -yā/-yā) bölgede konuşulan Türkçeye arkaik bir öge olarak katkı sağlamaya devam etmektedir. Bilhassa Kuzeydoğu Bulgaristan ağızlarında rastlanan, ekin (-yer) başındaki “y” ile sonundaki “r” nin hem korunmuş hem de düşmüş biçimlerinin var olması, Türkmen ve Gagavuz Türkçelerindeki kip çekimiyle ciddi bir benzerlik içermekte, bu benzerlik de bizi muhtemel bir ortaklık fikri üzerinde düşünmeye itmektedir.

Kaynakça

- AKAR, A. (2013). *Muğla ve Yöresi Ağızları (Gramer-Metin-Sözlük)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 1076.
- ALTINKAYNAK, E. (2003). *Gagauz Masalları*. Trabzon: Karadeniz Teknik Üniversitesi Karadeniz, Kafkasya ve Orta Asya Ülkeleri Uygulama ve Araştırma Merkezi Genel Yayın No: 212, Rektörlük Yayın No: 5.
- AYVERDİ, İ., Topaloğlu, A. (2007). *Kubbealtı Lugatı-Türkçe Sözlük*. Çalışma Grubu: Dr. Fahrünnisa Bilecik, Dr. Nevrihal Bayar, Kubbealtı Neşriyatı, İstanbul.
- BANGUOĞLU, T. (2011). *Türkçenin Grameri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 528.
- BİRAY, N. (2007). “Şimdiki Zaman Ekinin Güneybatı Türk Lehçelerinde Kullanılışı Üzerine”, *Karaman Dil-Kültür ve Sanat Dergisi*, Karaman Valiliği Yayınları, s. 75-88.
- CLAUSON, Sir G. (1972). *An Etymological Dictionary of Pre-Thirteenth Century Turkish*. Oxford University. XLVIII. Oxford.
- ÇEBİ, İ. S. (1986). *Güney-Doğu Bulgaristan Türk Ağızları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Tez Yöneticisi: Doç. Dr. Ahmet B. Ercilasun. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Eğitim Bölümü.
- DALLI, H. (1991). *Kuzeydoğu Bulgaristan Türk Ağızları Üzerine Araştırmalar*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 450, Türk Tarih Kurumu Basımevi.

- ERDAL, M. (1991). *Old Turkic Word Formation, A Functional Approach to the Lexicon I-II*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz.
- ERDAL, M. (2004). *A Grammar of Old Turkic*. Leiden-Boston: Brill.
- ERGİN, M. (2004). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım Yayın Tanıtım.
- GABAİN, A. von (2003). *Eski Türkçenin Grameri*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- GÖKBİLGİN, M. T. (2008). *Rumeli'de Yürükler, Tatarlar ve Evlâd-ı Fâtihân*. İstanbul: İşaret Yayınları.
- GÜNŞEN, A. (2012). "Balkan Türk Ağızlarının Tasnifleri Üzerine Bir Değerlendirme", *Turkish Studies*. Volume 7/4, s. 111-129, Ankara, Türkiye.
- HANSER, O. (2003). *Türkmence Elkitabı*. Çeviren: Zühal Kargı Ölmez. İstanbul: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 17.
- DLT (*Kâşgarlı Mahmûd Divânı Lûgati't-Türk*). (2005). Kabcacı Yayınevi, İstanbul.
- KALAY, E. (1998). *Edirne İli Ağızları*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 694.
- KORKMAZ, Z. (2019). *Türkiye Türkçesi Grameri: Şekil Bilgisi*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- KUŞOĞLU, M. O. (2024). "Gagavuz Halk Masalı Oğlan hem Mari Kız", *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, Özel Sayı: Ö14, s. 1311-1335.
- MOLLOVA, M. (1999). "Balkanlarda Türk Ağızlarının Tasnifi", *TDAY Belleten 1996*, Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, s. 167-176.
- MOLLOVA, M. R. (2003). *Doğu Rodop Türk Ağızlarının Sözlüğü*. İnceleyenler: Prof. Dr. Hasan Eren, Prof. Dr. Tuncer Gülensoy. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları: 721.
- NİŞANYAN, S. (2012). *Sözlerin Soyağacı-Çağdaş Türkçenin Etimolojik Sözlüğü*. İstanbul: Everest Yayınları.
- ÖZKAN, N. (1996). *Gagavuz Türkçesi Grameri (Giriş-Ses Bilgisi-Şekil Bilgisi-Cümle-Sözlük-Metin Örnekleri)*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 657, Gramer Bilim ve Uygulama Yayınları: 18.
- SEVORTYAN, Ye. (1997). *Etimologičeskiy Slovar' Tyurkskih Yazıkov*. Moskva.
- SÜMER, F. (1999). *Oğuzlar (Türkmenler)-Tarihleri-Boy Teşkilatı-Destaneleri*. İstanbul: Türk Dünyası Araştırmaları Vakfı.
- ŞİMŞEK, A. (2020). *İskeçe İli Ağızları*. Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları.
- TS (*Tarama Sözlüğü*). (1996). Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Dil Kurumu Yayınları: 212, Ankara.

- TEKİN, T. (1987). *Tuna Bulgarları ve Dilleri*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları: 530.
- TİETZE, A. (2016). Tarihî ve Etimolojik Türkiye Türkçesi Lugati, Dördüncü Cilt: K-L. Ankara: Türkiye Bilimler Akademisi TÜBA, TÜBA Yayın Editörü: Semih Tezcan.
- TmTS (Türkmençe Türkçe Sözlük)*. (1995). Hazırlayanlar: Talat Tekin, Mehmet Ölmez, Emine Ceylan, Zuhal Ölmez, Süer Eker. Yayımlayan: Mehmet Ölmez. Ankara: Türk Dilleri Araştırmaları Dizisi: 18.
- TOSUN, İ. (2003). *Tekirdağ Merkez İlçe ve Köyleri Ağızları*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Danışman: Yrd. Doç. Dr. Levent Doğan. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- TULU, S. (2021). “Kırcalı Ağzı Örneğinde Doğu Rumeli Ağzının Batı Anadolu Bölge Ağzı İle İlişkisi”, *JOTS (Journal of Turkish Studies)*, 5/1, s. 146-160

CAM KIRIKLARI PARKI'NDA EDEBİYAT VE SİNEMANIN ANAMETİNSEL İLİŞKİSİ¹

Oktay ATİK* & Seher OVAT**

* Doç. Dr., Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü, Tekirdağ/Türkiye, oatik@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4767-186X

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Alman Dili ve Edebiyatı ABD Tekirdağ/Türkiye, 1228315103@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-7114-5261

Özet: Sinema tarihsel süreçte tüm sanat dallarıyla etkileşim halinde olmuş; ancak en kuvvetli bağı edebiyat ile kurmuştur. Edebiyat ve sinema, kurguya dayalı anlatımlarıyla bilgi, düşünce ve kültür aktarımını estetik bir deneyimle birleştirme amacı taşımaktadır. Ancak her iki sanat dalının da sunum biçimi birbirinden farklıdır. Edebiyat, çeşitli kurguları sözcükler aracılığıyla okurun belleğinde canlandırırken, sinema, görsel ve işitsel araçları kullanarak bunu yapmaktadır. Modern teknolojinin ve kitle iletişim araçlarının gücünü kullanan ve tüm sanatlar arasında kendi alanını genişleten sinema, doğduğu günden itibaren edebiyat ürünlerini önemli bir kaynak olarak benimsemiş ve edebi eserleri beyaz perdeye uyarlaya-

¹ Bu çalışma 05.07.2023 tarihinde TNKÜ Sosyal Bilimler Enstitüsünde “Cam Kırıkları Parkı: Alina Bronsky’nin Romanı ile Film Uyarlamasında Tematik Uyuşmalar ve Ayrışmaların İncelenmesi” başlığı ile sunulan seminerin gözden geçirilmiş halidir.

rak hem sanatsal hem de endüstriyel bir ivme kazanmıştır. Film uyarlamalarında edebi bir eserin alt metin olarak benimsenip film bağlamında senaryolaştırılması yeni bir metin oluşumuna zemin hazırlamaktadır. Bu dönüşüm süreci bir yeniden yaratımdır. Bu bağlamda, film uyarlamaları, edebi metne dayanan, uyarlama ya da taklit yoluyla birbirine bağlı senaryolar olarak değerlendirilebilir. Alina Bronsky'nin *Cam Kırıkları Parkı* (Scherbenpark) adlı romanı ve aynı adlı film uyarlaması da bu sürecin bir örneğini sunar. Bu alışmada, Alina Bronsky'nin göçmenlik, şiddet ve kimlik temalarını işleyen romanı ile aynı adlı film uyarlaması, Gérard Genette'nin anametinellik kuramı çerçevesinde karşılaştırılmal olarak incelenmektedir. Araştırma, roman ile film uyarlaması arasındaki tematik uyumları ve ayrışmaları tespit etmeyi amaçlamaktadır. İnceleme sonucunda, iki medya arasındaki anlatı dönüşümlerinin kültürel ve tematik boyutları ortaya konulmuş, filmin romandan ayrıştığı ve uyuştuğu temel noktalar belirlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Alina Bronsky, *Cam Kırıkları Parkı*, Gérard Genette, Metinlerarasılık, Anametinellik.

THE HYPERTEXTUAL RELATIONSHIP BETWEEN LITERATURE AND CINEMA IN *BROKEN GLASS PARK*

Abstract: Cinema has interacted with all branches of art throughout history, but it has established the strongest bond with literature. The aim of both art forms is to combine the transfer of knowledge, thought and culture with an aesthetic experience through their fiction-based narratives. However, the manner in which they are presented is different. While literature revives various fictions in the reader's memory through words, cinema does so by using visual and auditory tools. Since its inception, cinema has drawn upon literary works as a significant source, leveraging the power of modern technology and mass media to expand its domain across various artistic disciplines. The adaptation of literary works to the silver screen has contributed to the artistic and industrial growth of cinema. In the process of film adaptation, the adoption of a literary work as a subtext and its scripting within the cinematic context paves the way for the formation of a new text. This transformation process

can be conceptualised as a recreation. In this context, film adaptations can be regarded as scripts derived from literary sources and interconnected by adaptation or imitation. Alina Bronsky’s novel *Broken Glass Park* (Scherbenpark) and its film adaptation serve as a case in point for this process. This study employs Gérard Genette’s theory of hypertextuality to analyse Alina Bronsky’s novel, which addresses themes of immigration, violence and identity, and its film adaptation of the same name. The research aims to identify thematic correspondences and divergences between the novel and the film adaptation. The analysis is expected to unveil the cultural and thematic dimensions of the narrative transformations between the two media, and to determine the main points of divergence and convergence between the film and the novel.

Key Words: Alina Bronsky, Broken Glass Park, Gérard Genette, Intertextuality, Hypertextuality.

Giriş

Edebiyat ve sinema, tarihsel süreç içinde karşılıklı etkileşim yoluyla birbirlerinin varlığını güçlendiren ve destekleyen iki ayrı sanat formu olarak ortaya çıkmaktadır. Birbirinden bağımsız bir yol izlemelerinin yanında, birbirini besleyerek de ortak yol alan bu iki sanat dalı, kendi kitlelerine olduğu kadar ortak bir kitleye de hitap etmektedirler ve film uyarlamaları iki kitleyi buluşturan ana zemini oluşturmaktadır. Film uyarlaması, edebi eserlerin sinematik ortama transferi olarak tanımlanabilir ve kısa öyküden romana kadar çeşitli edebi türlerin kaynak materyal olarak kullanılması prensibine dayanmaktadır. Daha önce yayımlanmış metinlerin filme uyarlanması söz konusu olsa da, terim bugün büyük oranda “edebi değeri yüksek eserlerin” (Paech, 1997, s.8-12) filme uyarlanması olarak anlaşılmaktadır.

Edebiyatın yanında çok genç sayılan film, Béla Balázs’ın ifade- siyle, “doğum tarihini bildiğimiz tek sanat[tır]. Diğer tüm sanatların başlangıçları, tarih öncesi çağların sisinde kaybolu[p]” gitmişlerdir (Aktaran: Paech, 1997, s.1). ABD’de Vaudeville-Tiyatrosu, Paris’te Café-concert, Berlin’de bir Variété, Londra’da Music-Hall ise ilk etapta sayılabilecek doğum yerlerinden bir kaçıdır. Lumière kardeşlerin 28

Aralık 1895'te Paris'te Grand Caf 'nin Hint Salonu'nda yaptıkları halka açık ilk gösteriminden bu yana şüphesiz film ve sinema sektörü hatırı sayılır bir yol katetmiştir (Paech, 1997, s.1-24).

Farklı dönemlerde çeşitli nedenlerle film endüstrisi çıkmazlara girmiştir. 1907 civarında, gelişmekte olan film endüstrisi duraklama tehlikesiyle karşı karşıya kalmıştır. Bunun nedeni, Amerikan ve Avrupa perakende sinemalarına gelen ziyaretçi sayısının keskin bir şekilde düşmesine neden olan genel bir ekonomik krizdir. Sinema endüstrisinde bir kriz dönemine girilmesinin nedenleri arasında, film talebinin azalması ve sinema ile ilgili genel bir yorgunluğun olması, aynı zamanda tarih boyunca önemli kararların ve değişikliklerin yol açtığı film estetiğindeki bir krizin yaşanması da bulunmaktadır.

Krizin üstesinden gelmek için kullanılan stratejilerden biri, film daha önce Vaudeville sinemalarından çıktıktan sonra sinema sahiple-
rinin Vaudeville (veya Variet ) gösterilerini sinemalara geri getirme-
sini sağlamak olmuştur. Bundan böyle, Vaudeville gösterileri, film performansları için eşlik eden programın bir parçası haline gelmiş ve 1930'ların başından sesli filmlerin sinemalarda tanıtılmasına kadar, kız gruplarıyla rev  şarkıları, komik şarkılar ve şarkı söyleme, daha büyük sinemaların repertuarının bir parçası olmuştur. Sinemalar sadece programlarını değil, yavaş yavaş "imajlarını" da değiştirmeye başlamışlar ve "sinema-tiyatro" lara dönüşmüşlerdir (Paech, 1997, s. 85).

1908 yılında sanayici Pierre Lafitte'i ile başlayan "sanat filmi"nin (film d'art) (Paech, 1997, s. 86) ardından, 1913'te Almanya'da da H. H. Ewen ve Stellan Rye'nin *Der Student von Prag* adlı filmiyle sanatsal açıdan iddialı film tarihi başlamıştır. Filme çekilmesi bu filmi bir 'sanat filmi' yapacak edebi model değildir, ama esasen edebi olan ve özellikle Almanya'da belirgin bir ikonografiyle tamamlanan romantik bir anlatımdır. Alman film tarihi için edebi anlatıyla bağlantının, aynı zamanda (sanatsal) filmin diğer ülkelerdeki gelişimiyle bağlantı anlamına gelmesi ve filmin 'edebiyat kurumu' ile bütünleşmesi yoluyla Almanya'da kademeli olarak tanınmasının başlangıcı anlamına

gelmesi tesadüf değildir. Aynı zamanda, edebiyata ve edebi kùltüre yaklaşım, filme kendi sinematik temsil araçlarını geliştirme kapsamı vermiştir; sinematik bir zaman ve bir uzam oluşturarak önce sahnenin ve edebiyatın geleneksel olanaklarını aşmış, nihayet tamamen bağımsız ifade tarzlarına ulaşmıştır ve kısa bir sùre sonra avangart edebiyat tarafından çoşkuyla taklit edilmiştir (Paech, 1997, s. 103). ncùl filmlerin çoğunun olay rgùsù bir şekilde edebiyata, özellikle edebiyatın klasiklerine ve dùnya edebiyatına dayanmaktadır. Teknik yetersizlikler nedeniyle epizotlar şeklinde sahneye konulan bu filmlerden Louis Jean Lumière’in *Faust* (1896), Edwin S. Porter’in Harriet Beecher Stowe’in aynı adlı romanından uyarlanan *Onkel Toms Hùtte* (1902) ve Georges Mèliè’in *Die Reise zum Mond* (1902) dönemin seyircisini etkileyen örnekler olarak anılabilir.

Çağdaş sinema pratiğinde, bağımsız bir film sanatı tarihinin sonlanma eğilimi gösterdiği ve senaryonun kendine zgù bir edebi tùr olarak belirginleştiği gözlemlenmektedir. Bununla beraber bağımsız bir edebiyat tarihinin de sonra erdiği, film gibi onun da medya kùltürünün ayrılmaz bir bileşeni haline geldiği iddia edilmektedir (Paech, 1997, s. 180). Gùnùmùzde, hiçbir edebi eser yazarı, eserinin görsel-işitsel medyanın etkisinden bağımsız, salt edebi bir piyasada varlık sùrdùrebileceęini iddia edememektedir. Zira, eserlerin piyasa koşullarında varlık gösterebilmesini sağlayan temel unsur, medyanın kendisidir. ‘Yazar’ imajının da buna paralel olarak değiştiği grùlmektedir. Bugùn geçimini yazarak kazananlar, metinlerini çoklu medya kullanarak pazarlamak zorundadır. Gùnùmùzùn Almanca yazan başarılı yazarlarına bakıldığında, hem radyo, televizyon, sinema, dergi ve kitaplardan oluşan bir çoklu medya gerçekliğinde kendilerini yazar olarak yeniden ürettikleri, hem de bu gerçekliği ùrünlerinde işledikleri grùlmektedir.

Çağımızda, bilinen konuların sinemaya uyarlanması yaygın bir uygulama haline gelmiştir ve bu durum, başarılı edebi eserlerin sinemaya aktarılmasının, okuyucu kitlesi tarafından da beklenmesine

neden olmaktadır. Ayrıca hem edebiyat hem de sinemayla meşgul olan akademik çevrelerde, edebiyatın film uyarlamasına hala şüpheyle bakılmaktadır. Sinema ve filmle ilgilenen bilim çevreleri filmin bağımsız ve saygın bir sanat biçimi olarak statüsünün yeniden tehlikeye gireceğinden korkarken, edebiyat bilimciler genellikle bu tür film uyarlamalarını ikinci el eserler olarak görmekte ve zaman zaman orijinalinde yapılan değişiklikleri nezaketsizlik olarak değerlendirmektedirler (Bohnenkamp-Renken, 2005, s. 10-12).

Uyarlama filmler söz konusu olduğunda, bunların nasıl okunmaları gerektiği hususu da önem arz etmektedir. Bir olayı filmle anlatmak, önce onu, bir film olarak tasvir edilen eylemlerin dolaysızlığı nedeniyle, artık olmadığı şeye, ‘anlatı’ya dönüştürmek demektir. Bu, anlatıcının, filmin kendi şartları ve araçlarıyla edebi koşullar altında sözlü anlatımın yapacağından farklı bir biçimde anlattığı hikâyeyi yeniden kurması demektir. Aktulum bunun “bir yapıtın (yazınsal ya da resimsel) sinema diliyle yeniden yorumla[ndığını]” ve “metinlerarasılı[ğın] aynı zamanda yapıyla oyna[dığını]” (Aktulum, 2018, s. 340) dile getirmektedir. Film uyarlamalarında yeniden yorumlamak kaçınılmaz hale gelmiş, “her yeniden yorum ile yinelenen yapıta yeni bir biçimsel ve anlamsal boyut katıl[maktadır]. Sinemanın amacı öteki bir yapıtı yeniden yazarken algıyı değiştirmektir. Yeni bir söylem biçimi yaratarak yeni bir okuma biçimi (ikinci okuma) önermektir” (Aktulum, 2018, s. 340). Artık filmde ve romanda anlatılan hikâye hem filminden hem de romandan bağımsızdır. Bir romanın sinematik uyarlaması için geçerli olan ilkeler, tersi yönde de uygulanabilir; buna örnek olarak, bir filmi romanlaştırmak yerine, önceden sinematik anlatımla sunulan bir hikâyeyi roman formunda yeniden ifade etmek gösterilebilir. Eğer sinemayı filmin temel koşulu, edebi unsurları ise romanın belirleyici özelliği olarak kabul edersek, ortak kurgu her iki anlatım biçiminin yeniden birbirleriyle ilişkilendirilmesini mümkün kılar (Paech, 1997, s. 183). Film kendi başına bir sanat biçimidir, ancak kesinlikle diğer sanat biçimleriyle etkileşim

içindedir. Çoğu zaman bir film edebi bir şablona dayanır ve buna ek olarak diğer sanat ve eğlence türlerinden de yararlanır. Ancak bu süreç tam tersi şekilde de gerçekleşebilir, bu durumda film bir oyun, roman veya bilgisayar oyunu için şablon görevi görür. Bu da bir şekilde metinlerarası bir ilişkinin varlığı anlamına gelmektedir.

Gérard Genette *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* adlı kitabında metinlerarasılık kuramını beş başlık altında toplar. Genette'ye göre, metinötesi/metinselaşkın (Transtextualität) beş ilişki bulunmaktadır:

- Metinlerarası (Intertextualität)
- Yanmetinsellik (Paratextualität)
- Yorumsal Üstmetin (Metatextualität)
- Anametinsellik (Hypertextualität)
- Üstmetinsellik (Architextualität)

Genette, üstmetinselliği² bir metnin türsel olarak belirli bir kategoriyle ilişkilendirilmesi olarak tanımlarken, anametinselliği ise anametnin (Hypertext) olarak adlandırdığı B metninin, altmetnin (Hypotext) olarak nitelendirdiği A metnine dönüşüm (Transformation) veya taklit (Nachahmung) yoluyla bağlanması şeklinde açıklar (Genette 1993: 10-16; Aktulum 2014: 67-73).

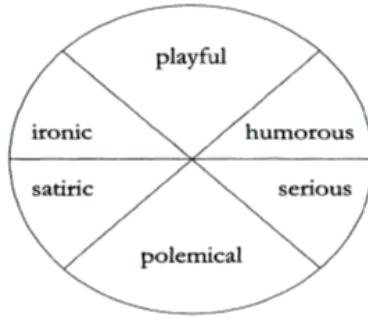
Tablo 1. Gerard Genette'nin Anametinsellik (Hypertextualität) Kuramı

Register Beziehung	spielerisch	satirisch	ernst
Transformation	PARODIE (Chapelain décoiffé)	TRAVESTIE (Virgile travesti)	TRANSPOSITION (Doktor Faustus)
Nachahmung	PASTICHE (Die Lemoine-Affäre)	PERSIFLAGE (Nach Art von...)	NACHBILDUNG (Posthomerica)

Kaynak: (Gerard Genette, 1993, s. 44)

² Terimlerin Türkçe karşılıkları büyük oranda Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* kitabından alınmıştır.

Genette anametinsellik üzerinde özellikle durur. Buna göre, altmetin ve anametinler arasındaki ilişkiler, temelde dört farklı referans yöntemi kullanılarak oluşturulur: yansılama (Parodie), alaycı dönüştürüm (Travestie), alaycı öykünme³ (Persiflage) ve öykünme (Pastiche). Öncül bir metinden türetilmiş her metni anametnin (Hypertext) olarak nitelendiren Genette, bunun ya dönüşüm (Transformation) ya da dolaylı bir dönüşüm (indirekte Transformation/Nachahmung) ile yapıldığını, bunun da daha çok eğlendirmek (spielerisch) ve/veya yermek (satirisch) amacıyla yapıldığını gösterir. Ancak bu dönüşüm ve taklitler her zaman yermek ve eğlendirmek amacını gütmeyebileceğinden, Genette üçüncü bir işlevsel kategori olarak “ciddi düzende” (Aktulum 2014: 113) (ernst) dönüşüm ve taklitleri belirler: değiştirim (Transposition) ve imitasyon (Nachbildung). Değiştirim (Transposition), ‘ciddi düzende’ bir dönüşüme (Transformation) karşılık gelir ve gülünç ya da eleştirel olmadan bir metnin biçimsel veya tematik dönüşümüdür (Genette 1993: 43-44).



Şekil 1. Altmetin ve Anametnin Arasındaki İlişkiler

Kaynak: (Gerard Genette, 1997, s. 29)

³ Terimin Türkçe karşılığı İbrahim Özbakır’dan alınmıştır. (Özbakır, İ. (2022). “Oyun Oynayan Tanrılar & Oyun Oynayan Yazar: Bernhard Schlink’in “Eve Dönüş” Adlı Romanında Odysseus”. İçinde: Seyhan- Yücel, M., Köksal, H., Öncü, M. T., Coşan, L., Asutay, H. (Editörler), Germanistik im Digitalen Wandel / Dijital Evriminde Germanistik, Trakya Üniversitesi Yayınları, Edirne. ISBN: 978-975-374-320-4, s. 135.)

G rard Genette'nin anametinsellik (hypertextuality) kuramı, bir metnin (anametin) başka bir metinle (altmetin) olan ilişkisini dönüşüm (transformation) veya taklit (imitation) yoluyla açıklar. Bu kuram, özellikle edebi eserlerin sinemaya uyarlanması sürecinde, metinlerarası ilişkileri irdelemek için kullanışlıdır. *Cam Kırıkları Parkı* romanı ve film uyarlaması  rneğinde, Genette'nin kuramı, romanın altmetin olarak nasıl filme dönüştürüldüğünü ve bu dönüşüm sürecinde hangi tematik ve anlatısal değişikliklerin yaşandığını anlamak için kullanılmıştır. Bu süreçte, romanın edebi dilinin sinematik bir dile d n şt r lmesi, görsel ve işitsel unsurların eklenmesi ve bazı sahnelerin yeniden yorumlanması gibi değişiklikler meydana gelmiştir. Bu bağlamda, Genette'nin anametinsellik kuramı hem metinlerarası ilişkileri hem de uyarlama süreçlerini anlamak için bütüncül bir  er eve sunar. Bu kuram ile, *Cam Kırıkları Parkı*  rneğinde, roman ve film arasındaki tematik uyumlar ve ayrışmalar irdelenirken, aynı zamanda sinemanın edebi metni nasıl yeniden yorumladığını ve dönüştürdüğü gösterilmektedir. Roman ve film arasındaki tematik uyum ve ayrışmalar, belirgin sahneler ve diyaloglar üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Buradan hareketle, film uyarlamalarının edebi bir metinden senaryolaştırılarak bir dönüşüm veya taklit yoluyla birbirine bağlanması olduğunu söylemek mümkündür. Alina Bronsky'nin romanı *Cam Kırıkları Parkı*'nın (Scherbenpark) aynı adla yapılan film uyarlaması bu örneklerden biridir.

1. Alina Bronsky: Cam Kırıkları Parkı

1.1. Yazara Dair

Alina Bronsky 2 Aralık 1978'de Swerdlowsk, Sovyetler Birliği'nde doğan bir Rus-Alman yazardır. Ailesiyle birlikte 1990'ların başında Almanya'ya göç etmiş, Tıp fakültesini bıraktıktan sonra Darmst dter Echo'da metin yazarı ve editör olarak çalışmıştır. Alina Bronsky, dört  ocuk annesidir. Ulrich Noethen ile Berlin-Charlottenburg'da yaşamaktadır.

Sırasıyla kitapları, *Scherbenpark* (Roman-2008), *Die schärfsten Gerichte der tatarischen Küche* (Roman-2010), *Spiegelkind* (Jugendbuch-2012), *Spiegelriss* (Jugendbuch-2013), *Mamas Liebling* (Bilderbuch-2013), *Nenn mich einfach Superheld* (Roman-2013), *Baba Dunjas letzte Liebe* (Roman-2015), *mit Denise Wilk: Die Abschaffung der Mutter* (2016), *Und du kommst auch drin vor* (Roman-2017), *Der Zopf meiner Großmutter* (Roman-2019), *Barbara stirbt nicht* (Roman-2021), *Das Geschenk* (2021), *Schallplattensommer* (2022)'dir.

2.1. İçeriğe Dair

Alina Bronsky'nin ilk romanı olan *Cam Kırıkları Parkı* (Scherbenpark) Almanya'nın en önemli edebiyat ödüllerinden biri olan Ingeborg Bachmann Ödülü'ne aday gösterilmiştir. 2012 yılında Türkçe'ye kazandırılan roman, yaşadığı yerdeki insanların hayalleri olmadığını düşünen, onların basit ve sıradan bir yaşam sürmelerine anlam veremeyen ben anlatıcı Sasha Naimann'ın iki hayalinden bahsederek başlar:

Bazen bizim mahallede hâlâ doğru dürüst hayallere sahip olan tek insanın ben olduğumu düşünüyorum. Benim iki hayalim var ve bunlar için utanmam gerekmiyor: Vadim'i öldürmek istiyorum. Bir de annemle ilgili bir kitap yazmak istiyorum. Kitabın adını da buldum: "En büyük ve zeki kızını dinleseydi hâlâ hayatta olacak olan kızıl saçlı aptal bir kadının hikâyesi." Belki de bu sadece bir alt başlık olabilir. Bunu etraflica düşünmek için daha vaktim var, çünkü henüz yazmaya başlamadım.

Bizim mahallede yaşayan insanların çoğunun hiç hayalleri yok. Bunu onlara özellikle sordum. Hayalleri olan birkaç kişinin hayalleri de o kadar acınası ki onların yerinde olsam hiç hayalim olsun istemezdim (Bronsky, 2013, s. 1).

Sasha, evlilik dışı dünyaya gelen, 17 yaşında, ergenlik dönemini yaşayan, güçlü ve zeki olmasının yanında oldukça sinirli ve şiddete eğilimi olan bir genç kızdır. Onun yaşamına, kararlarına, isteklerine, hayallerine ve tavırlarına etki eden iki temel unsur, annesinin

sonradan yaptığı evlilik ve Rusya'dan Almanya'ya yaptıkları göçtür. Annesinin, Rusya'dayken orduda görev yapmış olan Vadim'le olan evliliğini bir türlü kabullenemeyen Sasha, romanın en başından itibaren annesine olan öfkesini ve onun ölümüyle ilgili suçluluk duygusunu sıklıkla dile getirir.

Onun için Vadim'le aynı evde yaşıyor olmak diken üstünde yaşamak gibidir. Kendini ondan korumaktadır, çünkü Vadim onun için bir yabancısıdır. Evde, hareketlerinden giyimine kadar birçok şeye dikkat etme ihtiyacı duyar. İnsanın kendini en rahat hissettiği yer olan ev, Sasha için kendini koruması gereken bir mekândır. Dışarıya ve erkeklere karşı güven duymaz, güvensizliğinin kaynağı da bu yaşadıklarıdır. O, en güvenli olması gereken yaşam alanında güvensizlik duygusunu tatmış bir kız çocuğudur:

Yıllarca neden odamdan pijama veya bornozla değil de, hep giyinik olarak çıktığımı, geceleri hep kapımı kilitlediğimi, sadece bu yazdan beri kısa kollu veya daha açık giysiler giydiğimi hiçbir zaman öğrene-meyeceksin. Bana hep “iliklenmiş” derdin, bazen de “beden düşmanı” olduğumu söyledin, ama bunu benim tarzım olarak kabul ettin. Altında başka bir şeyin yatabileceğini hiçbir zaman ima etmedim. Canının yanabileceğini, bunu kaldıramayacağını, dehşet ve vicdan azabından çökebileceğini düşündüm (Bronsky, 2013, s. 37).

Sasha, erkeklere olan güvensizliğinin yanında nefret duygusunu da çok sık dile getirir. Aynı evi paylaşmak zorunda olduğu Vadim, şiddete eğilimli ve öfkeli bir erkek figürdür. Üvey kardeşleri Anton ve Alissa'ya sürekli ordudaki hikâyelerini anlatan Vadim, çocuklarına şiddeti ve savaş olduğu gibi anlatmaktan çekinmemektedir. Özellikle Anton üzerinde otorite kurmaya, baskın bir baba olmaya çalışmaktadır. Ona hakaret etmekten, onu aşağılamaktan ve küçümseyici davranmaktan geri durmamaktadır:

Nasıl cesaret edersin - benim oğlum - okulda başarısız cevap vermemeye -dangalak, başarısız herif - çok utanç vericiydi - küçük salak - kapa çeneni, sana soran olmadı - seni uyarıyorum, şu an ben

konuşuyorum rica ediyorum, şu edepsiz kızına çenesini tutmasını söyle, yoksa kötü şeyler olacak - asla, asla, asla bir baltaya sap olamayacak-sın, senin gibilerini biz eskiden...”

[...]

Sonra, birkaç hareketle deri kemerini açan o kısa parmaklı bir el ve kemerin havada uçarken çıkarttığı ıslık gibi bir ses beliriyor. Ayrıca şu sözleri hâlâ aklımda: “Eskiden ordudayken, kemer tokalarımızın içine kurşun döktürürdük. Kafaya indiğinde amma ses çıkardı.” Ve hemen akabinde gelen kahkahası (Bronksy, 2013, s. 134)

Kadınlara karşı hoyrat tutum sergileyen Vadim, Sasha’nın annesi Marina’ya da sert ve aşağılayıcı davranır:

Bu esnada, Vadim sürekli olarak, “Merak ediyorum da, seni doğururlarken, kollarla bacakları değiştirmiş olabilirler mi?”, “Beni çekiştirmeyi bıraksana, salak,”, “şu lanet şeyi yapamayacak mısın?”, “Rastladığım en beceriksiz kadınsın” ve “Haydi ama bunu becerene kadar daha kaç sene bekleyeceğim?” gibi laflar ediyordu (Bronsky, 2013, s. 33).

Baba figürünü ilk gördüğü kişi Vadim olması nedeniyle, Sasha etrafına karşı oldukça temkinli ve güvensizdir. Roman içerisinde sıklıkla kullandığı cümlelerden biri, “Erkeklerden nefret ettiğidir” (Bronksy, 2013, s. 49). “Bütün erkelerden nefret ediyorum, Anton hariç hepsinden.” (Bronksy, 2013, s. 31) diye feryat etmesinin en önemli nedeni ise Vadim’in annesini gözlerinin önünde öldürmesidir.

Marina, sanat tarihi okumuş, kitap okumayı ve müzik dinlemeyi seven, neşeli, tiyatrolarda yer almış, duygusal, nahif bir kadındır. Sasha annesinin neden Vadim ile birlikte olduğunu sorgular. Annesine öfke duyar, Vadim’e acıyor ve hala onun yanında kalmak istiyor olmasına anlam veremez:

Bütün bunların sana söylenmesine ve yapılmasına neden müsaade ediyorsun, diye öfkeyle düşünüyorum ve sen en fazla omuzlarını silkiyorsun bunları söylediğimde, ancak en vahim olanı bakışlarındaki o çok derin üzüntü. Kendini kurtarmak yerine, o nihai olarak batmadan önce, onu nasıl kurtarabileceğini düşünüyorsun. İçi içmeye başlamasında

korkuyorsun, onun varlığını sürdürme içgüdüsünün bariz şekilde seninkinden daha fazla olduğunu anlamıyorsun (Bronksy, 2013, s. 37).

Annesi, ayrılma kararını Vadim’in Sasha’ya yanlışlıkla vurma-sıyla alır ve onu evden kovar. Marina hayatına başka biriyle devam etmek istediğinde ise Vadim bunu kabul edemez. Anton, Alissa ve Sasha’nın gözü önünde Marina’yı ve sevgilisini vurarak öldürür. Annelerinin öldürüldüğüne tanık olmak çocukları alt üst eder. Sasha Vadim’den intikam almak ister. Hayatındaki tüm amacı Vadim’i öldürmek üzerinedir. 9 yaşındaki Anton ile Vadim’i nasıl öldüreceğı hakkında konuşur:

Vadim’i öldüreceğimi bildiğimden bu yana kendimi daha iyi hissediyorum. Dokuz yaşında olan küçük erkek kardeşim Anton’a da bunun için söz verdim. Sanırım o da o zamandan beri kendini daha iyi hissediyor. Ona bu konudan bahsettiğimde, gözlerini kocaman açarak soluksuz bir şekilde, “Bunu nasıl yapacaksın?” diye sormuştu.

Her şey kontrolüm altındaymış gibi yaptım. “Binlerce yolu var,” dedim. “Onu zehirleyebilir, boğabilir, bıçaklayabilir, balkondan atabilir veya arabayla ezebilirim.”

“Senin araban yok ki,” dedi. Haklıydı da.

“Şu anda zaten Vadim’e ulaşamam,” dedim. “Hapishanede olduğunu biliyorsun ve daha uzun yıllar orada kalacak.”

“Bu çok mu uzun sürecek?” diye sordu Anton.

“Evet,” dedim. Ama böylesi daha iyi (Bronksy, 2013, s. 9).

Annesinin ölümü ve Vadim’in hapse girmesiyle Sasha üvey kardeşleriyle birlikte belediyeye ait bir eve yerleştirilirler. İki gün burada kaldıktan sonra Rusya’dan Vadim’in kuzeni olan Maria gelir. Maria’nın gelişyle birlikte, evlerine geri dönerler. Maria çocuklarla yakından ilgilenir, onlara anneleri gibi davranır:

Ve ortaya birdenbire Maria çıktı. Çatlamak üzere olan üç bavulla Nowosibirsk’ten ithal edilen, ikinci dereceden kuzen Maria. Tekrar bir aile olabilmeleri için, travma geçiren çocuklara verilen bir şans.

Üstelik Vadim'in kuzeni.

[...]

Maria, iyi yemek yapardı ve hâlâ da iyi yapıyor. Annemden çok daha iyi. Maria, pancar çorbası ve diğerk zor çorbaları çok iyi pişirebiliyor. Evin içi sürekli yemek kokuyor. Tavuk veya sığır etinden, içine sebzeler ve değişik yeşillikler katarak hakiki et suları pişiriyor. Yusuvarlak köfteler ve dantel inceliğinde krepler kızartıyor [...] (Bronsky, 2013, s. 13-14).

Maria, ev dışında başka bir yere gitmemektedir. Sadece Rusça konuşabileceğı kişilerle görüşmektedir. Almanca'yı öğrenmekte sorun yaşar ve suskunluğa gömülmek zorunda kalır. Dilini bilmediğı bir ülkede yaşamını sürdürmek onun için oldukça zor hale gelir. Eve gelen birçok yazılı belge ve evrakı Sasha okur ve onu yönlendirir. Sasha'nın bilgisinin ve sert duruşunun farkında olan Maria aynı zamanda ondan çekinir. Kurduğı cümlelere Sasha tepki gösterir, onu hemen uyarır ve ona bağırır. Maria, çocuklara bakma görevi sona erdiğinde özgürlüğüne kavuşacağını düşünür. Alissa ile konuşurken özgürlüğün ve kurtuluşun evlilik olduğunu dile getiren figürlerden biridir.

Evlilik, zengin biri ile beraber olmak, lüks hayat yaşamak, romanda Sasha'nın arkadaşları arasında da sıklıkla dile getirilen istekler ve hayallerdir. Matematik dersi vermek için evine gittiğı Anna ile bu konuda konuşurlar. Anna evliliğin bir kurtuluş olduğunu düşünmektedir:

Mesela Anna'nın hayali, zengin birisiyle evlenmek. Evleneceğı adam yargıç olmalı, otuzların ortasında ve mümkünse fazla çirkin olmamalı.

Anna da benim gibi on yedi yaşında ve böyle biri karşısına çıkarsa onunla hemen evleneceğini söylüyor. O zaman oturduğumuz bu binadan nihayet kurtulup yargıcın teras katına taşınabilecekmiş [...] (Bronsky, 2013, s. 1).

17 yaşındaki diğerk arkadaşşı Angela ise evlenmek ve hamile kalmak ister. Valentin sarışın kızlardan hoşlanmaktadır; Anna'yla bir süre flört ederler, birlikte olurlar. Onun hayali ise beyaz bir Mercedes

sahibi olmaktır. Bunun için gazete dağıtımı, temizlik gibi işler yapar. Uzun Peter, sarışın kızlardan hoşlanmaktadır. Daha önce Anna ile birlikte olur. Beton blokların arasındaki kızlardan değil de şehirdeki kızlarla takıldığından bahseder.

Annesinin ölümünün ardından gazeteci Susanne Mahler, hapisteki Vadimle bir röportaj yapar. Susanne gazetede Vadim'in çok pişman olduğuna yer verir. Yayımlanan haberi gören Sasha öfkesinden ne yapacağını bilemez. Gazeteyi aldığı gibi ajansa gider ve hesap sormak ister. Susanne Mahler ile görüşmek isterken servis şefi Volker duruma müdahale eder, Sasha'ya karşı çok narin ve hassas davranır. Ona yardım etmek ister. Sasha sakinleştikten sonra, yardıma ihtiyacı olduğunda onu aramasını söyler:

Ve okuyorum: Volker Trebur, servis şefi, yerel haberler servisi, adres, telefon numarası, e-mail adresi, özel telefon numarası.

Adama soran bakışlarla bakıyorum.

“Aklınıza sizin için yapabileceğim bir şey geldiğinde beni arayın,” diyor adam. “Bir dakika, cep telefonum orada yazmıyor.” Göğüs cebinden bir tükenmez kalem çıkarıyor ve elimden dikkörtgeni alıp üzerine bir dizi rakam yazıyor. Sonra kartviziti kasılmış parmaklarının arasına geri itiyor. “Şeref duyayım,” diyor ifadesiz bir şekilde (Bronksy, 2013, s. 55).

Sasha dışarıdan eve döndüğünde Maria ve Angela'nın babası olan Grigorij'i evlerinde görür. Bu durum Sasha'yı oldukça sinirlendirir. Maria yalnız kalmak için Alissa'yı komşularına bırakmıştır. Sasha sırf bu adamla yalnız kalabilmek için Alissa'yı başından savdığını düşünür. Karşılaştığı görüntü ona annesi ve Vadim'i hatırlatır. Maria'ya öfkesi gittikçe artar. Maria onun iyi bir adam olduğunu, Almanya'da çok yalnız kaldığını ve arkadaşlık kurduklarını anlatmaya çalışsa da, Sasha onu dinlemez. Kızgındır, neden hayatta kalabilmek için illa bir erkeğe ihtiyaç duyduklarını sorgular:

Sen de mi Brütüs?” diyorum dokunaklı bir sesle. “Bunda ne buluyorsunuz, anlamıyorum... Neden rahat yaşamak varken, illa buruşuk

bir sık tarafından... Neyse, ne demek istediğimi anladın sen. Sana güvenmiştim. Ailen olduğumuzu düşünmüştüm.

[...]

Grigorij'nin yüzü geliyor gözlerimin önüne, ancak sonra bulanıklaşmaya başlıyor ve Vadim'in yüzüyle yer değiştiriyor. Yine öyle biri geldi, diye düşünüyorum. Ah be kadınlar, onlarsız olmuyor mu? Neden kendi kendinize yetemiyorsunuz? Neden Grigorij veya Vadim gibi birileri tarafından dokunulmak istiyorsunuz? Nedir X-kromozomunun bu mazoşizmi? (Bronksy, 2013, s. 61-63).

Annesinde yaşamış olduğu hayal kırıklığını Maria'da tekrar görmüş olması onu öfkelerendirir. Aklına ilk gelen kişiyi, Volker'ı arar. Onu evinden almasını ister. Eşyalarını toparlayıp evden ayrılır. Volker'a gittiğinde, beton bloklardan sonra görmüş olduğu bahçeli ve çiçeklerle süslenmiş tek katlı ev ilgisini çeker, onu dikkatle inceler. Burada kendini rahat ve özgür hisseder:

Birkaç başka ev ile beraber yamaca yaslanan büyük bir ev bu. Bahçe kapısını açıyor ve giriş kapısına kadar olan merdivenlerden yukarı çıkıyoruz. Sağda solda çiçekler var, arka tarafta da çimenlikler uzanıyor.

"Burası güzel," diyorum kimse bana bir şey sormasa da.

[...]

Peki, şimdi ne olacak, diye düşünüyorum.

Hesap vermek zorunda olduğum ebeveynlerimin olmamasına seviniyorum aniden. Kendimi çok özgür hissediyorum. Burada saçma sapan davransam bile, bu hiç kimseyi ilgilendirmez bu. İstediğim her şeyi yapabilirim ve kendi kendimin efendisiyim (Bronsky, 2013, s. 71).

Volker'da kaldığı sürece kendini daha iyi hisseden Sasha, Volker'ın oğlu Felix ile tanışır. Felix, çelimsiz, zayıf ve doğuştan hastalığı olan 17 yaşında bir gençtir. Sasha'nın arkadaş çevresinden farklı olan Felix, Sasha'ın dikkatini çeker. Felix hastalığından dolayı yalnız yaşamak zorunda kalmış, sadece bilgisayar ve DVD ile günlerini geçiren genç erkek figür olarak romanda okura sunulmaktadır.

Orada kaldığı birkaç günden sonra Sasha eve geri döner. Alissa'yı Peter'in kardeşi olan Katja'nın evine götürür. Onlar oynarken Sasha Katja'ya neden hiç onlara gelmediğini sorar. Katja annesinin izin vermediğini söyleyince, Sasha üzüntü ve öfkeyi aynı anda hisseder. Bunun nedenini Peter'dan öğrenir. Annesinin batıl inançları vardır; annesinin öldürüldüğü gün herkesin apartmandadır ve patlama sesini o da duymuştur. Ona göre Sasha'nın evi uğursuzdur. Söz konusu diyalog romanda aşağıdaki şekilde yer almaktadır:

“Niye bize hiç gelmiyorsun? Alissa buna çok sevinecektir.” Katja susup kısaca Peter'e doğru bakıyor. Peter de bana tepeden bakarken herhangi bir şey söylemiyor.

“Buna iznim yok,” diye fısıldıyor Katja.

“Niye iznin yok?” diye soruyorum. “Kim izin vermiyor?” “Annem,” diyor Katja.

Başımı kaldırıyorum ve Peter'in bakışıyla karşılaşıyorum.

[...]

“Morukların nasıl olduğunu bilirsin,” diyor Peter. “Korkuyor işte. Sizde patlamanın olduğu akşam annem evdeydi. İlk başlarda, sizin ufaklığın bize gelebilmesine bile inanmamıştım. Moruklar korkak ve budalalar.”

“Bunu yapan Vadim'di,” diyorum. “Vadim ateş etti, ben değil. Maria da ateş etmedi. Katja bize neden gelemesin ki?”

Peter devasa omuzlarını silkiyor.

“Benim umurumda bile değil,” diyor. “Annem, on birinci katta hâlâ felaketin kokusu olduğunu söylüyor. Biraz çatlak işte. Siyah bir kedi gördüğünde, başına bir şey gelmemesi için, üç kez sol omzunun üstünden tükürüyor” (Bronsky, 2013, s. 139-140).

Peter Sasha'dan neden Cam Kırıkları Parkı'na gelmediğı, onlarla neden takılmadığını öğrenmek ister. Sasha, uyuşturucu ve alkol alınan, farklı ilişkilerin yaşandığı mekânın onun ilgisini hiç çekmediğini söyler. Bu parkta takılan gençlerin çoğı Rus-Alman gençleridir.

Sasha bu gençlerden kendini ayırştırmaktadır. Onlar gibi hayallere ve isteklere sahip değildir:

“Neden sen de bir kez olsun Cam Kırıkları Parkı’na gelmiyorsun?” diye soruyor bana bakmadan. “Nerede olduğunu biliyorsun - meşelerin altındakine işte.”

“Kafaları çekip esrar içtiğiniz, sonra da üç arkadaşının çalırlarda bir kızı paylaştığı parka mı? Orada ne işim var benim?”

“Hı... Tam da o iş işte.”

“Ben almayayım.”

“Üç kişinin bir kızı paylaştığı doğru değil, bunu da nerden duydun? Bu sadece iki defa oldu ve kız bunu gerçekten kendi istemişti.”

“Neyse, ben istemem.” [...] (Bronsky, 2013, s.143).

Birkaç gün sonra Sasha eve döndüğü esnada alt geçidin bulunduğu yerden geçer. Orada ise Peter ve arkadaşlarını görür. Sasha’nın yolunu keserler. Peter ona tekrar ona neden Cam Kırıkları Parkı’na gelmediği sorar. Sasha’dan sert ve umursamaz biçimde aldığı cevaplar hoşuna gitmemektedir. Kabul edilmemenin hiddetini yaşayan Peter, ona vurmak istediğinde Sasha, yaptığı hamle ile kendini Peter’dan kurtarır. Peter, yaşıtlarından farklı davranan ve onlardan ayrışarak teslim olmak yerine mücadele etmeyi tercih eden Sasha gibi kadınların dövülmeleri gerektiğini düşmektedir:

Sillesinden kurtulmak için tam zamanında eğiliyorum. Arkadaşlarından biri çimenlere oturuyor. Diğeri kısa bir kahkaha atıyor.

“Kadın dövmek,” diyorum. “Çok cesurca.”

“Senin gibi kadınları,” derken derin bir nefes alıyor, “dövmek gerekıyor. Ve annen gibileri. Hiç korkmaman beni deli ediyor. Sanırım bunu değiştirmemiz gerekecek (Bronsky, 2013, s. 149).

Vadim’in annesine ve üvey kardeşlerine karşı göstermiş olduğu şiddet, kadınları aşağılayıcı söylem ve tutumlar Cam Kırıkları Parkı’ndaki genç Rus-Alman erkeklerde de görülmektedir. Okula gitmiyor ve sokak çetesi gibi davranıyor olmaları Sasha’yı onlardan uzaklaştırmaktadır.

Sasha kitap okumayı sevmektedir. Aldığı kitapları kütüphaneye teslim etmek için yola çıktığı bir gün, yaslandığı duvarın dibinde Volker adında bir gençle tanışır. Almanya ve Rusya hakkında sohbet etmeye başlarlar. Adının servis şefi Volker ile aynı olması ilgisini çeker. Onu tanımak ister ve servis şefi Volker'ı düşünerek 'sahte' Volker'la cinsel ilişkiye girer. Sasha romanın birçok bölümünde erkeklerden nefret ettiğini vurgulamış, cinsel deneyimi yaşamış olan arkadaşlarının neden buna gerek duyduklarını sorgulamıştır. Fakat sahte Volker'la yaşadığı cinsel ilişki bu düşüncelerini değiştirmeye başladığını, bunun yanında ergenlik döneminde gençlerin yaşadığı içsel çatışmalara veya çelişkilere işaret ettiğini göstermektedir.

Vadim'i öldürme planları yapan ve bunu bir amaç haline getiren Sasha, güne posta kutusundaki gazetelerde yer verilen bir haberle başlar. Gazetedeki haber Vadim'in kendini asarak öldürdüğünü yazmaktadır. Sasha okuduğu haberden sonra fazlasıyla hırçınlaşmaya, eline taşlar alarak etrafı ve beton blokların camlarını taşlamaya başlar. Onları apartmanda istemeyen ve uğursuz olduklarını düşünenler de Sasha'ya taş fırlatır. Başına aldığı darbeyeyle yere yığılan Sasha gözlerini hastanede açar. Yanında Maria vardır. Vadim'i eşyaları da gelince tekrar hırçınlaşmaya başlar. Ziyaretine Felix ve Volker da gelir. Taburcu olup eve geçtiklerinde, uzaktan Felix ve Volkeri'nin kardeşleriyle yakından ilgilendiklerine şahit olur. Vadim öldüğüne göre kardeşleri için bir tehlike kalmamıştır:

Benim sorunun, artık buna öfkelenemiyor olmam, çünkü artık bir anlamı kalmadı [...].

Evimiz şu anda yemek yiyen, konuşan ve gülen insanlarla dolu. İkisi yeni, burada olmalarını asla istemedim, ama yine de geldiler ve görünüşe göre burada olmaktan memnunlar. Bunun son ziyaretleri olduğunu da düşünüyorum.

[...]

Burada yapacak bir isim kalmadı. Ben olmadan da hayatla başa çıkabileceklerini düşünüyorum (Bronsky, 2013, s. 223).

Vadim'in ölümü Sasha'nın içinde bulunduğu esaretin sonu olur. Artık daha özgürdür ve güvendiği kişiler vardır yanında. Bunu fark eden Sasha valizini hazırlayıp annesinin çok sevdiği şehirlerden biri olan Prag'a gitmek için kimseye veda etmeden kapıyı sessizce kapatarak evden ayrılır.

2. Film Uyarlaması

Hikâye, filmin anlatım diliyle her biri belirli unsurlar içeren görüntü ve ses katmanları üzerinden aktarılır. Sahneleme, dekor, oyunculuk, kostüm ve maske gibi bir dizi unsuru içerir ve boyut, perspektif veya hareket ayarı yoluyla kameranın yaratıcı olanakları gibi, görüntü düzeylerinden oluşur. Montaj, ses seviyesinin merkezinde ise sesler, dil ve müzik vardır. Filmler genellikle zaman ve mekân veya dramaturji açısından bir birim oluşturan farklı çekimlerden meydana gelen sahnelerden oluşur. Bir film, edebi veya teatral anlatı araçlarıyla bir şablonu yeniden yaratmalıdır. Bunun sonucu ise bağımsız, sinematik bir sanat eseridir. Duygular kitaplarda bir anlatıcı tarafından anlatılır, filmlerde ise oyuncularla ifadesini bulur. Bunu yapmak için, oyuncunun somutlaştırılacak karakterle ve onların duygularıyla tam olarak ilgilenmesi gerekir.

2.1. Yönetmene Dair

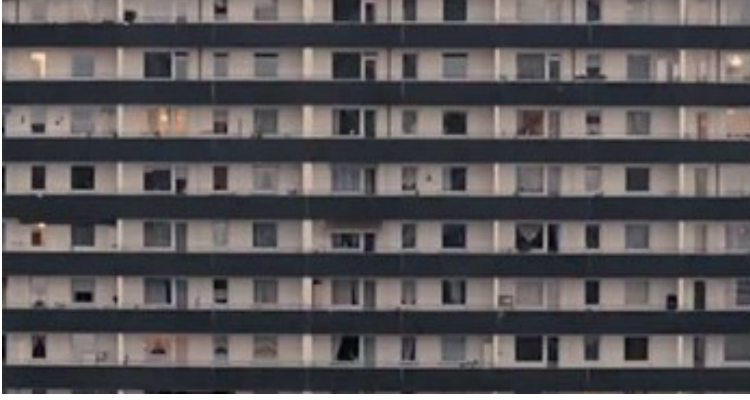
Cam Kırıkları Parkı (Scherbenpark), yönetmen Bettina Blümner'in (d. 1975) ilk uzun metrajlı filmidir: En İyi Belgesel dalında Alman Film Ödülü'nü kazanan *Prinzessinnenbad* (2007) adlı filmi, genç kızları yetişkinliğin eşiğinde göstermektedir. Scherbenpark aslında Blümner'a Könlü bir yapımcı olan Gerhard Schmidt tarafından telif edilmiştir. Bunun üzerine Blümner romanı okumuş ve Sasha karakterinden etkilenmiştir. Sasha'yı, gençlik sorunlarını ön plana çıkarabileceği film uyarlamasını yapmaya karar vermiştir.

2.2. İçeriğe Dair

Film, her sahnede yer alan genç kahrmanın bakış açısından anlatılmaktadır. Anlatı perspektifi, filmin başında Sascha'nın anlatım sesinin / seslendirmesinin (İng. voice over) seyrek kullanımıyla da vurgulanır; bu, orijinal edebi eserin birinci şahıs anlatıcısından (ben-anlatıcı) neredeyse aynı şekilde alınmıştır. Ancak yönetmen Blümner ve senaryosuyla ödüller kazanan Katharina Kress, bu aracı aşırı kullanma dürtüsüne direnmiş görünmektedirler. Bunun yerine, Saarbrücken'de ödüller kazanan performansıyla filmin merkezinde yer alan ve gelecek vaat eden aktris Jasna Fritzi Bauer'e (d. 1989) güvenmiş oldukları bellidir. Max Ophüls Ödülü jürisi, Bauer'in yüzündeki 'tüm duyguların' yansımaları özellikle övmüşlerdir. Mathias Schöningh'in kamerası da buna katkıda bulunmaktadır, çünkü genellikle başrol oyuncusunu çok yakından göstermekte ve izleyicinin genç kahrmanın duygu ve düşünceleriyle empati kurmasını kolaylaştırmaktadır. Bunun yanı sıra, yönetmen ve kamera her zaman bir hikâyeyi kelimeler olmadan anlatan, akılda kalan görüntüler bulmaktadır. Filmin bazen şaşırtıcı derecede hafif tonunun da mimarı Ali N. Aşkın'ın müziği, başlık şarkısının enstrümantasyonu ve dinamikleriyle izleyiciye, aşına olduğu saf bir gençlik dramasıyla karşı karşıya olmadığını zaten açıkça ortaya koymaktadır. Prodüksiyon tasarımı (Jost Schrader) ve kostüm tasarımı (Bettina Marx), yaşam ortamlarındaki farklılıkların öyküsünün anlatılmasına belirleyici bir katkı sağlamaktadır: Yamata, bahçeli lüks bir konumda yer alan geniş müstakil ev, şehrin sıkışık yüksek katlı yerleşim yerleriyle tezat oluşturmaktadır.

Film gerilim oluşturma açısından romana benzer bir şekilde ilerlemektedir: üvey babasını öldürmesiyle ilgili arzusunu hayata geçirip geçiremeyeceği sorusunu gündeme getirmektedir. İzleyici ayrıca Sascha'nın annesinin nasıl öldüğünü de merak etmektedir. Sascha'nın annesinin ölümüyle ilgili kesin koşullar ancak yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlamaktadır: Başlangıçta Sascha'nın seslendirmesi bize annesinin öldüğünü ve üvey babası Vadim E.'nin hapiste olduğunu

söylemektedir. İzleyiciler, Vadim’in ailesine bir şey yaptığını ve annesinin öldürüldüğünü Sascha’nın gazeteyi okuduğu esnadaki öfkeli görünümünü sırasında duymaktadır. Ancak Sascha, Treburs’a taşındığında ve Felix misafir odasında Sascha ile birlikte olduğunda, Vadim’in Sascha’nın annesini gözlerinin önünde öldürdüğü anlaşılmaktadır.



Başlık sekansının ilk görüntüsü, çok katlı bir yerleşimin çatılarını göstermektedir.
(Cam Kırıkları Parkı, 00.02.28)⁴

Bir kız balkonda durur ve karşıdaki gökdelenlere bakar. Odada kelime işlem programı açık olan bir bilgisayar var ve uzaktan Rusça bir ses duyulur. Kız aşağı bakar, salıncakta oturan küçük bir erkek çocuğu görür (öznel kamera)⁵ ve “Nicht schon wieder!” (Cam Kırıkları Parkı, 00:01:06) der ve müzik başlar. Asansör bozuk olduğu

⁴ İlgili sahnelerin zaman akışı medya oynatıcılarının türüne göre farklılık gösterebilir.

⁵ “Sinemada öznel bakış açısı/ öznel kamera kullanımı, seyirci ve kahramanın bakışının bire bir bütünleşmesi üzerine kurgulanır. Genel kaniya göre öznel bakış açısı, kişiyi veya nesneyi kahramanın gözünden seyirciye algılatarak, seyircinin kahramanla özdeşleşmesine ve seyirci üzerindeki duyguyu yoğunluğunu artırmaya yönelik tasarlanan bilinçli bir tercih olarak kullanılır” (Selin Süar, “İllüzyonun Ötesi: Öznel Bakış Açısı Kullanımı Ekseninde Sinemanın Yansılsamasından Dijitalin Sanal Gerçekliğine”, E-Journal of New Media / Yeni Medya Elektronik Dergi- eJNM January Volume 1 Issue 1, İstanbul 2017, s. 123).

için kız merdiven boşluğundan koşarak iner. En alta indiğinde bir satıcının, çeşitli şantiyelerin ve büfenin yanından geçerek yüksek bina-
dan uzaklaşır. Bir apartman bloğunun uzaktan görünümü gösterilir:
filmin adı sağ alt çeyrekte görünür. Başlık sekansı çok akılda kalan
bir görüntüyle sona erer: bir apartmanın yan yana dizildiğı çok katlı
bir binanın balkon cephesi görünür ve arka fonda alan müzik biter.
Filmin müzikleri, Alman filmlerinde sıklıkla samimiyet ve kentlilik
ağrıştırması beklenen, ancak hiçbir zaman bağımsız bir anlatı dü-
zeyi olarak işlev görmeyen, jenerik elektro-indie türündedir.

Salına vardığında küçük üvey kardeşi “Anton” (izleyici adını
bu şekilde öğrenmektedir) ile sahnede belirir ve ona yüzme takımla-
rıyla birlikte sırt çantasını geri verir. Üvey babası Vadim’i öldürmeyi
düşündüğünü söyler ve onu öldürmenin farklı yollarından bahseder.
Sahne, küçük bir kız (üvey kız kardeşi Alissa’nın ilk görünümü) bir
kadınla (Mascha) görüldüğünde sona erer. Sascha ve Anton arasın-
daki diyalogun tonu, senarist Katharina Kress’in yorumuna göre ro-
manın “saygısız arsız tonunu” (Film und Medien Stiftung NRW,
2013) aktarmayı başardığını göstermektedir.

Cam Kırıkları Parkı (Scherbenpark)’nın başlığına ve açılış se-
kansına ilişkin bu ayrıntılı açıklama şunu göstermektedir: Filmin an-
latımı, dikkate değeri başkahramanı ustaca belirlemeye ve karakterize
etmeye hizmet etmektedir. Sascha, dört erkek ergene karşı korku-
suzca kendini savunan ve annesinin ölümünden sonra küçük kardeş-
lerinin sorumluluğunu üstlenen güçlü bir genç kız olarak tanıtılmak-
tadır. Üzücü aile geçmişi ima edilmektedir. Film ilk kez Sascha’yı
diğeri gençlerle çatışma halinde göstermekte ve Sascha’nın mahalle-
deki diğeri gençlerden sadece eğitim durumuyla değil, kişiliğiyile de
Çok farklı olduğı başta belli olmaktadır. Böylece, filmin hemen ba-
şında, göç deneyimi, yaşam ortamı, aile, eğitim, gençlik şiddetiyle
ilgili bir tanıtım yapılmış olmaktadır. Filmin ilerleyen bölümlerinde
arkadaşlık, aşk, cinsel partnerlik teması Volker ve Felix Trebur ka-
rakterleri ile izleyicinin karşısına çıkmaktadır.

3. Roman ile Film Uyarlamasında Tematik Uyuşmalar ve Ayrışmalar

Roman ve Film uyarlaması incelendiğinde, eserde ön plana çıkarılan temalar film uyarlamasında da vurgulanmıştır. Göç, sosyal ve aile yaşamı, gençlik ve şiddet, cinsiyet rolleri sıklıkla ele alınan temalardır. Fakat bu temaların işlenmesinde edebi bir eserin filme uyarlanmasıyla birlikte, benzerliklerinin yanında ayrışmaların da yer aldığı görölmektedir.

3.1. Göç: Film ve Romanda (Geç) Yerleşimciler⁶ veya Rus Almanlar

Filmin başında Rusça yayın yapan radyo sesi duyulmaktadır. Ancak romanın aksine film, Sascha'nın göç geçmişini oldukça gelişigüzel anlatmaktadır: Nowosibirsk'ten gelen Mascha, Sascha'nın⁷ kardeşiyle Rusça konuşur, konut yardımı başvurusunu okuyamaz ve formu doldurmak için Sascha'nın yardımına ihtiyaç duyar. Romanda sıklıkla bahsedilen figürler olan, Vadim, Maria (Mascha) ve Sasha (Sascha) üzerinden göç olgusu baskın bir şekilde okura hissettirilirken, film de sadece Mascha (Maria) üzerinden birkaç sahne ile seyirciye sunulmaktadır. Sasha ve ailesinin hayatına, yaşam şekillerine, ruh hallerine, davranışlarına önemli ölçüde etki eden göç, romanda neredeyse her bir figür aracılığıyla aktarılmıştır. Özellikle anne Marina'nın ifadelerinde kendini belli etmektedir. Filmde seyircilerin sahnede görmediğı roman figürü Vadim'in şiddet eğilimi, anne Marina'ya göre göçten dolayıcıdır. Çünkü Rusya'da orduda görev yapmış olan Vadim Almanya'ya geldiğinde iş bulamamıştır. Dil sorunu yaşamaktadır. İnsanlarla iletişim kuramamaktadır. Ev dışında başka bir yerde

⁶ (Spät-)Aussiedler bzw. Russlanddeutsche im Film. Rusya'dan yakın tarihte, Sovyet bloğunun dağılmasından sonra Almanya'ya göç eden Rus-Almanlar için kullanılmaktadır.

⁷ Romanda ve filmde isimler farklı kullanıldığından ayrımı belirtmek için romandan bahsederken 'Maria, ve Sasha', filmde ise 'Mascha ve Sascha' olarak kullanılmıştır. Parantez içinde ayrıca belirtilmiştir.

olduğuna değinilmemektedir. Gerek filmde gerekse romanda tasvir edilen beton bloklar adeta göçmenlerin hapishanesi gibidir.

Özellikle iş bulmak konusunda sorun yaşıyan Rus göçmen gençler kısa süreli işlerde çalışmaya başlamışlardır. Romanda uzun Peter ve Valentin hayalini kurdukları lüks hayata ulaşmak için gazete dağıtımı veya temizlik işleri yaparken, genç kız figürlerinde bu durum zengin biriyle evlenme hayali olmaktadır. Gençler dışında Maria (Mascha)’da aynı düşünceye sahiptir. Rusya’dan Almanya’ya Sasha ve üvey kardeşlerinin bakımını sağlamak için gelmektedir. Romanda Rus marketleri dışında bir yerde alışveriş yapmak zorunda olduğunda kan ter içinde ve işaretlerle anlaşılmak zorunda kaldığı Sasha tarafından okura aktarılmaktadır. Almanya’da yaşadığı süre boyunca dili öğrenirken zorlanmakta ve kendine olan güvensizliği giderek artmaktadır. Resmi dairelerle ilgili işlerde paniğe kapılmaktadır. Devlet otoritesinin sağlandığı her mekânda kendini küçülmüş hissetmektedir. Sasha, bilet otomatına bile saygı duyduğundan bahsetmektedir. Filmde Maria’nın yaşamış olduğu içsel zayıflık, güçsüzlük ve yabancılık romandaki kadar hissedilmemektedir. Bunlar filmde birkaç sahne ile seyirciye aktarılmaktadır. Roman ve filmde bu yönüyle ortak değerdirebilecek bir diğer olay, Maria’nın Sasha evde yokken Grigorij (Grigory)⁸ adlı Rus bir adamla beraber olduğu sahnede ortaya çıkmaktadır. Sasha öfkeyle tepki verdiğini ve Maria’nın annesi gibi olduğunu düşündüğünü ifade ederken, Maria ona Almanya’da kimsesiz ve yalnız hissettiğini ağlayarak dile getirmektedir. Kendini bu yalnızlıktan ve hiçlikten kurtarabilecek kişinin Grigorij olacağını düşünmektedir. Çünkü dilini bilmediği bir ülke de ancak Grigorij gibi bir Rus ile evlenerek yaşamaya devam edebilecektir.

Film, daha yeni Alman edebiyatında (Neuere Deutsche Literatur) kendine yer bulan sözde ‘Rus Almanları’ veya ‘(geç) yeniden yerleşimciler’ konusunu ele alma fırsatı sunmaktadır. Alman sineması bu konuyu Tamara Staudt’un *Svetlana* (2000) ve Till Endemann’ın *Monlandung* (2004) adlı gençlik filmlerinde de ele almıştır.

⁸ Romanda figürün ismi ‘Grigorij’ iken, filmde ‘Grigory’ olarak kullanılmıştır.

3.2. Toplumun Kırısında Yaşam: Müstakil Ev ve Çok Katlı Yerleşim

Filmin başlangıcındaki sahneler izleyiciyi büyük bir şehrin ıssız, yüksek katlı bir yerleşim alanına götürmektedir. Başlık sekansında gösterilen ızgara mimarisi, büyük çiftçiliklerde kullanılan kafesleri anımsatmaktadır ve bu haliyle film aynı zamanda bu tür yaşam koşullarından hangi sosyal koşulların etkilendiğini de sorgulamaktadır. Böylesine somut bir çölde bireysellik ve yaratıcılığa yer var mı? Gençler böylesine yüksek bir yerleşim yerinde gelecek için umutları nasıl geliştirecekler? sorularını akıllara getirmektedir. SINUS-Jugendstudie, “Wie ticken Jugendliche?” (Calmbach vd., 2012) bu çevre-
deki gençleri “zor başlangıç koşullarına ve katı bir zihniyete sahip”, ‘güvencesiz/tehlikeli’ gençler olarak tanımlamaktadır. Bu tür yüksek katlı yerleşimlere aşına olmayan izleyici için *Cam Kırıkları Parkı* (Scherbenpark) etnografik bir film olabilir. Filmin alınılanması, izleyicinin dünyalarına bağlı olarak değişecektir.

Romanda ve filmde, Sascha’nın dünyası, gazete editörü Volker Trebur ve oğlu Felix ile tanıştığında daha belirginleşmeye başlamaktadır. Toplumun ve toplum içinden gelen gençlerin gözünde, güvenilirdir bir geçmişe sahip olmayan gençlerin marjinalleştirilmesi, editörün, bahçeli bir yamaçta bulunan lüks geniş aile evi karşıdaki yüksek katlı yerleşimin sıkışık apartmanlarıyla karşı karşıya getirilerek verilmektedir. Sascha içinde bulunduğu dünyanın dışında, her gün iş makinelerinin sesiyle uyandığı, yüzlerce kişiyle aynı apartman kapısını paylaştığı, soğuk bir görüntüyle verilen ve beton bloklar olarak tanımlanan bina dışında, sessiz ve ona huzur veren, yeşillikler arasında bir evin varlığını görmektedir. Rus-Alman gençlerin yaşamını yansıtmak adına, Sascha’nın ve Felix’in yaşamış oldukları evin kareleri filmde de gösterilmektedir.



(Cam Kırıkları Parkı, 00:33:22)



(Cam Kırıkları Parkı, 00:02:15)

Filmde kontrast sadece mimaride değil, dairelerin i tasarımında da kendini göstermektedir. Felix'in ve Peter'in odalarının karşılaştırılmalı analizi, mobilyaların bir kişinin kişiliği ve yaşadığı evre hakkında ne söylediğini açıklığa kavuşturabilmektedir.



(Cam Kırıkları Parkı, 01:10:55)



(Cam Kırıkları Parkı, 00:24:57)

3.3. Aile Yaşamı

Filmde -yaşam ortamı ne olursa olsun- herhangi bir ‘tam’ aileye yer verilmemesi dikkat çekmektedir. Annesinin ölümünden sonra babasıyla hiç tanışmayan Sascha, üvey kardeşleriyle birlikte Mascha’nın evinde yaşamaktadır. Romanın aksine filmde, Mascha’nın Rusya’dan uzak bir akraba olduğu filmde netleştirilmemiştir. Sascha’nın kız arkadaşı Anna’nın babası Grigory, bekâr bir ebeveynidir ve Mascha ile evlenmek istemektedir. Editör Volker Trebur’un oğlu Felix de boşanmış bir ailenin çocuğudur ve sunucu olan annesini sadece televizyonda

görmektedir. Film, aile imajları hakkında konuşma ve idealize edilmiş aile fikirlerini eleştirel bir şekilde tartişma firsatı sunmaktadır. Romanda ise Angela'nın babası olarak okura sunulan Grigorij (Grigory), alkol bağımlısı, hasta ve ilgisiz bir ebeveydir. Angela'nın annesinden hiç bahsedilmemektedir. Angela'nın evlenmeyi bir kurtuluş olarak görmesi ve buna hamile kalarak ulaşacağını düşünmesinin nedenlerinden biri, baba figürünün zayıf olmasından kaynaklandığı düşünülebilir.

3.4. Gençlik ve şiddet

Cam Kırıkları Parkı (Scherbenpark)'nın açılış sekansı, yüksek katlı yerleşim yerlerindeki beton blokların gri tonu sertliğini göstermektedir. Romanda ve filmde bu binalarda yaşayan gençler göç, aile içi şiddet, ait olamama gibi nedenlerden dolayı hayata erken atılmak zorunda kalmışlardır. Sokakları kendilerine mesken edinen gençler filme ve romana adını veren parkta bir yaşam alanı oluşturmuşlardır. Hayatın içerisinde yaşadıkları zorluklar gençleri daha kötü veya katı olmaya mecbur bırakmıştır. Cam Kırıkları Parkı, gençlik ve şiddet olgularını gördüğümüz romandaki ve filmdeki önemli mekânlardan biridir. Cinsel deneyimler yaşadıkları, uyuşturucu/alkol kullandıkları, kavga ettikleri yerdir. Sasha (Sascha) da filmde ve romanda aynı durumları yaşamaktadır. Her ne kadar özgüvenli olduğunu yaşadığı her zorlukta hissettirmiş veya göstermiş olsa da filmin sonunda Igor tarafından fiziksel olarak tehdit edilmekte ve ancak Peter'in araya girmesiyle kurtulmaktadır. Bu nedenle film, gençlik şiddeti sorununun altını çizen seçilmiş sahneler barındırmaktadır. Romanda ise olay daha farklı anlatılmaktadır. Sasha, Peter tarafından şiddete maruz kalmıştır. Peter sık sık ona parka neden gelmediğini, onlarla neden takılmadığını öfkeli bir tavırla sormaktadır. Sasha'yı tek başına eve döndüğü bir zamanda arkadaşıyla kolundan tutarak durdurmaya çalışmış, direndiğinde ise şiddet uygulamaya yeltenmiştir. Sasha, kendini Peter'dan kurtarmış ve hızlıca eve dönmüştür.

Filmde Peter, Sascha için bir kurtarıcı olarak seyirciye gösterilirken, romanda Peter şiddet eğilimi yüksek ve Sasha'ya zarar vermek isteyen ve boyun eğmeyen kadınların dövülmesi gerektiğini düşünen bir erkek modeli olarak okuyucuya aktarılmıştır.



(Cam Kırıkları Parkı, 00:03:12)



(Cam Kırıkları Parkı, 01:15:03)

3.5. Cinsiyet Rollerı

Film aynı zamanda erkek imajıyla ilgili olarak da bir zıtlık çizmektedir. Peter ve Igor gibi yüksek katlı yerleşim yerlerinden gelen genç erkekler dışarıdan bakıldığında Felix Trebur'dan çok farklıdır. Felix hala çok genç görünürken, Sascha'nın mahallesinden Peter, Sascha ziyaret ettiğinde atlet ve altın zincirli haliyle atletik bir genç adam olarak görünür.



(Cam Kırıkları Parkı, 00:25:55)



(Cam Kırıkları Parkı, 01:11:32)

Film, Sascha'nın iki genç adam arasında ikiye bölünmüşlüğü ortaya koyan güzel bir kareye yer vermektedir: Sascha, Trebur'larla birkaç gün geçirdikten ve ilk cinsel deneyimden sonra Peter (aşağıda sokakta), Felix (üst katta evin önünde) ve yokuşta aralarında duran Sascha. Bu, farklı çevrelerin sosyal 'dengesizliğini' sembolize eden bir asimetriyi ortaya koyan başarılı bir sahnedir.



(Cam Kırıkları Parkı, 00:41:55)

Sascha ve arkadaşı Anna, tamamen farklı iki kadın imajını temsil etmektedir.



(Cam Kırıkları Parkı, 01:05:51)

Filmde Sascha'dan matematik dersi alan Anna, hamile kalma ihtimalini düşündüğünde mutludur. En büyük hayali kendine ait bir aileye sahip olmaktır. Bu, ergenlik çağındaki gebelikler konusundaki araştırmaların sonuçlarıyla örtüşmektedir; bu sonuçlar, özellikle zor sosyal yaşam koşullarının ve genç insanlar için gelecek beklentilerinin olmamasının, özellikle ergenlik çağındaki gebeliklerin gelişimini etkilediğini göstermektedir. Katılım şansı çok az olan gençler, erken

ebeveynlik döneminde geleceklerini ve yetişkin kimliklerini görürler (Häußler-Sczepan & Wienholz, 2007, s. 19). SINUS araştırması da benzer bir sonuca varmaktadır. Nihayetinde, bir aile kurmak, özellikle iş dünyasında başarı şansı düşük olan bireyler için daha erişilebilir bir başarı alanı olarak görülebilir. Diğerlerinden daha önde olma, belirli aşamalara daha erken ulaşma şansı çekici gelmektedir (Calmach ve diğerleri, 2012, s. 199).

Aile yapılarındaki farklılıklar, toplum içinde gençlerin rollerini şekillendirirken, bu durum özellikle Rusya'dan Almanya'ya göç eden gençler üzerinde belirgin şekilde gözlemlenmektedir. Filmin başlangıç sahnelerinde, yaşadıkları beton binanın girişinde karşılaşan Anna ve Sascha görünüş olarak birbirinden çok farklıdır. Anna daha renkli, dişil yönü ağır basan, sigara kullanan ve umursamaz tavırlarıyla yansıtılırken, Sascha spor, sade ve düz renkleri olan kıyafetleri seçmiş, saçı toplu ve yüzünde sert bir ifadeyle yansıtılmaktadır. Romanda ise Anna ve Sasha'nın giyimi hakkında bilgi verilmemektedir. Anna hakkındaki bilgiler ise Sascha'nın aktardığı şekilde bilinir. Film de Sascha, Anna'ya özel matematik dersleri vermektedir. Fakat karşılaştıkları gün Anna artık özel derse ve okumaya ihtiyacı olmadığını söylemektedir. Bunun nedeni hamile olduğunu düşünmesidir. Romanda ise Sasha'nın matematik dersi verdiği figür Grigorij'in kızı Angela'dır. Filmde kadının rolü Anna üzerinden aktarılırken, roman içerisinde Angela figürü ile vurgulanmaktadır. Bu sebeple roman da Anna'nın hamile kalmak istediğine yer verilmemiş fakat evlenmek istediğı dile getirilmiştir. Anna'nın ailesi hakkında bilgi ne filmde ne de roman vardır. Filmde Anna, hamile olmayı kurtuluş olarak görmektedir. Zengin biriyle evlenmek ve kısa yoldan lüks bir hayat yaşamak istemektedir. Sascha, onun bu fikrini aptalca bulur. Neden erkeklere ihtiyaç duyulduğu konusunda sorgulamaya başlamaktadır. Okumak ve kendini yetiştirmek, mücadele etmek onun için en doğru olanıdır. Roman ve filmde Sasha (Sascha), Anna'nın tam zıttı bir figür olarak kendini göstermektedir. Sasha'nın (Sascha)

yaşıtlarından bu denli ayrışmasının nedeni annesiyle olan ilişkisidir. Hayatında baba figürü olmayan Sasha (Sascha) için rol model tek kişi annesidir. Annesi Marina, yetenekli, sosyal, okumayı ve estetiği seven bir sanat tarihçisidir. Farklı diller öğrenmiştir. Kendini yetiştir-miş bir figür olarak romanda Sasha'nın anlatımıyla okura aktarılmak-tadır. Film de ise annesi Marina hakkında sahneler bulunmamaktadır. Onunla ilgili çıkarımı seyirci, Sascha'nın birkaç sahnede bahsetme-siyle anlamaktadır. Marina'nın gençliğinde birlikte olduğu adam ço-cuğu aldırmasını, kürtaj olmasını istemiştir. Marina önce kabul etmiş sonra bu kararını değişirmiştir. Erkek, ne derse desin bebeğini iste-diğini ve onu doğuracağını söylemiştir. Romanda tüm bunlar Sasha tarafından anlatılmaktadır. Filmde ise böyle bir ayrıntıya yer veril-memektedir. Marina gibi bir kadın rol modelinin aktarılmasında film eksik kalmaktadır. Marina, aslında Rusya'nın o dönemdeki koşulla-rına göre cesurca davranmış ve evlilik dışı olan bir çocuğu dünyaya getirme kararı almıştır. Romanda Sasha, annesinin zayıf ve güçsüz olduğunu sıklıkla dile getirmiştir. Fakat Sasha'dan sonra anne rolüne bürünmüş Marina tek kişilik bir hayat düzenini geride bırakmak zo-runda kalmıştır. Vadimle olan evliliğinin sebebinin bu olduğu söy-lenebilir. Marina, Vadim'i Sasha'ya istemeden şiddet gösterdiği za-man terk etme kararı almaktadır. Çünkü Marina, Sasha'yı korumak zorundadır. Vadim'den olan Alissa ve Anton onların ortak çocukları, başka bir deyişle Vadim'in öz çocuklarıdır. Sasha ise üvey çocuktur. Kız çocuğu olmasının da beraberinde getirdiği endişeleri olmaktadır.

Sasha, annesinin yaşadıklarını empati yoksunluğuyla değerlen-dirmektedir. Ona olan düşkünlüğü, duyduğu nefretle eř değerdir. An-nesinin ölümünden sonra geride kalan üvey kardeşleri için kendini sorumlu hissetmektedir. Onlara sahip çıkacak başka birinin olmadı-ęını düşünmektedir. Babanın ölümünden sonra erkek çocuğun baba figürünün yerini alması gibi annesinin ölümünden sonra da Sasha kardeşleri için anne rolünü üstlenmektedir. Bunu o kadar içselleş-tirmiştir ki benim çocuklarım diye bahseder üvey kardeşlerinden.

Onların bakımı ve aile düzeninin bozulmaması için Rusya'dan gelmiş olan Maria'ya bile annelik yapmakta ve onu yönlendirmektedir. Romanda ve filmde Sasha'nın (Sascha) Maria üzerindeki etkisine birer yer verilmektedir.

Maria (Mascha), romanda olduğu kadar film akışında da zayıf bir kadın rol modelini yansıtmaktadır. Sasha, romanda Almanya'da büyümüş olsaydı farklı biri olacağını söylemektedir. Maria'nın Rusya'da büyümüş ve eğitim almamış olmasının bir sonucu olarak evliliğı kurtuluş olarak gören bir kadın rol modelini temsil ettiğı söylenebilir. Kadın'ın toplumdaki yerini, davranışlarını ve rolünü etkileyen unsurlar arasında anne figürü, yaşanan toplum ve aile yapısının olduğu görölmektedir.

Erkek figürlerde ise lüks hayat hayali vurgulanmaktadır. Romanda Uzun Peter şehir hayatına özenirken, Valentin beyaz bir Mercedes'e sahip olmayı istemektedir. Bunun için kısa dönemli işlerle meşgul olmaktadırlar. Filmde erkek figürlerin genelde sokak sahnelerinde olduğu görölmektedir. Toplanma mekânı romanın da adı olan Cam kırıkları parkıdır. Romanda ve film de öne çıkan park özellikle genç erkeklerin mesken yeri olmaktadır. Fakat aynı yaşlarda olan editör Volker'ın oğlu Felix adının taşıdığı anlam gibi parktaki gençlere kıyaslandığında şanslı bir çocuktur. İki farklı genç erkek modeli seyirciye ve okura sunulmaktadır. Yine de Felix boşanmış bir anne babanın çocuğı olarak varlığını sürdürmektedir. Sokakta olan gençler daha acımasız ve uyuşturucu, alkol bağımlısı figürlerdir. Felix ise daha hassas, zayıf, hasta ve güçsüz figür olarak yansıtılmaktadır. Baba figürü ile büyümüş olan Felix, Sasha'nın diğerk erkek arkadaş gruplarından farklıdır.

Sonuç

Edebiyat ve sinema ayrı ayrı yol almalarının yanı sıra, birlikte de var olmayı ve ortak bir kitleye hitap etmeyi başarmış iki önemli sanat dalıdır. Sinema tarihinin başlangıcından bu yana edebiyat, film

sektörünün en önemli malzeme sağlayıcılarından biri olmuştur. Edebi eserleri kendi anlatım dili ve biçimiyle hedef kitlelerine sunan sinema sektörü, film uyarlamalarıyla edebiyat ve sinemanın bir bütün haline gelmesini sağlamıştır. Çalışmanın konusu olan Alina Bronsky'nin *Cam Kırıkları Parkı* (Scherbenpark) romanının aynı adla filme uyarlanması da bu örneklerden biridir.

Çalışmada, romanın ve aynı adlı film uyarlamasının tematik uyumları ve ayrışmaları üzerinde durulmuştur. Film uyarlamasının öncelikli olarak filmin anlatım diline uyarlanması, senaryolaştırılması, Gérard Genette'nin anametinsellik (Hypertextualität) kuramıyla, ciddi düzende bir dönüşüm (Transformation) örneği sunmaktadır. Farklı iki anlatım biçimi olmaları nedeniyle, roman ve film birbirinden ayrı iki okumayı da zorunlu kılmıştır. Bu okumalar, roman ve film arasında hem tematik ayrışmalar ve uyumsuzlukların hem de benzerliklerin olduğunu göstermiştir. Roman 225 sayfalık hacmiyle okura olayları ve figürleri anlamakta, çözümlemekte daha fazla fırsat sunmaktadır. Anlatım süresi okurun detayları daha net görmesine imkân vermektedir. Film uyarlamasında sadece Sascha figürü ve gençlik üzerine yoğunlaşıldığı, göç, aile yaşantısı, dil sorunu gibi konuların eksik kaldığı, figürlerin azaldığı ve romandaki figürlerin ya da olayların kısmen de olsa değişime/dönüşüme uğradığı görölmektedir. Bunun yanında filmde, görüntü ve ses temelli anlatım tekniklerinin avantajı da kullanılmıştır: Örneğin romanda birkaç sayfa süren bir betimleme, yaşanan bir diyalog/monolog birkaç saniye ya da dakikalık sahnelerle seyirciye aktarılmıştır. Alt metin esas alınarak filmin anlatım dili ve teknikleriyle yeni bir okuma biçimi de sunulmuştur. 1 saat 30 dakika 53 saniye anlatım süresiyle filmde olayların çoğu ana figür Sascha'nın iç sesinden anlatılmıştır. Vadim'le ilgili duygu ve düşünceler büyük oranda romana sadık kalınarak verilmiştir. Sascha'nın filmde kurduğu cümleler ağırlıklı olarak romanın giriş cümleleriyle uyumlu olarak verilmiştir. Yine Anton'la olan diyaloglarında da romana sadık kalınmakla birlikte konuşma sırası

değiştirilmiştir. Romanda geçen Maria, Sasha ve Grigorij figürleri filmdeki kullanımıyla uyuşmamaktadır. İsimler farklı veya benzer biçimde dönüşüme uğramıştır. Bununla birlikte romanda Sasha'ya zarar vermek isteyen ve kötü bir figür olan Peter, filmde Sascha'nın kurtarıcısı olarak gösterilmiştir. Romana kıyasla filmde figürlerin tanıtımı, mekanlarda yaşanan olaylar, Mascha'nın (Maria) yaşamış olduğu dil sorunu, Vadimle ilgili bilgiler, Marina ve onun kişiliği gibi birçok sayıda ayrıntıya yer verilmemiş, boşluklar bırakılmıştır. Seyircinin, filmi izledikçe doldurabileceği bir anlatım sırası gözetilmiştir. Romanda sayfalarca anlatılan ve betimlenen figürlerin i dünyaları, görüntü ve sese indirgenerek olay örgüsü filmin süresine sıkıştırılmıştır. Filmde romanın bir yapıbozuma uğradığını, ciddi düzende bir dönüşümün de bu biçimde sağlandığını söylemek mümkündür.

Temelde göç konusunu ele alan roman, aile içi şiddet, genç bir kızın içinde bulunduğu psikolojik durum ve travmalar, gençlerin yaşamı, onların hayata bakış açıları, sosyal dengesizlikler ve cinsiyet rolleri gibi temel konulara yer vermektedir.

Film uyarlamasında ise ağırlıklı olarak Sasha'nın i dünyası, du ruşu ve Rus-Alman gençlerin, yetersiz eğitim, işsizlik, ergenlik, alkol ve madde bağımlılığı, parçalanmış aile yapısının getirmiş olduğu sorunlarının üzerinde durulmuş ve bu sahneler sıklıkla ön plana çıkarılmıştır. Film uyarlamalarında kamera bir kalem gibi kullanılmaktadır. Romanda yer alan birçok olay filmde yer almamakta ve romandaki gibi birebir aktarım sağlanmamaktadır. Bunun nedeni ise filmde kullanılan süresinin kısa olmasından kaynaklanmaktadır. Filmde genel vurucu olaylara yer verilmektedir. Görüntü olarak aktaramadığını ise sinema tekniği gereği sahne üzerinde kullanılan ses ve kameranın anlık odaklandığı yer ile verilmeye çalışılmıştır. Bronsky'nin romanında yer alan fakat filmde aktarılmayan olayların müzik ve kameranın anlık olarak odakladđı sahnelerle yola çıkararak seyircinin boşlukları doldurmasını amaladđı görölmüştür. Romanda figürler ve olaylar detaylarıyla tanımlanarak okurun zihninde imge oluşturduğu,

fakat filmle birlikte ele alındığında, sahneler aracılığıyla ve ilerleyen sekanslarda görüntü aracılığıyla seyirciye sunulduğu tespit edilmiştir.

Kaynakça

- AKTULUM, K. (2014). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Kanguru Yayınları.
- AKTULUM, K. (2018). *Sinema ve Metinlerarasılık- Fimlerrarası Etkileşimler ve Aktarımlar*. Konya: Çizgi Yayınevi.
- BOHNENKAMP-Renken, A. (2005). *Interpretationen. Literaturverfilmungen*. Stuttgart: Reclam.
- BRONSKY, A. (2013). *Cam Kırkları Parkı*. (Çev. Çiğdem Güler). İstanbul: İthaki Yayınları.
- CALMBACH, M. (2012). *Wie ticken Jugendliche? Lebenswelten von Jugendlichen im Alter von 14 bis 17 Jahren in Deutschland*. Berlin: SINUS-Institut GmbH
- FİLM und Medien Stiftung NRW. (2013). <https://www.filmstiftung.de/news/preise-fur-das-bestes-drehbuch-und-beste-nachwuchsdarstellerin-fur-scherbenpark-beim-max-ophuls-preis/>, (Erişim tarihi: 02.05.2023).
- GENETTE, G. (1993). *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. (Übers.: Wolfram Bayer und Dieter Hornig). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- GENETTE, G. (1997). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. (translated by Channa Newman and Claude Doubinsky). Lincoln and London: Univerity of Nebraska Press.
- GOODMOVİEs Film. (2014). <https://www.goodmovies.de/scherbenpark.html>, (Erişim Tarihi: 20.04.2023).
- ÖZBAKIR, İ. (2022). “Oyun Oynayan Tanrılar & Oyun Oynayan Yazar: Bernhard Schlink’in “Eve Dönüş” Adlı Romanında Odysseus”. İçinde: Seyhan-Yücel, M., Köksal, H., Öncü, M. T., Coşan, L., Asutay, H. (Ed.), *Germanistik im Digitalen Wandel / Dijital Evriminde Germanistik*, Trakya Üniversitesi Yayınları, Edirne, s. 134-161.
- PAECH, J. (1997). *Literatur und Film*. (2., überarb. Auf.). Stuttgart;Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- SÜAR, S. (2017). “İllüzyonun Ötesi: Öznel Bakış Açısı Kullanımı Ekseninde Sinemanın Yansılmasından Dijitalin Sanal Gerçekliğine”. *Yeni Medya Elektronik Dergisi*, 1(1), s.119-126.

DİJİTAL OYUNLAR, HAYRANLAR VE ANLATILAR: DİJİTAL KÜLTÜRDE YENİDEN ÜRETİM¹

OktaY AtİK* & Hilal ADA**

* Doç. Dr., Alman Dili ve Edebiyatı, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, oatik@nku.edu.tr, ORCID: 0000-0002-4767-186X

** Yüksek lisans öğrencisi, Alman Dili ve Edebiyatı ABD, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi, 1248315103@nku.edu.tr, ORCID: 0009-0007-9442-3459

Özet: İnternetin insan hayatına girmesi ve dünya çapında hızla yaygınlaşmasından bu yana birçok alanda dijital dönüşüm gözlemlenmektedir. Bu dönüşümün önemli bir yönü de tarihsel süreçte insan yaşamının ve toplumsal yapının bir parçası olan oyun kavramında görülmektedir. Gelecekteki oyun kavramı dijital dönüşümün etkisiyle yerini dijital oyunlara bırakmaktadır. Çalışma, günümüzde bir olgu haline gelen dijital oyunların dünya çapındaki yaygınlığını ve bu oyunların farklı medya platformlarında gelişen hayran kültürünün yeniden üretim süreçlerini incelemektedir. Amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen Reddit, Instagram, Discord, Pinterest, Twitch, YouTube ve Wattpad platformlarındaki kullanıcı üre-

¹ Bu çalışma 27-30 Kasım 2024 tarihleri arasında Karadağ'da gerçekleştirilen Uluslararası Toplumsal Araştırmalar Kongresi'nde "Dijital Oyunlar Bağlamında Kolektif Anlatı: Hayran Kültüründe Yeniden Üretim Süreçleri" başlığı ile sunulan sözlü bildirinin genişletilmiş ve gözden geçirilmiş halidir.

timi olan metin, görsel, video, canlı yayın vb. içerikler, nitel içerik analiziyle kategorilere ayrılarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, çalışmada, *The Last of Us* oyunu merkezinde gelişen hayran kültürü, Henry Jenkins'in 'katılımcı kültür' ve Walter Benjamin'in 'yeniden üretilebilirlik' kavramları çerçevesinde irdelenmektedir. Çalışma, dijital oyun temelli hayran kültürünün yeni anlam üretim süreçlerini ve dijital oyunların transmedyal anlatı olarak nasıl genişlediklerini göstermeye katkı sağlamayı amaçlamaktadır.

Anahtar Kelimeler: Dijital Oyunlar, Kolektif Anlatı, Hayran Kültürü, Yeniden Üretim Süreçleri, The Last of Us

DIGITAL GAMES, FANS AND NARRATIVES: REPRODUCTION IN DIGITAL CULTURE

Abstract: Since the integration of the internet into human life and its rapid global spread, a significant digital transformation has taken place in many areas. One important dimension of this transformation can be observed in the concept of games, which has historically been an essential part of human life and social structures. Under the influence of digital transformation, the traditional notion of games has been replaced by digital games. This study examines the global proliferation of digital games, which have become a contemporary phenomenon, and the reproduction processes within fan cultures that evolve around these games on various media platforms. Using purposive sampling, user-generated content such as texts, visuals, videos, live streams, etc., on platforms like Reddit, Instagram, Discord, Pinterest, Twitch, YouTube, and Wattpad, has been analysed through qualitative content analysis. In this context, the study investigates the fan culture that has emerged around *The Last of Us* game utilising the framework of Henry Jenkins' concept of 'participatory culture' and Walter Benjamin's concept of 'reproducibility'. The study aims to contribute to the understanding of new meaning-making processes within digital game-based fan cultures and to demonstrate how digital games are expanding as transmedia narratives.

Key Words: Digital Games, Collective Narrative, Fan Culture, Reproduction Processes, The Last of Us

Giriş

Dijital çağın başlangıcı ile ilişkilendirilen internet teknolojileri, insan hayatını şekillendiren ve çeşitli normların değişmesine neden olan bir etkindir. Geleneksel yaşam biçimi yerini giderek dijital ortamlarda sürdürölen bir yaşam şekline bırakmaktadır ve bu değişim insanın hem bireysel hem de toplumsal düzeyde yeni alışkanlıklara sahip olmasını sağlamaktadır. Böylelikle yaşanan değişim, kültürel normlardan sosyal pratiklere kadar büyük bir yelpazeyi kapsarken, insan hayatının köklü unsurlarından biri olan oyunlar da bu değişimden etkilenmektedir (Uzunoğlu, 2021:120-122). Önceleri sokak aralarında fiziksel bir etkileşim ile oynanmakta olan bu geleneksel oyunlar artık dijital ekranlarda ve çevrimiçi platformlarda sanal maceralar olarak ortaya çıkmaktadır. Dijital oyunlar, günümüzde yalnızca eğlence aracı olarak görölmekten çıkıp aynı zamanda küresel ölçekte sosyalleşmeye imkân sağlayan ve yaratıcılığın sınırlarını zorlayan bir alan olarak dikkat çekmektedir. Özellikle gençler tarafından büyük bir ilgi gören bu oyunlar etrafında hayran topluluklarının ortaya çıkması ve ‘hayran kültürü’ kavramının doğuşuyla birlikte dijital kültür dinamiklerinin derinlemesine incelenmesi önem arz etmektedir.

Alanda daha önce yapılmış olan çalışmaları, dijital dönüşümün medya ve anlatı biçimlerini de değiştirdiğini ve yeni ifade ve üretim alanları ortaya çıkardığını irdelemektedir. Bir yandan, Göçerler (2022), internet ortamında gelişen ve geleneksel yayıncılık anlayışının dışında kalan ‘alternatif edebiyat’ kavramını inceleyerek bu yeni yazın türünün özellikle genç nesiller üzerindeki olası etkilerine dikkat çekmektedir. Öte yandan, bazı araştırmalar bu yeni dijital içerik biçimlerinin farklı alanlarda benzer kültürel dinamikleri de beraberinde getirdiğini dikkate alarak oyunlar ve hayran kültürleri arasındaki bağlantıyı kurmuş olmalarına rağmen hayran kültürlerinin üretimlerini ‘yeniden üretilebilirlik’ perspektifinden ele almayı ve bu bağlamda oluşan kolektif anlatıların nasıl transmedyal anlatılara dönüştüğünü incelememektedir. Örneğin, Diğdem Sezen’in (2016) yapılmış

olduğu *Dijital Sonrası Hayran Kùltürünün Dönüşümü Üzerine* isimli çalışmasında genel olarak hayran kùltürlerine değinilmiş ve bu hayranların dijital dünyadaki içerikleri irdelenmiştir. Bir diğerk örnek ise Aylin Güngör'ün (2022) *Yeni Medya'dan Transmedya'ya İllüstrasyon ve Oyun Tasarımında Periferi* isimli çalışmasıdır. Bu çalışmada oyunlar daha çok teknik yönleriyle ele alınmış olup hayran kùltürlerinden sadece içerik paylaşım yoluyla topluluğa dahil olma ve böylelikle transmedya hikayeciliğini ilerletme yönlerinden tartışılmıştır. Zeynep Özarslan ve Berru Perdahcı'nın (2022) *Katılımcı Kùltür ve Transmedya Anlatıyı Dijital Oyun Üzerinden Tartışmak* isimli çalışmasında, dijital oyunları, hayran kùltürleri ve katılımcı kùltür çerçevesinde ele almış olup yine dijital mecralardaki hayran yapımı içeriklere değinmiştir. Ancak bu genel olarak görsel temalardan oluşmaktadır. Bu çalışma ise, tam da bu eksikliği gidermeyi ve söz konusu temaları derinlemesine ele almayı amaçlamaktadır.

Hayran toplulukları, temelde oyunun anlatısı, karakterleri ve evreni etrafında ortaya koydukları hayran kùltürü pratiklerini (cosplay buluşmaları vb.) birbirine bağı ve sürekli gelişen bir ağ gibi kurmakta; bu süreçte dijital platformlarda yalnızca tüketici olarak değil, aynı zamanda içerik üreten bireyler olarak da varlık göstermektedirler. “Üreten tüketici” (Jenkins, 2006:27) konumundaki bu topluluklar için Henry Jenkins'in ‘katılımcı kùltür’ kavramı çerçevesinde, hayran üretimleri ortaya koydukları ve böylelikle kolektif bir anlatı inşa ettiklerinin söylenmesi mümkündür. Çalışmada oyun dünyasının fenomenlerinden biri olan *The Last of Us* serisi bu bağlamda incelenmektedir. Seri, anlatısında barındırmakta olduğu duygusal ve psikolojik unsurlarıyla, apokaliptik dünya atmosferiyle ve akıcı anlatımıyla global bir hayran topluluğunun etrafında toplanmasını sağlamıştır. Bu topluluğa mensup kişiler, Reddit ve Discord gibi platformlarda teoriler ve analizler paylaşmakta; Instagram ve Pinterest üzerinde hayran sanatlarını ve cosplay paylaşımlarını yürütmekte; Twitch ve Youtube'da oyunun oynanış biçimi veya oyunla ilgili çeşitli videolarını (analiz,

teori, hayran yapımları videolar vb.) yayınlamakta ve Wattpad, Fan-Fiction vb. dijital platformlarda oyun üzerinden kurguladıkları hikayeleri paylaşmaktadırlar. Bütün bu üretimler nihayetinde yeniden üretim süreci olarak kabul görmektedir. Bu süreç, kolektif kimliklerin oluşumuna (Özdil, 2017:391) katkı sağlarken, aynı zamanda oyun evreninin sürekli genişlemesini mümkün kılan kolektif anlatıyı da temsil etmektedir (Şahoğlu & Polat, 2018:121).

Çalışmada, amaçlı örneklem yöntemiyle seçilen dijital platformlardaki (Reddit, Discord, Instagram, Twitch, YouTube, Wattpad ve Fan-Fiction.net) içerikler, “Forumlar ve Sosyal Medya Grupları”, “Hayran Sanatı ve Cosplay Uygulamaları”, “Fan Kurguları” ve “Hayran Yapımı Video ve Canlı Yayınlar” kategorileri altında toplanmıştır. İçeriklerin toplanmasında, her platformun özelliklerine göre farklı yöntemler kullanılmıştır. Reddit’te r/thelastofus başlığı altındaki tartışmalar ve paylaşımlar incelenmiş; Instagram, Discord, Twitch, YouTube, FanFiction.net ve Wattpad üzerinde ise #thelastofus etiketiyle yapılan paylaşımlar taranmıştır. Ayrıca, Pinterest’te #thelastofus, #elliecosplay, #joelcospplay gibi etiketlerle arama yapılmış ve veriler elde edilmiştir. Bu veriler, Henry Jenkins’in ‘katılımcı kültür’ ve Walter Benjamin’in ‘yeni den üretilebilirlik’ kavramları çerçevesinde irdelenmekle birlikte oyunun transmedyal bir anlatı olarak hangi platformlarda hangi yöntemlerle yeniden üretildiği ortaya koymaktadır. Jenkins’in ‘katılımcı kültür’ kavramından, hayran üretimlerinin kolektif yapısını; Benjamin’in ‘yeni den üretilebilirlik’ kavramından ise dijital içeriklerin özgünlük ve dönüşüm dinamiklerini irdelemek amacıyla faydalanılmıştır. Henry Jenkins’in ‘katılımcı kültür’ kavramı, hayranların oyun anlatısını genişletme sürecini açıklamak için önemlidir. Aynı zamanda da bu hayran üretimleri, Benjamin’in öne sürdüğü ‘sanat eserinin yeni den üretilebilir olması’ durumunu destekler niteliktedir. Böylelikle, dijital mecralarda yeni den üretim süreçlerini inceleyen bu çalışma, hayran kültürleri ve kolektif anlatı oluşumuna katkılarını ortaya koyarak, dijital çağda özellikle gençlerin kültürel katılımını, kimlik inşasını, toplumsal etkileşim

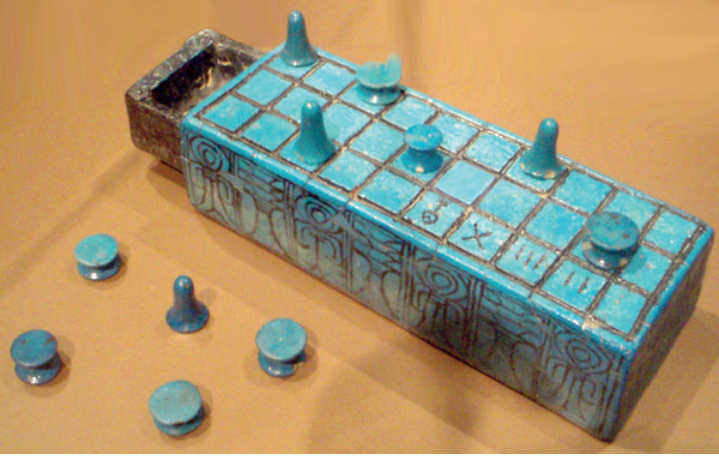
dinamiklerinin şekillenmesini ve böylelikle de dijital oyunların trans-medyal anlatı olarak günümüzde nasıl geliştiğini anlamaya yönelik bir perspektif sunacaktır.

1-Oyun ve Dijitalleşme Süreci

Oyun kavramı, insanlık tarihi boyunca farklı kültürlerde varlık gösteren ve toplumsal yaşamın temel unsurlarından biri olarak kabul görmüş evrensel bir olgu niteliği taşımaktadır. Sadece bir eğlence ya da boş zaman etkinliği olarak değeriendirilmekle kalmayan oyun, aynı zamanda insanın dünyayla kurduğu ilişkinin önemli bir ifadesi ve kültürel üretimin temel bileşenlerinden biridir. Huizinga, bu çok yönlü yapıyı merkeze aldığı *Homo Ludens* adlı eserinde oyun kavramını şu şekilde tanımlar:

“Oyun, özgürce razı olunan, ama tamamen emredici kurallara uygun olarak belirli zaman ve mekân sınırları içinde gerçekleştirilen, bizzatı bir amaca sahip olan, bir gerilim ve sevinç duygusu ile ‘alışılmış hayat’tan ‘başka türlü olmak’ bilincinin eşlik ettiği, iradi bir eylem veya faaliyetir” (Huizinga, 2015: 50).

Huizinga’ya göre oyun, gündelik hayatın içerisinde bir kesinti, bir rahatlama uğraşı gibi görünmekle birlikte, bu düzenli tekrar niteliğiyle yaşamla bütünleşmekte ve onun tamamlayıcı bir parçasına dönüşmektedir: “Hayatı süslemekte, onun boşluklarını doldurmakta ve bu bağlamda vazgeçilmez olmaktadır” (Huizinga, 2015: 26). Dolayısıyla Huizinga, kültürün başlangıçtan itibaren oyun temelinde şekillendiğini ve oyun olmadan kültürden söz etmenin mümkün olmadığını ifade etmektedir (Huizinga, 2015: 70). Bu kuramsal yaklaşım, oyunun tarihsel süreçteki varlığıyla da örtüşmektedir. Nitekim oyunun ilk örneklerine bakıldığında, Antik Mısır’da M.Ö. 3500 yıllarına tarihlenen ve kalıntıları günümüze ulaşan “Senet” oyunu, bilinen en eski oyunlardan biri olarak öne çıkmaktadır. Ayrıca Antik Yunan’da düzenlenen olimpiyat oyunları ve Orta Çağ’da ilgi gören satranç gibi oyunların da bu bağlamda örnek verilmesi mümkündür (Atıcı, 2024:10–15).



Görsel 1: Brooklyn Müzesi'ndeki Senet Oyun Tahtası



Görsel 2: Nefetari Senet Oynarken



Görsel 3: Antik Yunan Olimpiyatlarında Dövüően Oyuncular



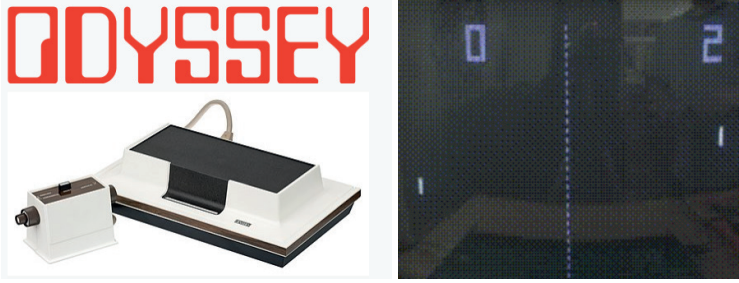
Görsel 4: Sofonisba Anguissola'nın Satranç Adlı Tablosu (1555)

Bu doğruItuda oyunların daha o zamanlarda bile sadece eğlence amacı gütmeyip aynı zamanda çeşitli yeteneklerin sınıandığı (satranç-analitik düşünme, olimpiyatlar- fiziksel kabiliyet vb.) ve sosyal

etkileşimleri sağladığı görülmektedir (Atıcı, 2024:18). Çağımızda ise oyunlar, özellikle çocuk ve genç kesimin sosyal yaşantısında önemli bir rol oynamaktadır. Sokak aralarında süregelen saklambaç, körebe, seksek, ip atlama vb. oyunlar, bireylerin fiziksel olarak aktif oldukları, yaratıcılık, rekabet ve strateji gibi alanlarda gelişim gösterdikleri ve sosyalleştikleri geleneksel oyunlar olarak insan hayatında yer almıştır (Uzunoğlu, 2021:117). Bu tür oyunlar, toplumsal ilişkilerin kurulmasında ve bireylerin grup dinamiklerini hızla öğrenmesinde büyük bir araç olarak görülmüştür. 20. yüzyılın ortalarında teknolojik gelişmelerin artmasıyla dijitalleşme hayatın her alanında görülmeye ve geleneksel oyunların da değişmesine neden olmuştur. Bu değişimle ortaya çıkan dijital oyunların ilk temelleri, 1958 yılında William Higinbotham'ın geliştirmiş olduğu *Tennis for Two* adlı oyunla atılmıştır. 1962 yılında Steve Russell tarafından geliştirilen *Spacewar!* oyunu bilinen ilk dijital oyunlardan biri olarak tarihe geçmiştir. Dijital oyunların oluşum süreci, 1972 yılında Ralph Baer'ın geliştirdiği ilk oyun konsolu *Magnavox Odyssey* ve aynı yıl içinde Nolan Bushnell tarafından piyasaya sürülen *Pong* adlı oyunuyla hız kazanmıştır. Tüm bu basit grafikler ve sınırlı oynanış mekanikleriyle ortaya koyulan bu erken dönem dijital oyunlar, insanlar tarafından hem ticari hem de kültürel bir olgu olarak görülmüş ve bu bağlamda dijital dünyayla etkileşimin başlangıcı sayılmıştır (Alioğlu & Algül, 2021:125-126).



Görsel 5-6: William Higinbotham'ın *Tennis for Two* Oyunu ve Steve Russell'in *Spacewar!* Oyunu



Görsel 7-8: *Magnavox Odyssey* Oyun Konsolu ve Nolan Bushnell'in *Pong* Oyunu

Dijital oyunlar, bu dönemde hızla büyüyen bir endüstriye dönüşerek, teknolojinin ilerlemesiyle birlikte daha karmaşık ve etkileyici deneyimler sunmaya başlamıştır. Geleneksel oyunların fiziksel mekânlardan dijital platformlara taşınması, teknolojik altyapının gelişmesiyle hızlanmıştır (Binark & Bayraktutan, 2011:304). Özellikle Web 2.0 gibi yenilikler, interneti pasif bilgi paylaşımının ötesine taşıyarak içerik üretme ve paylaşım imkânı sunan interaktif bir platforma dönüştürmüştür. Böylelikle oyuncular ve oyunların hayran toplulukları artık herhangi bir oyunun yalnızca hikayesine seyirci olmayıp aynı zaman da oyunların anlatılarını ve evrenini zenginleştirip geliştiren ve oyunu yeniden yorumlayabilen aktif katılımcı rolündedirler (Büyükbaykal & Cansabuncu, 2020:2-5). Dijital oyunların çeşitli internet platformlarına entegre edilmesiyle dünya çapındaki milyonlarca oyuncu ve hayran aynı anda bir oyunun parçası olmakta ve böylece yerel oyun deneyimleri artık küresel bir boyuta evrilmektedir. Oyuncular ilgi gösterdikçe yapımcılar da yeni teknolojilerin yardımıyla daha detaylı ve donanımlı oyunları piyasaya sürmektedir. Gelişmiş grafik motorları, çeşitli oyun karakterleri ve gerçekçi oyun deneyimi ile oyunculara daha önce benzeri görülmeyen bir deneyim sunmaktadırlar. Özellikle çevrimiçi oyunlar, internet bağlantısıyla küresel erişimi mümkün kılmakta ve oyuncular dünyanın dört bir yanından insanlarla iletişime geçebilmekte ve aynı oyun evreninde yer

alma imkânına sahip olmaktadır. Bahsi geçen özellikleri bünyesinde bulunduran seçili dijital oyunlardan birkaçı şunlardır: *Red Dead Redemption*, *Grand Theft Auto*, *God of War* ve *The Last of Us* serileri.



Görsel 9-12: Sırasıyla *Red Dead Redemption*, *Grand Theft Auto*, *God of War* ve *The Last of Us* Serileri

Dijital oyunlarının popülaritesinin giderek artması, internetin sağ-lamış olduğu teknolojik ve sosyal imkanlarla şekillendirilen çok büyük bir değişim sürecidir. Geleneksel oyunun yerini dijital oyunlara bırakması yalnızca teknolojik bir gelişme olarak değil aynı zamanda insanların oyunlara bakış açılarını, internet tüketim alışkanlıklarını,

üretim anlayışlarını ve son olarak da sosyal etkileşimlerini şekillendiren bir değişimdir. Bu çerçeveden bakıldığında dijital oyunlar günümüzün kültürel dinamiklerini anlamlandırmak için önemli bir inceleme konusu haline gelmiştir (Büyükbaykal & Cansabuncu, 2020:3). Dijital oyunlar, geleneksel oyunlardan yalnızca teknolojik bir dönüşüm değil, aynı zamanda katılımcı ve kolektif bir kültürel alan yaratma açısından da önemli bir fark arz etmektedir. Geleneksel oyunlar, fiziksel sınırlarla sınırlı iken, dijital oyunlar; internetin sunduğu küresel erişim, etkileşimli anlatılar ve çoklu platform entegrasyonu gibi olanaklar sayesinde, oyuncularını pasif tüketiciler olmaktan çıkarak aktif üreticilere dönüştürmüştür. Henry Jenkins’in belirttiği gibi, bu “katılımcı kültür” (2006), hayranların yalnızca tüketimle sınırlı kalmayıp, karakter analizleri, alternatif hikayeler ve görsel sanatlar gibi üretimlerle oyunların anlatılarını genişletmelerine olanak sağlamaktadır. Ayrıca, sosyal medya platformları, hayranların birbirleriyle etkileşimde bulunarak kolektif bir bilgi havuzu oluşturmasına ve bu süreçte transmedyal anlatıların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda, *The Last of Us* gibi derin anlatıya sahip oyunlar, oyuncuların duygusal bağ kurduğu ve yaratıcılıklarını sergilediği bir kültürel ekosisteme dönüşmüştür.

2- Dijital Oyunlar Çevresinde Gelişen Hayran Kùltürleri

Hayranlık, insanların bir kişiye, nesneye veya fikre karşı geliştirmiş oldukları yoğun ilgi ve bağlılık hissiyle şekillenen, tarih boyunca farklı bakış açılarından yorumlanmış olan bir kavramdır (Çapkın, 2023:15-16). Önceleri Joli Jensen (1992:9) gibi araştırmacılar tarafından “saplantılı olma”, “histerik topluluklar” ve “aşırıya kaçma” gibi olumsuz niteliklerle ilişkilendirilmiş olan bu kavram, sonraları daha kapsamlı ve eskiye göre daha olumlu bir bakış açısıyla yeniden değerlendirilmiştir. Bu bağlamda Henry Jenkins’in ‘hayran kùltürü’ kavramını, hayranlığı sadece bir takipçilik ya da bağımlılık hali çerçevesinden değil, aynı zamanda üretkenliğin ve katılımcılığın ön planda

olduğu bir süreç olarak ele almaktadır. Ona göre hayranlar, hayran oldukları eser veya kişi hakkında etkinlikler düzenleyerek, fiziksel veya dijital ortamda topluluklar oluşturarak, içerik üreterek ve paylaşımlar yaparak hayran kültürüne katkıda bulunmaktadır (Jenkins, 2006:41). Jenkins, hayran kültürünü, medya ürünlerine yönelik izleyici etkileşimlerinin pasif bir tüketimden ibaret olmadığını vurgulayarak, hayranları içerik üreticisi, eleştirmen ve yorumlayıcı bireyler olarak tanımlamaktadır. Bu kapsamda hayranlar, sevdikleri eserlere ilişkin yalnızca tüketici konumunda kalmayıp, o eserleri dönüştiren, yeniden üreten ve çoğaltan aktif aktörlerdir. Böylece, kurgusal evrenlere alternatif sonlar yazmakta, fanzinler, hayran videoları ve yeni hikâyeler üretmekte, karakterler ve olay örgüleri üzerine kendi yaratımlarını inşa etmektedirler. Bu üretimler yalnızca bireysel düzeyde kalmayıp; dijitalleşme ve çevrim içi platformlar aracılığıyla kolektif bir sürece dönüşmektedir (Jenkins, 2016:96). Jenkins’in ‘katılımcı kültür’ kavramı, bu sürecin merkezinde yer almaktadır. ‘Katılımcı kültür’, hayranların üretkenliğini, medya metinlerine eleştirel ve yaratıcı müdahalelerde bulunma kapasitelerini tanımlar.

Hayranlar, yalnızca yapımcıların sunduğu içerikle yetinmek yerine, kendi hayal güçleri ve kültürel bağlamları doğrultusunda yeni içerikler üreterek medyaya karşı edilgen bir konumdan çıkıp aktif bir rol üstlenirler. Jenkins, hayran üretiminin modern dönemde ortaya çıkmış yeni bir olgu olmadığını da belirtir; zira hayranlar geçmişte de fanzinler, amatör videolar ve diğer yaratıcı araçlarla benzer üretimler gerçekleştirmişlerdir. Ancak internetin yaygınlaşması ve dijitalleşme süreci, bu üretimleri daha görünür, daha yaygın ve daha kolektif hâle getirmiştir (Jenkins, 2016:200). Bununla birlikte, Jenkins’e göre ‘hayran kültürü’ yalnızca üretimle sınırlı kalmaz, aynı zamanda gönüllü, karşılıksız ve kâr amacı gütmeyen bir paylaşım ekonomisine dayanır. Bu paylaşım, yalnızca içerik üretimini değil, aynı zamanda kolektif dayanışma ve kültürel alışveriş süreçlerini de kapsamaktadır. Dolayısıyla hayran kültürü, sabit ve tek yönlü bir tüketim

ilişkisi değil, sürekli yeniden şekillenen, dönüştürülen ve paylaşılan dinamik bir kültürel alan olarak değerlendirilmektedir. Günümüzde dijital oyunlar da hayran kültürlerinin merkezinde bulunmaktadır ve böylelikle bir eğlence aracı olmanın ötesine geçip bireysel ve toplumsal açıdan dünya üzerinde büyük etkiler oluşturmaktadır. Bunun nedeni ise bu oyunların sunduğu geniş karakter eşitiliği, derinlemesine işlenen ve çok katmanlı bir anlatıya sahip hikyeleri, srtkleyici atmosferi ve oyuncunun kararlarına bağlı olarak şekillenebilen interaktif oynanış mekanikleri, oyuncuların ve hayranların bu evrenlere güçlü bir duygusal bağ kurmalarına olanak tanımaktadır (Sezen, 2016:7-10). Oyuncular, yalnızca bir izleyici konumunda kalmamakta, aynı zamanda hikyenin ve oyun dünyasının aktif bir katılımcısı hline gelmekte ve bu evrenin bir parçasıymış gibi hissetmektedirler. Özellikle karakter gelişimi, oyun dünyasının detaylı tasarımı ve anlatının sunuluş biçimi, oyuncuların duygusal yatırım yapmalarını teşvik etmekte ve oyunun sunduğu deneyimi daha anlamlı ve kişisel hle getirmektedir. Böylece oyunlar salt bir eğlence aracı olmaktan öte, oyuncuların kendilerini ifade edebildikleri, kimlik inşasına katkıda bulunan ve bireysel anlam dünyaları ile etkileşime giren bir mecra olarak öne çıkmaktadır. Hayranlar, oyunların etrafında geniş toplulukların oluşmasını sağlamakta ve örnekle Discord sunucularında, Reddit forumlarında, Twitch yayınlarında, YouTube kanallarında ve oyuna özgü Wiki sayfalarında bir araya geleerek bilgi paylaşımı, strateji geliştirme, oyun teorisi üretme ve sosyal bağları güçlendirme gibi kazanımlar elde etmektedirler. Hayran kültürlerinin bu dinamik yapısı, yalnızca toplulukların varlığını sürdürmekle kalmaz ve aynı zamanda bireylerin kendi üretimlerini de ortaya koyma imknı tanımaktadır. Bu bağlamda, hayran sanatı (fanart), cosplay, hayran hikyeleri (fanfiction) ve hayran yapımı videolar gibi yeniden üretimler, hayranların oyun evrenini kendi arzularına göre şekillendirmesine olanak tanırken, bahsi geçen oyunun evrenine de katkı sağlayarak sürekli zenginleştirmektedir (apkın, 2023:28-36).

Bu da oyunun ana hikâyesi etrafında hayranlar tarafından inşa edilen bir kolektif anlatı oluşumunu göstermektedir. Ortaya çıkan bu kolektif anlatılar bir bakıma transmedyal anlatılar olarak kabul görmektedir. Hayranların çeşitli mecralarda ürettikleri bu içerikler farklı medya araçlarında yer aldığından dolayı bunu söylemek mümkündür.



Görsel 13: *Detroit Become A Human* Oyunu İçin Yapılan Bir Hayran Sanatı (Fanart) Örneği ve Oyundan Bir Kesitin Karşılaştırılması



Görsel 14: *Read Dead Redemption 2* Oyunu Karakteri Arthur Morgan'ın Cosplay Denemesi ve Oyundaki Halinin Karşılaştırılması

FanFiction | unleash your imagination

Login | Sign Up

Browse • Just In • Community • Forum • Betas • Story • Search

Games of God of War

Filters

182 | Page 1 2 3 4 ... Last Next »

God of War - Karmic Cycle AU > by Juniorsunder
[Kratos x Hindu Mythology] Believing his saga over after his last stand atop Mount Olympus, Kratos awakens in a mysterious land of powerful gods and legends. With vengeance behind him, he faces his past and questions his path. This journey of self-discovery may lead him to something new: peace.
Rated: T - English - Spiritual/Fantasy - Chapters: 9 - Words: 37,109 - Favs: 4 - Follows: 4 - Updated: 8h ago - Published: Nov 14, 2024 - Kratos

Tales Of The Nine Realms > by Gojrob reviews
In a series of shorts, the world that Kratos went to after Greece is fleshed out, especially the aftermath of the second Norse game.
Rated: K+ - English - Fantasy/Drama - Chapters: 2 - Words: 3,929 - Reviews: 1 - Updated: Jan 4 - Published: Nov 30, 2024

God of War: Chains of the Past > by Lightblade1121 reviews
A continuation from another story: The Daughter of Kratos, Calliope, makes a miraculous return to the land of the living. Now Kratos and Atreus must help her to adjust to the new lands she finds herself while also surviving Fimbulwinter and other future threats. Kratos will be determined to protect his family no matter what...
Rated: K - English - Adventure/Family - Chapters: 9 - Words: 28,949 - Reviews: 45 - Favs: 116 - Follows: 121 - Updated: Nov 15, 2024 - Published: Mar 30, 2023 - Atreus, Kratos, Calliope

Desperate Longing by T2 Angel reviews
Kratos realizes his true feelings for Freya and does all he can to avoid her. Freya refuses to let this evasion go unanswered, becoming determined to confront Kratos. One-Shot. Post-Valhalla.
Rated: T - English - Hurt/Comfort/Romance - Chapters: 1 - Words: 3,066 - Reviews: 1 - Favs: 18 - Follows: 6 - Published: Sep 20, 2024 - Kratos, Freya - Complete

Once Shattered by T2 Angel reviews
Freya finds herself in the middle of her worst nightmare. Not Baldur's death. But his judgment of her. One-Shot. Post-Valhalla.
Rated: T - English - Hurt/Comfort/Tragedy - Chapters: 1 - Words: 1,786 - Reviews: 1 - Favs: 8 - Follows: 2 - Published: Sep 20, 2024 - Freya, Kratos - Complete

YouTube

life is strange fan made movie

X Q

+ Olgu

Ana Sayfa

Shorts

Abonelikler

Siz >

Geçmiş

Oynatma listeleri

Videolarınız

Daha sonra izle

Beğendiğim videolar

Abonelikler

Mehmet Fatih... 14

GRKN

Ehliyet Sınan Korum...

Bakirkentekle31

Ruhi Çenet

Tümü

Shorts

Videolar

İzlenmeler

İzlenmeler

Son yüklenenler

Canlı

4 dakikadan kısa

4-20 dk

20 dakikadan uzun

Filtreler

"WHAT IF?" A (Fan-Made) Life Is Strange Story (FULL MOVIE)

600 B görüntüleme • 7 yıl önce

CITY M Productions

WE DO NOT OWN LIFE IS STRANGE! No profit of any kind has been, or will be made on this film in any way. We are just...

Ayrıntılar

2:37:28

[LIFE IS STRANGE FAN-MADE]

FanFicks - Oynatma listesi

Life is Strange TRAILER [FAN-MADE] 1:57

Life is Strange EPISODE 1 [FAN-MADE] 8:52

Oynatma listesinde tamamen görüntüle

Life is Strange FAN-MADE - THE TRAILER -

MISSING

9 video

Görsel 15-16: *God of War* Oyununu Konu Alan Hayran Hikayeleri ve *Life Is Strange* Oyununu Konu Alan Hayran Yapımı Video

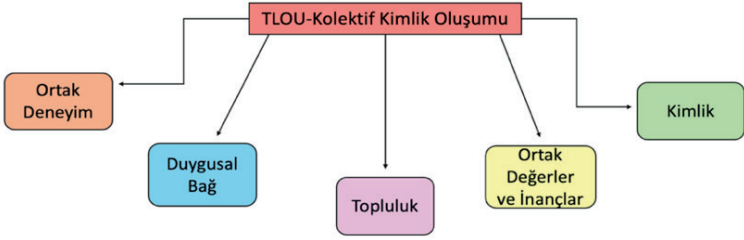
Bir başka açıdan bakıldığında ise dijital oyunlar, aynı zamanda kolektif kimliklerin ve toplumsal aidiyet duygularının oluşmasını güçlendirmektedir. Bu srete insanlar arasında ortak bir hayranlık etrafında sosyal bağlar kuran oyunlar aynı zamanda kişisel ve kültürel bakış açılarıyla yeniden yorumlamalarına olanak sağlamaktadır. Tüm bu bilgiler, dijital oyunların yalnızca bireysel değil toplumsal ve kültürel bağlamda da önemli bir role sahip olduğunu göstermektedir (Büyükbaykal & Cansabuncu, 2020:4-6).

2.1 Kolektif Kimlik ve Anlatının *The Last of Us* Evrenine

Yansımaları

Kolektif kimlik, toplumlara özgü normlar, değerler ve sosyal kontrol gibi unsurların benimsenmesiyle şekillenen ve bireylerin bu unsurlara benzeşerek edindiği bir toplumsal kimlik biçimi olarak tanımlanmaktadır (Tural, 1988:62). Ayrıca, kolektif kimliğin belirli bir kültürel topluluğa ait, sınırları çizilmiş bir kimlik olarak daraltılabileceği gibi, daha geniş toplumsal bağlamlara yayılabilecek esnek bir yapıya sahip olabileceği de ifade edilmektedir (zdil, 2017:391). Bu kimliğin oluşması sürecinde bireyler, kendilerine özgü özelliklerini, ait hissettikleri topluluğun norm ve değerleriyle harmanlamakta ve böylelikle btnleşmektedirler. Bu durum topluluk içerisinde bireyselliğin geride bırakılmasını, bireyler arasında iş birliği ve dayanışmanın oluşmasını temel alan ortak bir zeminin ortaya çıkmasını sağlamaktadır (Tural, 1988:62). Günümüz dijital çağında kolektif kimlik kavramı, fiziksel sınırların da ötesine geçmeyi başarmakta ve bu bağlamda yeni perspektifler kazanmaktadır. Özellikle dijital platformlar, bireylerin fiziksel olarak bir araya gelmeden, ortak ilgi ve değerleri etrafında şekillenen toplulukların oluşturulmasına da olanak tanımaktadır. Bu dijital ortamlarda bireyler sadece bir topluluğa olan aidiyetlerini yaşamakla kalmayıp aynı zamanda sanal dünyadaki faaliyetleriyle bir bakıma bahsi geçen topluluğun değerlerini yaymakla yükümlü bir temsilci gibi hareket etmektedirler. Böylelikle kolektif

kimliklerin oluşunu küresel ölçekte görünür hale gelmekte ve gün geçtikçe çoğalmaktadır (Van Stekelenburg, 2013:2-6). Kolektif anlatı ise, bireylerin bir anlatı üzerinden kendi kişisel deneyim, fikir vb. olguları bir araya getirerek topluluk düzeyinde ortak bir anlatı oluşturdukları bir süreçtir. Bu süreçte bireylerin esasen kendi deneyimlerinden yola çıkarak bir topluluğun ortak hafızasını şekillendirmesine ve yeniden üretmesine olanak tanımaktadır. Ayrıca ortak hafızada şekillenen bu anlatılar topluluk içinde tartışılmakta, geliştirilmekte ve yeni fikirler aracılığıyla zenginleştirilmektedir. Günümüzde kolektif anlatı, dijital platformlar aracılığıyla daha dinamik ve yayılımcı bir nitelik ile işleyen bir oluşumdur. Bu durumun temel nedeni, bireylerin sosyal medya uygulamaları, forumlar, video paylaşım platformları ve dijital topluluklar üzerinden deneyimlerini paylaşmaları, tartışmalar yürütmeleri ve ortak anlatılar oluşturmalarıdır. Örneğin, bir oyunun hikayesine ilişkin teorilerin, olaylar ve karakterler hakkında ortaya atılan fikirlerin geliştirilmesi ve paylaşılması, kolektif anlatının dijital platformlar sayesinde nasıl şekillendiğini göstermektedir. Bu anlatı biçimi böylelikle bireysel ve toplumsal olanı bir araya getirmekte ve toplulukların kendilerini dünya üzerinde daha dinamik biçimde ifade etmelerini sağlamaktadır (şahoğlu, & Polat, 2018:121). Böylece dijital platformların sunduğu etkileşim olanakları, günümüzde hayranlara oyunun asıl anlatısına doğrudan müdahale etme imknı tanımakta ve bu durum, kolektif anlatı kavramının giderek daha fazla yaygınlaşmasına neden olmaktadır. Dijital oyunlar bu noktada kolektif kimliklerin ve anlatıların topluluk düzeyinde sergilendiği alanlar olarak ortaya çıkmaktadır.



Şema 1: *The Last of Us* Serisi Etrafında Kolektif Kimliklerin Oluşumu



Şema 2: *The Last of Us* Serisinde Kolektif Anlatı Oluşumu

The Last of Us serisi, kolektif kimlik ve anlatı bağlamında, sahip olduğu insani temalarla oyuncuların yalnızca seri ile bağ kurmasını değil aynı zamanda kurulan bu bağların çevrimiçi ortamlarda topluluklar vasıtasıyla üretime dönüştürülmesini teşvik etmektedir. Bu bağlamda oyuncular ve hayranlar *The Last of Us* evreninde teoriler, stratejileri çeşitli mecralarda paylaşmakta ve kendi kurgusal hikayelerini yazmaktadırlar. Böylelikle hayranların çevrimiçi forumlar, sosyal medya platformları ve içerik üretim alanları aracılığıyla bir araya gelerek ortak bir kültürel dokuyu inşa ettiği kolektif bir anlatının zeminini oluşturmaktadır. Ayrıca, bu yolla *The Last of Us* hayran

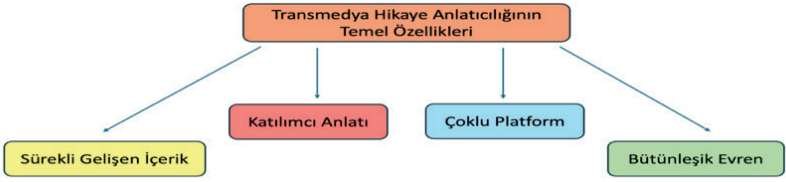
topluluğu, yalnızca oyunun pasif bir tüketicisi olmaktan ziyade, sürekli düşünerek, üreterek ve diğer topluluk üyeleriyle etkileşime girerek aktif bir şekilde bu kültürün bir parçası haline gelmektedir ve bu bireysel kimliklerin topluluk normları ve değerleri ile bütünleşmesi sonucunda kolektif bir kimliğin oluşmasını sağlamaktadır. *The Last of Us* topluluğu, bu anlamda hem oyunun anlatısını genişleten hem de kendi içerisinde sürekli yenilenen dinamik bir kolektif yapıyı temsil etmektedir (Şahoğlu, & Polat, 2018: 121).

2.2 Transmedyal Anlatı Olarak *The Last of Us*

Transmedyal anlatılar, günümüzde dijitalleşmenin de etkisiyle giderek yaygınlaşan bir anlatım biçimidir. Bu anlatıların temelinde tek bir medya aracına bağlı kalmak yerine çeşitli medya araçlarına (film, kitap, video oyunu, dizi, sosyal medya vb.) entegre edilerek geniş kitlelere sunulma ve her medya aracında farklı biçimlerde ele alınmasıdır. Bu anlatım biçimini ortaya koyan ve kuramsal çerçevesini geliştiren kişi ise Henry Jenkins olmuştur. Ona göre transmedyal anlatılar, farklı medyalar aracılığıyla ele alınan ve her birinin ana eserin anlatısının gelişmesine ve şekillenmesine katkıda bulunan içeliklerden oluşmaktadır:

“Bir transmedya hikâyesi, her biri bütüne farklı ve değerli bir katkıda bulunan yeni metinlerle çeşitli medya platformlarında ortaya çıkar. Transmedya anlatıcılığının ideal biçiminde, her bir yayın aracı en iyi yaptığı şeyi yapar; böylece bir hikâye bir filmde tanıtılır, televizyon, roman ve çizgi romanlarla genişletilir; dünyası oyun oynayarak keşfedilebilir veya eğlence parkı cazibesi olarak deneyimlenebilir” (Jenkins, 2016, s. 144-145).

Transmedyal anlatılar, sürekli gelişen içerik yapısı, bütünleşik evrenler, çoklu platform geçişleri ve katılımcı bir anlatı biçimi olarak karakterize edilmektedir.



Şema 3: Transmedyal Anlatının Temel Özellikleri

The Last of Us serisi, transmedyal anlatının nasıl işlediğine dair yeterli bir örnektir. Öncelikle bir video oyunu olarak piyasaya sürülen seri, zamanla televizyon dizisine, kitaplara, dijital içeriklere ve hayran yapımlarına ilham olan bir evrene dönüşmüştür. Bu genişletilmiş evren, her bir medya platformunda farklı katmanlar eklenerek, ana hikâyeyi ve karakterleri farklı açılardan keşfetme fırsatı sunmaktadır. Bu bağlamda Henry Jenkins’in transmedyal anlatıları “Bir transmedya hikâyesi, her biri bütüne farklı ve değerli bir katkıda bulunan yeni metinlerle çeşitli medya platformlarında ortaya çıkar” (Jenkins, 2016:144-145) şeklinde tanımlaması da oyunun farklı mecralarda nasıl yeniden şekillendiğini ve her bir platformun, hikâyenin anlatısına nasıl katkıda bulunduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Özellikle, *The Last of Us*’ın televizyon dizisi, video oyununun temel olay örgüsünü büyük ölçüde korurken, yeni karakterler ve detaylarla zenginleştirilmiştir. Dizi, oyun ve diğer medya platformlarındaki anlatıyı genişleterek, yeni izleyici kitlesine de hitap etmeyi başarmıştır. Zira, kitaplar da hikâyenin derinliklerine inerek, karakterlerin geçmişini ve evrenin çeşitli yönlerini daha ayrıntılı şekilde ele almaktadır.



Görsel 17-18: *The Last of Us* Evreninden İlham Alan *American Dreams* çizgi romanı ve HBO Max’ da yayınlanan *The Last of Us* dizisi

Bu medya formatları, hikâyenin farklı katmanlarını sunarken, hayranlara yeni bakış açıları kazandırmaktadır. Dijital platformlardaki içerikler de bu bağlamda *The Last of Us*’ın transmedyal anlatısının önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Reddit, Instagram, Discord, YouTube gibi mecralarda hayranlar tarafından yaratılan içerikler, oyun anlatısını yeniden şekillendirmektedir. Hayran kurguları (fanfiction), cosplay uygulamaları, video paylaşımları gibi diğer içerikler de oyun evrenine yeni katmanlar ekleyerek, izleyicinin ve oyuncunun hikâyeye daha fazla dahil olmasına olanak tanımaktadır.

3- The Last of Us Oyununda Hikâye Anlatımı

The Last of Us serisi ilk olarak 2013 yılında Naughty Dog şirketi tarafından geliştirilip Sony iş birliği ile PlayStation 3 konsolunda yayınlanmıştır. İlk oyun, dünya çapında büyük ilgi görerek yalnızca bir

video oyunu olmanın ötesine geçmiş ve oyun endüstrisinde hikâye anlatımı ile karakter derinliği açısından yeni standartlar belirleyen etkili bir eser hâline gelmiştir. İnsan olma, ahlak, kayıp ve hayatta kalma gibi temaları post-apokaliptik bir çizgide işleyen oyun hem dünyanın çeşitli yerlerindeki eleştirmenlerden hem de oyunculardan Metacritic² ve benzeri platformlarda yüksek notlar almıştır. Piyasaya sürölmesinin henüz ilk haftasında 1,3 milyonun üzerinde satış yapan oyun, on dört ay içinde 8 milyonu aşan bir satış performansını elde ederek PlayStation 3 platformunda şimdiye kadar en çok satan oyunlardan biri olmuştur (Young, 2016:460-466). Bu başarı, oyunun sadece kaliteli bir yapıım olduğunu değil, oyuncuların beklentilerine de uygun bir yapıım olduğunu kanıtlar niteliktedir. Zamanla *The Last of Us*, kazandığı birçok ödülle oyun camiasında bir kült hâline gelmiştir. Hikâye anlatımı, seslendirme, müzik, grafik tasarımı ve karakter gelişimi gibi birçok unsuru sayesinde eleştirmenlerden büyük övgüler toplamış ve 240’tan fazla ödöl kazanarak hatırı sayılır bir yapıım olmuştur. Bu ödöllelerde sadece teknik anlamda değil aynı zamanda oyunun derin anlatısının ve karakter odaklı yapısının da payının olduğu gözler önüne serilmiştir. Oyuncular bu bağlamda baş karakterler olan Ellie ve Joel arasındaki bağın dokunaklı ve insani yönüne hayranlık duyarken, oyunun atmosferi ve sürükleyici anlatım tarzı da oyunculara etkili bir oyun deneyimi sunmaktadır. İlk oyunun etkileri yıllar geçmesine rağmen hala diriyken serinin devam oyunu olan *The Last of Us Part II*, 19 Haziran 2020’de yayımlanmıştır (Young, 2016:462-464). Böylelikle *The Last Of Us I*’in hali hazırda beğenileri üstüne çeken temellerinin üzerine inşa edilen bu yapıım, daha karmaşık hikayesi, teknik anlamda geliştirilmiş grafikleriyle dikkat çekmiştir. Oyunun hikayesi, ilk oyunda olduğu gibi etik çatışmalar ve

² Metacritic, çeşitli eleştirmenlerin ve kullanıcıların değerlendirmelerini toplayarak, kültürel ürünlerin (özellikle oyun, film, müzik) toplu puan ortalamasını sunan ve dijital kültür alanında yaygın biçimde referans gösterilen uluslararası bir inceleme platformudur.

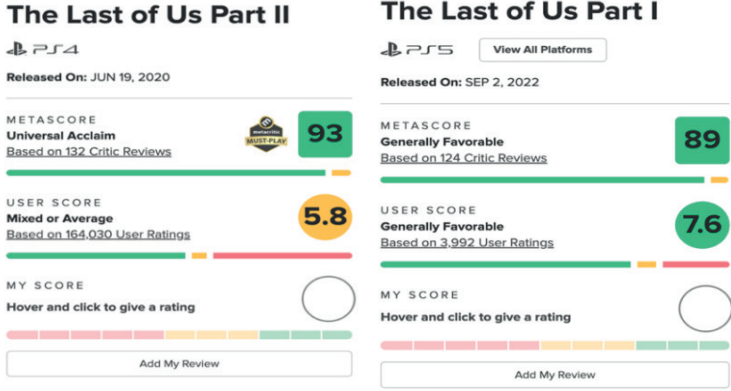
intikam teması üzerinden devam ederken, oyunculara aynı zamanda insan tabiatının karanlık ve karmaşık yönlerini de göstermektedir. Ayrıca serinin ilk oyununda ebeveynlik ve insan ilişkileri gibi evrensel temalar işlenirken, devam oyunu olan *The Last of Us Part II*, cesur hikâye öğeleri ile öne çıkmaktadır. Özellikle ana karakterlerden biri olan Ellie bir LGBTQ+ bireyi olarak hikâyenin merkezinde yer almaktadır ve bu temsil hem olumlu hem de olumsuz eleştirilerle karşılanmış, ancak LGBTQ+ topluluğu için de bir dönüm noktası olarak kabul edilmiştir. Oyunun bu tür sosyal temaları ele alması, oyunculara yalnızca bir hayatta kalma hikayesi sunmakla kalmayıp, toplumsal normları sorgulatan ve daha derin bir düşünme süreci başlatan bir deneyim sunmaktadır. Bu yaklaşım, hayranlar ve eleştirmenler cephesinde büyük ses getirmiş ve oyunu hem övgülerin hem de eleştirilerin odağı yapmıştır (Sipocz, 2017:101-102).



Görsel 19-20: Epic Games Platformundaki The Last of Us I ve II'nin Kapak Tasarımları

Dijital oyun endüstrisinde hikâye anlatımı ve teknik mükemmeliyet açısından yeni standartlar belirleyen bu seri hem eleştirmenler

hem de oyuncular tarafından bir sanat eseri olarak kabul edilmiş ve kültürel bir fenomen haline gelmiştir. *The Last of Us* serisi, yalnızca bir oyun olmanın ötesine geçerek, hikâye anlatımı, karakter gelişimi ve sahip olduğu apokaliptik atmosferiyle bir mihenk taşı haline bürünmüştür.

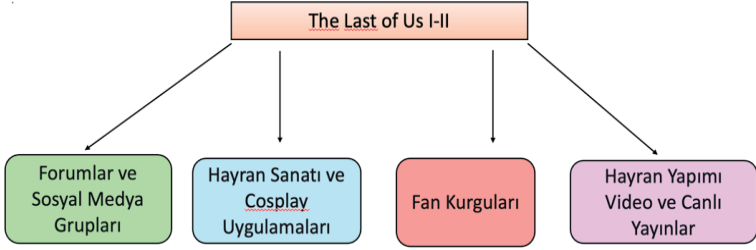


Görsel 21-22: Seri'nin MetaCritic Platformu Üzerindeki İstatistikleri

4- *The Last of Us* Oyununun Katılımcı Kültürdeki Yansımaları ve Yeniden Yorumlanması

Yeniden üretilebilirlik kavramı, Walter Benjamin tarafından *Sanat Eserinin Teknik Yeniden Üretilebilirliği* adlı çalışmasında bir kuram olarak ele alınmıştır. Ona göre, sanat eserleri ortaya konuldukları andan itibaren yeniden üretime açık hâle gelmektedir. Bunun nedeni de insan eliyle üretilen bir eserin yine insan tarafından değiştirilmesinin olağan bir durum olmasıdır (Benjamin, 1936:11). Bu nedenle Benjamin'in çalışması, sanatın ve kültürel üretimin dönüşümünü anlamak için önemli bir kuramsal çerçeve sunmaktadır. Sanat eserlerinin teknik yollarla yeniden üretilebilirliği üzerine öne sürdüğü bu kuram, sanatın özgünlüğü, toplumsallaşması ve dönüşümü bağlamında

temel bir referans noktası olarak kabul edilmektedir. Benjamin, modern çağda sanatın doğasının nasıl değiştiğini inceler ve eserlerin teknik olanaklar aracılığıyla çoğaltılmasıyla birlikte özgünlüklerini ve auralarını kaybettiklerini ileri sürer. Ona göre bu süreç, sanat eserinin yalnızca kendisine özgü, tekrarı mümkün olmayan ve tarihsel bağlamına sıkı sıkıya bağlı olan “otantik” (biricik ve özgün) niteliğini zayıflatırken, aynı zamanda onu daha geniş kitlelerin erişimine açarak sanatın demokratikleşmesine katkı sağlamaktadır (Benjamin, 1936:33). Yeniden üretilebilirlik süreci, bir sanat eserinin orijinal versiyonunun birebir kopyalanması ya da yorumlanarak dönüştürölmesi yoluyla yeniden oluşturulmasını ifade eder. Günümüzde bu olgu yalnızca geleneksel sanat eserleriyle sınırlı kalmayıp dijital endüstrilerde de kendini göstermektedir. Özellikle dijital oyunların anlatsal yapıları, yalnızca geliştirici stüdyolar tarafından belirlenen statik bir çerçevede kalmayıp, oyuncular ve hayranlar aracılığıyla sürekli yeniden üretilmekte ve kolektif bir kültürel dinamik içinde evrilmektedir. *The Last of Us* serisi, yeniden üretim süreçleri açısından değerlendirildiğinde yalnızca bir video oyunu olmanın ötesinde, hayranlarının hayal gücüyle şekillenen bir kültürel ekosistemin temsili hâline gelmektedir (Peim, 2007:366-372). Bu bağlamda, Walter Benjamin’in sanat eserlerinin yeniden üretilebilirliği üzerine geliştirdiğı kuramsal yaklaşım, oyun evreninin hayran etkisiyle nasıl bir dönüşüm yaşadığını anlamlandırmak için önemli bir çerçeve sunmaktadır. Benjamin’e göre, yeniden üretilen bir eser özgünlüğünü kaybetse de bu süreç aynı zamanda geniş kitlelerin ilgisini ve erişimini artırmaktadır. *The Last of Us* örneğinde bu dönüşüm, hayranların oyun evrenini kendi hayal güçleriyle yeniden yorumladıkları sayısız yeni eser biçiminde kendini göstermektedir.



Şema 4: The Last of Us Serisindeki Yeniden Üretim Süreçleri

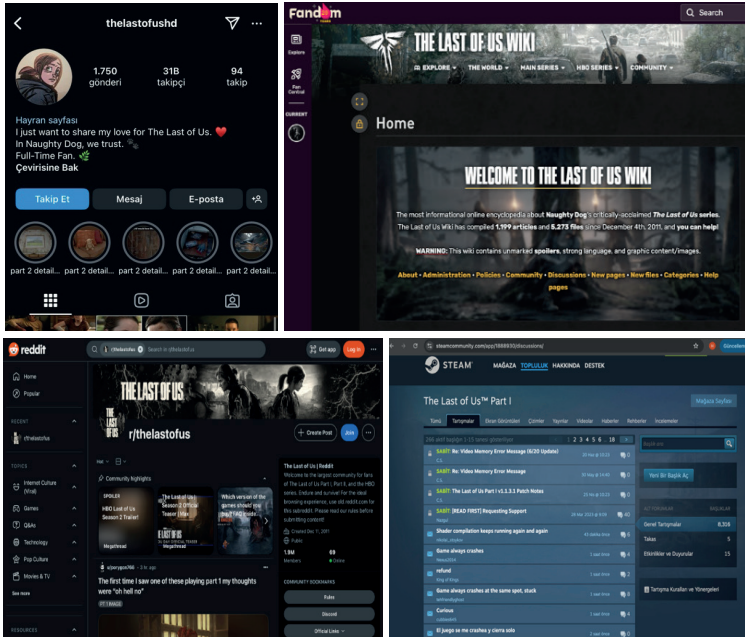
Cosplay uygulamaları bu yeniden üretimlerin en belirgin örneklerinden biri olarak görülmektedir. Özellikle oyunun merkezi haline gelen “Ellie” ve “Joel” gibi baş karakterlerin kostümler yardımıyla canlandırılması, yalnızca görsel bir temsil olmanın ötesinde, karakterlerin davranışlarının da taklit edilmesiyle birlikte oyunun duygusal ve estetik katmanlarının hayranların gözünden yeniden şekillendiğini göstermektedir. Benzer biçimde yapılan hayran sanatları (fanart), *The Last of Us* evreninin hayran tarafından yeniden inşa edilmesidir. Dijital veya geleneksel yollarla (çizimler, tasarımlar vb.) harmanlanabilen bu çalışmalar, oyuna özgü karakterleri, mekânları ve tematik öğeleri yeniden üretmektedir. Yazınsal yönden yeniden üretimlere baktığında ise hayran hikâyeleri (fanfiction) dikkat çekmektedir. Karakterler arasındaki duygusal bağları, evrenin alternatif sonlarını ve benzeri temaları ele alan bu yazınsal içerikler, oyunun ana örgüsünden koparak hayranların oyun evreniyle farklı şekillerde derin bağlar kurmasını sağlamaktadır (Çapkın, 2023:37-39). Sözü edilen tüm bu yeniden üretim örnekleri, eser ile hayran arasındaki ilişkiyi daha dinamik ve katılım temelli bir düzleme sürüklemektedir. Hayranların cosplay uygulamaları, hayran sanatı (fanart), hayran hikâyeleri (fanfiction) ve diğer çeşitli yeniden üretimleri, oyunu farklı şekillerde yorumlamakta; böylelikle oyun evreninin sürekli dönüşüm yaşıması ve zenginleşmesiyle bir kültürel platform haline gelmesine katkıda bulunmaktadır. Ayrıca bu yeniden üretimler, oyunu kolektif bir üretim olgusu haline getirerek toplumsal bir anlam taşımasını da

sağlamaktadır. Bahsi geçen bu yeniden üretim biçimleri detaylı bir biçimde şu başlıklar altında ele alınmaktadır.

4.1 Forumlar ve Sosyal Medya Grupları

Dijitalleşmenin sağladığı imkânlar sayesinde hayranlar, kimi zaman resmi kaynaklardan daha fazla ilgi gören web siteleri ve sosyal medya hesapları oluşturabilmektedir. Bu platformlar hem içerik üretiminin hem de hayranlar arası etkileşimin yoğun biçimde gerçekleştiği dinamik dijital alanlar hâline gelmiştir. Kullanıcılar bu alanlarda anlık iletişim kurabilmekte, kendi üretimlerini paylaşmakta ve birbirlerinin içeriklerine doğrudan yanıt verebilmektedir (Sezen, 2016:11). *The Last of Us* serisi, sadece oyun içi deneyimle sınırlı kalmayıp, oyuncuların ve hayranların dijital ortamda etkileşime geçerek ortak bir kültürel alan oluşturdukları bir yapıya sahiptir. Reddit, Instagram, Discord, Steam Community ve The Last of Us Wiki gibi platformlar, oyuncuların oyun hakkındaki teorilerini, analizlerini, duygusal tepkilerini ve eleştirilerini paylaştıkları, kolektif bir bilgi ve tartışma alanı olarak işlev görmektedir. Bu platformlar, hayranlar arasında güçlü bir topluluk bilinci oluştururken, aynı zamanda oyun dünyasının tanınırlığını artırmakta ve yapımcılar ile oyuncular arasında karşılıklı etkileşim sağlamaktadır (Çapkın, 2023:28-30). Bu tür dijital etkileşimler, *The Last of Us* evreninin genişlemesine ve anlatısının farklı perspektiflerden yeniden yorumlanmasına olanak sağlamaktadır. Örneğin, Reddit üzerindeki ‘r/TheLastOfUs’ topluluğunda, oyuncular oyun teorileri, karakter analizleri ve alternatif hikâye örgüleri üzerine kapsamlı tartışmalar yürütmektedir. Bu tartışmalar, hem oyunun anlatısına olan ilgiyi artırmakta hem de oyuncuların hikâyeyi kendi bakış açılarından yeniden inşa etmelerini sağlamaktadır. Benzer şekilde Discord sunucuları, oyuncuların anlık tartışmalar yapabileceği, oyun içi deneyimlerini paylaşabileceği ve hatta çok oyunculu modlarda organize olabileceği bir ortam sunmaktadır. Steam Community gibi platformlar ise özellikle mod geliştiricileri ve hayran projeleri için bir paylaşım alanı sunarak oyunun sınırlarını genişleten yeniliklerin ortaya

çıkmasına zemin hazırlamaktadır. Sosyal medya, yalnızca bireysel tartışmalar için değil, aynı zamanda topluluk bazlı projelerin oluşması açısından da önemli bir rol oynamaktadır. Instagram ve Twitter gibi platformlar, hayranların hayran sanatı, cosplay uygulamaları ve yaratıcı içeriklerini paylaşımlarını sağlayarak, oyunun sanatsal ve kültürel yönünü ön plana çıkarmaktadır. Örneğin, Instagram’da ‘#TheLastOfUs’ etiketi altında binlerce hayran çizimi, video ve içerik paylaşılmaktadır. Tüm bu dijital etkileşimler, oyun evreninin sürekli yeniden üretilmesini sağlamaktadır. Hayranlar, yalnızca oyunun sunduğu anlatıyla yetinmeyerek kendi yorumlarını, hikâyelerini ve görsellerini üreterek oyun evreninin genişlemesine aktif katkıda bulunmaktadır. Bu süreç, Walter Benjamin’in sanat eserlerinin yeniden üretilabilirliği kuramıyla da doğrudan ilişkilidir; çünkü oyun dünyası, sabit bir anlatı olmaktan çıkıp hayranların katılımıyla sürekli değişen, kolektif bir kültürel üretim hâline gelmektedir.

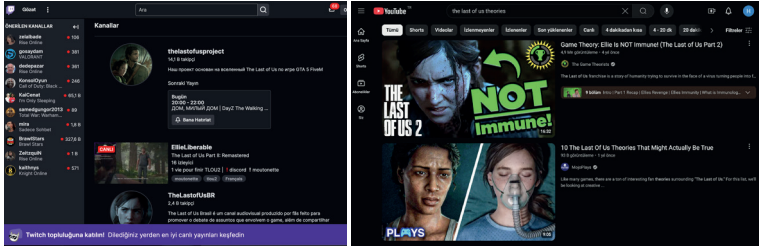


Görsel 23-26: Sırasıyla Reddit, Instagram, Fandom ve Steam Üzerindeki Hayran Grupları

4.2- Hayran Yapımı Video ve Canlı Yayınlar

Hayranlar tarafından oluşturulan video içerikleri ve canlı yayınlar, yalnızca oyunun oynanışını içermekle sınırlı kalmamakta; aynı zamanda yorum, analiz ve teori üretimi gibi yaratıcı süreçleri de içermektedir (Sezen, 2016:5-9). *The Last of Us* evreni, anlatı derinliği ve karmaşık temalarıyla oyuncuların yalnızca bir tüketici olmaktan öteye geçerek analiz eden, yorumlayan ve yeniden üreten bir topluluk hâline gelmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda, Twitch ve YouTube gibi video paylaşım platformları, oyunun yalnızca oynandığı değil, aynı zamanda tartışıldığı ve yeniden yorumlandığı alanlar hâline gelmiştir. Bu platformlarda oyuncular, senaryonun gizemleri, karakter gelişimleri, alternatif teorileri ve oyunun muhtemel geleceğı hakkında detaylı analizler içeren videolar üretmektedir. Hayran teorilerini konu edinen bu videoları, oyunun anlatısına dair derinlemesine tartışmalar sunarken, farklı bakış açıları ve olasılıklar üzerinden *The Last of Us* evreninin genişlemesine katkıda bulunmaktadır. Örneğın, karakterlerin iç dünyaları, oyunun alternatif sonları veya oyun evreninin arka planına dair yapılan çıkarımlar, hayran topluluklarında yeni tartışmalar ortaya çıkarmaktadır. Bunun yanı sıra, birçok oyuncu oyun oynama anlarını kaydederek veya canlı yayın yaparak diğerk hayranlarla anlık etkileşim kurma imkânı elde etmektedir. Twitch üzerinden yapılan canlı yayınlar, yalnızca bireysel deneyimlerin paylaşılmasına değil, aynı zamanda topluluk içinde ortak duyguların ve oyun kültürünün gelişmesine katkı sağlamaktadır. Yayın sırasında oyuncular, anlık sohbetler, yorumlar ve tartışmalar ile oyunun belirli sahneleri hakkında doğrudan geri bildirim alabilmekte ve oyun deneyimini kolektif bir hâle getirmektedirler. Bu dinamik üretim süreci, *The Last of Us* anlatısının durağan bir yapıdan çıkıp sürekli yorumlanan, değışen ve zenginleşen bir biçim kazanmasını sağlamaktadır. Oyun, yalnızca geliştiricilerin sunduğı anlatı ile sınırlı kalmayıp, oyuncuların katılımıyla şekillenen interaktif bir hikâye hâline gelmektedir. Ayrıca, hayranların ürettikleri içerikler, oyunun popürlüğünün sürdürölmesine ve

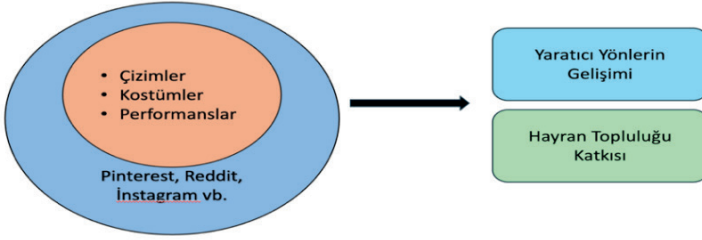
yeni oyuncuların evrene dahil olmasına da katkı sağlamaktadır. Özellikle YouTube'daki oyunun hikâye özetlerini içeren videolar, sinematik sahnelerden oluşturulan derlemeler ve oyun içi detayları açıklayan içerikler, oyunu oynama fırsatı bulamayan kişiler için alternatif bir deneyim sunmaktadır.



Görsel 27-28: *The Last of Us* Temalı Twitch Canlı Yayınları ve Youtube Videoları

4.3 Hayran Sanatı (Fanart) ve Cosplay Uygulamaları

Hayran sanatları, hayranı olunan eserlere duyulan bağlılığın somut bir ifadesi olarak ortaya çıkmaktadır. Dijital veya elle yapılan çizimler, dioramalar, karikatürler vb. pek çok alanda ele alınan bu üretimler, yalnızca sevilen karakterlerin ya da sahnelerin birebir kopyaları olmanın ötesine geçmektedir. Bunun nedeni ise bu üretimlerin çoğu zaman orijinal eserin sınırlarını aşarak, yeni karakter yorumları ve farklı zaman-mekân kurguları üzerinden yeniden anlamlandırmaları da bünyesinde barındırmasıdır. Dolayısıyla, hayran sanatları yalnızca bireysel yaratıcılığın bir yansıması olmakla kalmamakta, aynı zamanda hayran topluluklarının kolektif kimliklerini güçlendiren ve ortak anlatılar inşa eden önemli unsurlar olarak kendini göstermektedir (Çapkın, 2023:37-38).



Şema 5: Hayranların Yaratıcılık ve Topluluk Katılımı Üzerindeki Gelişimsel Etkiler

Hayran üretimleri, dijital ortamda paylaşıldıkça farklı hayranlar tarafından yorumlanmakta, üzerine eklemeler yapılmakta ve bazen de yeni sanatsal üretilere ilham kaynağı olmaktadır. Böylece, hayran sanatları, etkileşim ve yeniden üretim döngüsü içinde sürekliliğini koruyan ve gelişen bir yapıya bürünmektedir. Benzer şekilde, kostümle canlandırma olarak da bilinen cosplay uygulamaları da hayran kültürünün önemli bir parçasıdır (Çapkın, 2023:37). Ancak cosplay'ler, yalnızca sevilen karakterlerin kostümlerinin giyilmesinden ibaret değildir. Aksine, hayranlar karakterlerin jest, mimik, konuşma tarzı ve davranışlarını da birebir yansıtarak, bütüncül ve performatif bir süreci hayata geçirmektedir. Bu yönüyle cosplay uygulamaları, bedensel ifade ile görsel sanatlar arasındaki sınırları ortadan kaldırmakta ve hayranın hem bedenini hem de kimliğini eserin dünyasına dahil ettiği yaratıcı bir etkinlik olarak değerlendirilmektedir (Özdemir, 2020: 28). Öte yandan, cosplay için kullanılan kostümler, aksesuarlar, makyaj teknikleri ve el emeğiyle hazırlanan çeşitli ürünler, hayranlar arasında bilgi ve beceri paylaşımına dayalı bir topluluk kültürü yaratmakta; böylelikle, bireylerin birbirinden öğrenerek geliştiği bir etkileşim ortamı oluşmaktadır (Duran, 2024:66). Ayrıca, bu uygulamalar yalnızca bireysel değil, toplu etkinlikler yoluyla da icra edilmektedir.

Konvansiyonlar, yarışmalar, sosyal medya paylaşımları ve topluluk buluşmaları gibi organizasyonlar aracılığıyla hayranlar hem kendilerini ifade etme olanağı bulmakta hem de küresel ölçekte görünürlük kazanmaktadır. Hayran sanatları ve cosplay gibi üretimler, hayran topluluklarının sevdikleri eserlerle kurdukları katılımcı ve üretken ilişki biçimlerinin somut örnekleri olarak değerlendirilmektedir (Ekiz, 2021:74). Bu yaratımlar, sadece bireysel yaratıcılığı değil, aynı zamanda dijital çağda topluluk temelli üretim ve paylaşım süreçlerinin nasıl şekillendiğini göstermektedir. Öyle ki, hayranlar bu yollarla sevdikleri eserlerin sınırlarını sürekli yeniden çizirken, aynı zamanda eserin orijinal yaratıcılarıyla dolaylı ve sürekli bir diyalog içinde olmaktadır. Nitekim, *The Last of Us* evreni örneğinde olduğu gibi, hayranların bu tür üretimleri, bağlı oldukları oyun dünyasına dair duygu ve düşüncelerini ifade etmelerine olanak tanımakta ve oyun evreninin kolektif hayal gücüyle zenginleşmesini sağlamaktadır. Bu bağlamda, hayran üretimleri yalnızca oyun dünyasının genişlemesine katkı sunmakla kalmayıp, aynı zamanda kültürel ve toplumsal paylaşımın da önemli bir aracı haline gelmektedir.



Görsel 29-30: *The Last of Us* Oyununun Ana Karakterleri Olan Joel ve Ellie'nin Hayran Yapımı Cosplay Üretimleri



Görsel 31-32: *The Last of Us* İçin Tasarlanan Hayran Sanatı Örnekleri (Ellie Karakteri'nin Diorama Tasarımı ve Çizimi)

4.4 Hayran Kurguları (Fan fiction)

Hayran kurgusu, popüler kültürdeki eserlerin hayranları tarafından yaratılan alternatif hikayeler olarak literatürde geniş bir yer kaplamaktadır. Bu tür hikayeler, orijinal eserin evrenine farklı bakış açıları getirmekte ve karakterlere, olay örgülerine ya da mekânlara yeni boyutlar katmaktadır. Bu bağlamda, hayran kurguları için yapılan tanım dikkat çekicidir:

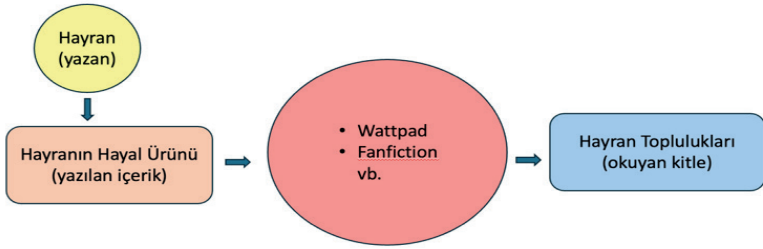
*“Fan kurgusu hikayeler; hayranlar tarafından yazılan ve bir kaynak metindeki karakterleri, olay örgülerini ve/veya mekânları içeren ek içerikler oluşturan hikâyeler olarak tanımlanır”*³ (The Janissary Collective, 2014:79 içinde: Reijnders, Stijn & Waysdorf, Abby & Zwaan, Koos & Duits, Linda, 2017:5).

Henry Jenkins de bu kurnaca hikayeleri insanın temel anlatı kurma dürtüsünün bir parçası olarak değerlendirmekte ve Homeros'un destanlarından günümüz hayran yaratımlarına kadar süregelen bir hikâye anlatma geleneğinin devamı olarak görmektedir (Jenkins, 2000:103-105). Hayran kitleleri tarafından farklı platformlar aracılığıyla ortaya

³ Metnin çevirisi tarafımıza aittir.

Metnin aslı: “stories authored by fans that create additional content through the incorporation of characters, plots and/or settings from a source text”

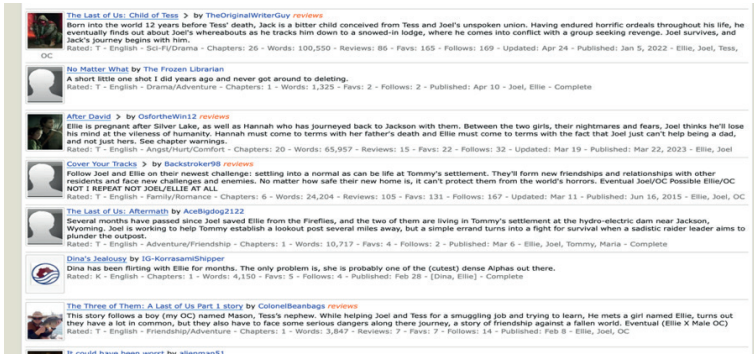
koyulan bu kurgusal hikâyeler, mevcut eserin hikâyesini ve çeşitli normlarını yeniden yorumlanarak hayranların hayal güçleriyle de harmanlanan yazınsal bir yeniden üretim biçimi olarak ortaya çıkmaktadır (Reijnders, Zwaan, Duits, & Waysdorf, 2017:3-9). *The Last of Us* evreni de bu bağlamda derin ve karmaşık hikâye yapısıyla bu tür yaratıcı içeriklerin üretilmesine elverişli bir zemin sunmaktadır. Oyunun sunduğu karakter çeşitliliği, dramatik olay örgüsü ve barındırdığı ahlaki ikilemler, hayranların hem mevcut hikâyeye alternatif bakış açıları geliştirmesini hem de karakterlerin bilinmeyen hikâyelerine erişimi olanaklı kılmaktadır. Ayrıca sosyal medya platformlarının ve çevrimiçi yazım forumlarının giderek yaygınlaşması, bu tür yaratıcı üretimlerin çoğalmasını sağlamakta ve hayran hikâyelerinin üretimini küresel bir düzeleme taşımaktadır (Çapkın, 2023:28-37).



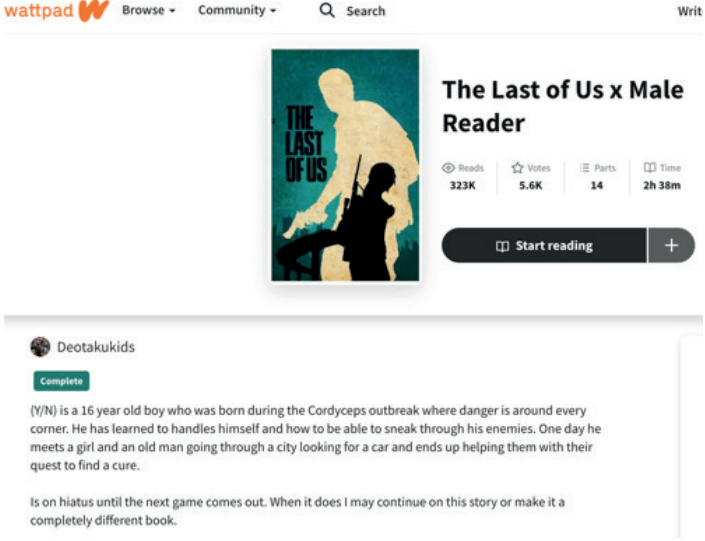
Şema 6: Hayran Hikâyelerinin Paylaşım Süreci

Henry Jenkins’in ‘katılımcı kültür’ kavramı, hayran odaklı anlatı üretim süreçlerinin irdelenmesi ve bu süreçlerin temel dinamiklerinin sistematik bir şekilde değerlendirilmesi bağlamında kuramsal bir çerçeve oluşturmaktadır. *The Last of Us* evreni özelindeki incelemeler, hayranların oyunun anlatısal yapısı ve karakter gelişimleri gibi temel normları esas alarak yazınsal üretimler gerçekleştirdiklerini ve bu üretimleri FanFiction.net, WattPad gibi dijital platformlar aracılığıyla küresel ölçekteki diğer hayran kitleleriyle paylaştıklarını ortaya koymaktadır. Böylelikle hem oyun evreninin sınırları genişletilerek yeni perspektifler sunulmakta hem de kolektif bir anlatının oluşması desteklenmektedir.

Hayran hikâyeleri, çalışmanın örnekleminde üç ana tema etrafında sınıflandırılmaktadır. Bunlardan ilki, alternatif sonlar ve paralel hikâyelerdir. Bu tür hikâyelerde hayranlar, var olan anlatının tartışmalı ya da eksik buldukları bölümlerine kendi yazdıkları hikâyelerde yeni bakış açıları kazandırmaktadırlar. Bunu yaparken kendi duygusal deneyimlerini ve oyunun dramatik yapısını birleştirerek, mevcut hikâyeye öznel katkılar sunarlar. Bir diğer tema, yan karakterleri temel alan, oyunun hikâyesinde genellikle arka planda kalmış olan karakterlere dair boşlukların doldurulmasını amaçlayan üretimlerdir. Bu anlatılar, oyunun ana hikâyesine derinlik katarken, aynı zamanda hayranların kendi yaratıcı yorumlarını ifade etmesine de imkân vermektedir. Son olarak ise duygusal bağları temel alan kurmaca hikâyeler yer almaktadır. Bunlar hayran toplulukları tarafından yazılan ve okunan en popüler hayran kurgusudur. Bu kurguda karakterlerin iç dünyalarının derinlemesine incelenmesi ve oyunun duygusal yönü, hayranların oyun evreniyle daha kişisel bağlar kurmasını sağlamaktadır (Aydm, 2022:53).



Görsel 33: Fanfiction.net İsimli Web Sitesi Üzerinde Bulunan *The Last of Us* Temalı Hayran Kurguları



Görsel 34: WattPad Uygulamasından Erişilen *The Last of Us* Üzerine Hayran Kurgusu Örneği

Hayran kurguları, oyunun anlatısını ve karakterlerini yeniden yorumlayarak oyun evreninin keşfedilmemiş yönlerini açığa çıkaran ve sürekli genişlemesini sağlayan yeniden üretim sürecinin yazınsal bir ürünüdür. Bu anlatılar, hayran yaratıcılığını teşvik eden ve kolektif anlatı üretimini destekleyen temel bir araç olarak, *The Last of Us* evreninin dinamik ve sürekli evrilen bir kültürel ekosistem kimliği kazanmasında önemli bir rol üstlenmektedir.

Sonuç

İnternet teknolojilerinin insan hayatına girmesi ve küresel ölçekte yaygınlaşması, bireysel, toplumsal ve kültürel düzlemlerde çok boyutlu dönüşümleri beraberinde getirmiştir. Bu dönüşümün en belirgin şekilde yaşandığı sosyokültürel alanlardan biri de ‘oyun’ olgusudur. İnsanlık tarihi boyunca bir eğlence ve etkileşim biçimi olarak

varlığını sürdüren oyun, dijitalleşmenin etkisiyle geleneksel yapısından sıyrılarak daha dinamik ve interaktif bir biçime evrilmiştir. Bu değişim, yalnızca oyunun içeriği ve oynanış tarzı açısından değil, aynı zamanda oyuncuların oyun dünyasına olan katılım şekilleri bakımından da önemli dönüşümler yaratmıştır. Dijital oyunlar, artık yalnızca bireysel veya rekabetçi bir eğlence aracı olmaktan çıkıp, toplumsal bağların kurulduğu, kültürel üretimlerin ortaya konduğu ve sanatsal anlatımın geliştiği çok yönlü bir mecraya dönüşmüştür. *The Last of Us* gibi hikâye odaklı oyunlar, oyunculara yalnızca bir oyun deneyimi sunmakla kalmamış, aynı zamanda duygusal ve düşünsel açıdan derinlemesine bağ kurulabilecek bir anlatı dünyası inşa etmiştir. Zaman içinde, oyun etrafında bir araya gelen hayran toplulukları, bu evreni yalnızca tüketen bireyler olarak değil, aktif bir şekilde yeniden üreten yaratıcı topluluklar olarak var etmişlerdir. Serinin hikâyesinde barındırdığı temalar, karakter çeşitliliği ve olay örgüsü, dünya çapında geniş hayran topluluklarını bir araya getirmiş ve bu topluluklar, oyuna ilişkin teoriler üretmiş, içerik paylaşmış ve böylelikle bir hayran kültürü inşa etmiştir. Sosyal medya, forumlar ve video paylaşım platformları gibi dijital alanlar aracılığıyla hayran sanatı (fanart), cosplay uygulamaları ve hayran kurguları (fan fiction) gibi yaratıcı içerikler üretilmiş ve bu sayede *The Last of Us* evreninin yeniden yorumlanmasına, genişlemesine ve zenginleşmesine katkıda bulunulmuştur. Bu durum, Walter Benjamin'in (1936) 'yeniden üretilebilirlik' kavramının dijital çağdaki yansımalarını da gözler önüne sermektedir. İncelenen içeriklere göre, dijital platformlardaki hayran üretimlerinin platforma özgü çeşitlilik gösterdiği tespit edilmiştir. Örneğin, Reddit'te kuramsal tartışmalar ve oyun dinamiklerine dair yorumlar öne çıkarken, Wattpad'de alternatif kurgusal hikâyeler yoğunlaşmaktadır. Instagram ve Pinterest'te ise ağırlıklı olarak görsel hayran sanatı çalışmaları görülmektedir. Platformların yapısal özelliklerinin hayran üretim biçimlerini etkilediği de böylelikle açıklık kazanmaktadır. Bu durum ise yalnızca serinin küresel

etkisini artırmakla kalmamış, aynı zamanda hayran toplulukları arasında kolektif kimliklerin oluşmasına ve oyunun anlatısının çok katmanlı bir hâle gelmesine de olanak sağlamıştır. Sonuç olarak, *The Last of Us* örneğinde olduğu gibi, dijital oyunlar artık salt bir eğlence ürünü olmaktan çıkıp, hayranların aktif katılımıyla kültürel ekosistemler hâline gelmiştir. Dijital platformlar sayesinde bireyler oyunları yalnızca oynayan değil, aynı zamanda tartışan, yorumlayan ve yeniden üreten bir konuma gelmiştir. Bu süreç, kolektif anlatıların doğuşuna, topluluklar arası etkileşime ve kültürel üretimin yeni biçimler kazanmasına olanak sağlamaktadır. Tüm bunlar dijital oyun temelli hayran kültürünün yalnızca var olanı tekrar etmekle kalmayıp aynı zamanda yeni anlatısal katmanlar ve anlam örüntüleri yaratarak dijital oyunları transmedyal bir anlatı evrenine dönüştürdüğünü net biçimde ortaya koymaktadır. Ancak, hayran üretimlerinin sürdürülebilir olması için, içeriğin özgünlüğü ve yaratıcı nitelikleri teşvik edilmeli, tekrar eden anlatı yapılarına hapsolması önlenmelidir. Böylece, *The Last of Us* gibi hikâye odaklı oyunlar, yalnızca birer dijital ürün değil, aynı zamanda interaktif sanatın ve topluluk temelli kültürel üretimin bir örneği hâline gelmektedir. Bu dönüşüm, oyunların yalnızca bireysel deneyimler değil, aynı zamanda ortak anlatılar üreten, toplulukları bir araya getiren ve kültürel değerler yaratan bir alan olduğunu ortaya koymaktadır. İlerleyen süreçte de dijital oyunların kültürel üretim ve etkileşim süreçlerine ilişkin incelemeler yapılmalı ve farklı dijital platformların hayran üretimi üzerindeki etkileri araştırılmalıdır. Bu bağlamda, oyunların küresel ekosistemlere katkı potansiyellerinin ve interaktif bir sanat olarak evrimlerinin kapsamlı bir biçimde ele alınması önem taşımaktadır.

Kaynakça

ALİÖĞLU, M., & Algöl, A. (2021). Türkiye’de dijital oyun durumu: E-spor oyuncularının değerlendirmeleriyle *League of Legends* örneği. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(1), 121–154.

- ATICI, A. R. (2024). Oyunun tarihsel gelişimi ve oyun türleri. *Çocuk Gelişiminde Beden Eğitimi, Spor ve Oyun*, 7–22. İstanbul: Efe Akademi Yayınları.
- AYDIN, İ. (2022). Karşılaştırılmalı edebiyat bağlamında fantastik edebiyat: J.R.R. Tolkien ve Barış Müstecaplıoğlu’nun eserleri (Doktora tezi). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- BENJAMİN, W. (1936). *Teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat eseri* (O. Duman, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.
- BİNARK, M., & Bayraktutan-Sütcü, G. (2011). Dijital oyun kültürü haritasında oyuncular: Dijital oyuncuların habitusları ve kariyer türevleri. In A. Telli-Aydemir (Ed.), *Katılımın e-hali: Gençlerin sanal alemi* (pp. 303–330). İstanbul: Alternatif Bilişim Derneği Yayınları.
- BÜYÜKBAYKAL, C. I., & Cansabuncu, İ. A. (2020). Türkiye’de yeni medya ortamı ve dijital oyun olgusu. *e-Journal of New Media*, 4(1), 1–9.
- ÇAPKIN, D. (2023). Hayran kültürü çerçevesinde fantastik filmler: Yüzüklerin Efendisi hayranları örneği (Yüksek lisans tezi). Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı.
- DURAN, C. Y. (2024). Türkiye’de manga, anime, K-drama ve K-pop: Toplumsal etki ve hayranların deneyimleri. *Journal of Migration and Political Studies*, 2(1), 61–82.
- EKİZ SAVUMLU, M. (2021). Yeni bir düşünce, davranış ve sanat üretim pratiği: Fanart. Eskişehir: Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- GÖÇERLER, H. (2022). Bir Dijital Yazın Türü Olarak Alternatif Edebiyat. *Kafkas Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(29), 71-91.
- GÜNGÖR, A. (2022). Yeni medya’dan transmedya’ya illüstrasyon ve oyun tasarımında periferi. *Akdeniz Sanat*, 16(29), 139-163.
- HUIZİNGA, J. (2015). *Homo ludens: Oyunun toplumsal işlevi üzerine bir deneme* (M. A. Kılıçbay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- JENKİNS, H. (2000). Digital land grab. *Technology Review*, 103(2), 103–105.
- JENKİNS, H. (2006). *Convergence culture: Where old and new media collide*. New York: New York University Press.
- JENKİNS, H. (2016). *Cesur yeni medya: Teknolojiler ve hayran kültürü* (N. Yeğengil, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- JENSEN, J. (1992). Fandom as pathology: The consequences of characterization. In L. A. Lewis (Ed.), *The adoring audience: Fan culture and popular media* (pp. 9–29). Londra: Routledge.
- ÖZARSLAN, Z., & Perdahcı, B. (2022). Katılımcı kültür ve transmedya anlatıyı dijital oyun üzerinden tartışmak. *ARTS, Dijitalleşme özel sayısı*, 79-113.

- ÖZDİL, M. (2017). Kolektif ve bireysel kimlikler bağlamında sosyal bütünleşme. *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 2017/3(28), 383–400.
- ÖZDEMİR, H. (2020). Hayran kültürü ve popüler kültür ekseninde animeye bakış: Anime izleyen hayranlara dair bir inceleme. İstanbul: Beykent Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü.
- PEİM, N. (2007). Walter Benjamin in the age of digital reproduction: Aura in education: A rereading of ‘The work of art in the age of mechanical reproduction.’ *Journal of Philosophy of Education*, 41(3), 363–380.
- REIJNDERS, Stijn & Waysdorf, Abby & Zwaan, Koos & Duits, Linda. (2017). Fandom and Fan Fiction. İçinde: The Janissary Collective. (2014). Fandom as survival in media life. In: L. Duits, K. Zwaan, & S. Reijnders (Eds.), *The Ashgate research companion to fan cultures* (pp. 77–89). Farnham: Ashgate.
- SEZEN, D. (2016). Dijital sonrası hayran kültürünün dönüşümü üzerine. In N. Timisi (Ed.), *Dijital kavramlar, olanaklar, deneyimler* (pp. 153–177). İstanbul: Kalkedon Yayınları.
- ŞAHOĞLU, C. T., & Polat, B. (2018). Transmedya, kolektif anlatı ve kent: *Pokémon Go* örneği. *Yeni Düşünceler*, 9, 114–129.
- SİPOCZ, D. (2017). The last of us. In R. Mejia, J. Banks, & A. Adams (Eds.), *100 greatest video game franchises* (pp. 101–102). Rowman & Littlefield.
- TURAL, S. K. (1988). *Kültürel kimlik üzerine düşünceler*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- VAN Stekelenburg, J. (2013). Collective identity. In D. A. Snow, D. Della Porta, B. Klandermans, & D. McAdam (Eds.), *The Wiley-Blackwell encyclopedia of social and political movements*.
- YOUNG, C. J. (2016). The bibliographical variants between *The Last of Us* and *The Last of Us Remastered*. *Papers of the Bibliographical Society of America*, 110(3), 459–484.

Görsel Kaynaklar:

Görsel 1-2:[https://tr.wikipedia.org/wiki/Senet_\(oyun\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Senet_(oyun))

Erişim: 12.01.2025

Görsel 3:https://en.wikipedia.org/wiki/Ancient_Olympic_Games

Erişim: 05.01.2025

Görsel 4:<https://tr.wikipedia.org/wiki/Satran%C3%A7>

Erişim: 20.02.2025

Görsel 5:https://en.wikipedia.org/wiki/Tennis_for_Two

Erişim: 10.01.2025

- Görsel 6:**<https://en.wikipedia.org/wiki/Spacewar>
! Erişim: 09.01.2025
- Görsel 7:**https://en.wikipedia.org/wiki/Magnavox_Odyssey
Erişim: 15.01.2025
- Görsel 8:**<https://en.wikipedia.org/wiki/Pong>
Erişim: 16.01.2025
- Görsel 9:**https://tr.wikipedia.org/wiki/Red_Dead_Redemption
Erişim: 18.01.2025
- Görsel 10:**https://tr.wikipedia.org/wiki/Grand_Theft_Auto_V
Erişim: 28.01.2025
- Görsel 11:**[https://en.wikipedia.org/wiki/God_of_War_\(2018_video_game\)](https://en.wikipedia.org/wiki/God_of_War_(2018_video_game))
Erişim: 01.02.2025
- Görsel 12:**https://tr.wikipedia.org/wiki/The_Last_of_Us
Erişim: 02.02.2025
- Görsel 13:**<https://www.youtube.com/watch?v=hiovGnQACFU>
Erişim: 05.02.2025
- Görsel 13:**<https://tr.pinterest.com/pin/98445941847936256/>
Erişim: 06.02.2025
- Görsel 14:**<https://tr.pinterest.com/pin/255931191313011519/>
Erişim: 08.02.2025
- Görsel 14:**https://en.wikipedia.org/wiki/Arthur_Morgan
Erişim: 09.02.2025
- Görsel 15:**<https://www.fanfiction.net/game/God-of-War/>
Erişim: 11.02.2025
- Görsel 16:**<https://www.youtube.com/watch?v=1L1Ww8BgR-E>
Erişim: 12.02.2025
- Görsel 17:**<https://www.amazon.com/Last-Us-American-Dreams/dp/1616552123>
Erişim: 28.03.2025
- Görsel 18:**<https://www.beyazperde.com/diziler/dizi-26316/>
Erişim: 28.03.2025
- Görsel 19:**<https://store.epicgames.com/tr/p/the-last-of-us-part-1>
Erişim: 14.02.2025
- Görsel 20:**<https://store.epicgames.com/tr/p/the-last-of-us-part-ii-remastered>
Erişim: 15.02.2025
- Görsel 21:**<https://www.metacritic.com/game/the-last-of-us-part-ii/>
Erişim: 16.02.2025
- Görsel 22:**<https://www.metacritic.com/game/the-last-of-us/>
Erişim: 16.02.2025
- Görsel 23:**<https://www.reddit.com/r/thelastofus/>
Erişim: 18.02.2025

Görsel 24:<http://instagram/thelastofushd>

Erişim: 19.02.2025

Görsel 25:https://thelastofus.fandom.com/wiki/The_Last_of_Us_Wiki

Erişim: 20.02.2025

Görsel 26:<https://steamcommunity.com/app/1888930>

Erişim: 22.02.2025

Görsel 27:<https://www.twitch.tv/search?term=the%20last%20of%20us>

Erişim: 23.02.2025

Görsel 28:https://www.youtube.com/results?search_query=the+last+of+us+theories

Erişim: 24.02.2025

Görsel 29:<https://tr.pinterest.com/pin/698198748515529396/>

Erişim: 25.02.2025

Görsel 30:<https://tr.pinterest.com/pin/22447698137039033/?mt=login>

Erişim: 26.02.2025

Görsel 31:<https://kr.pinterest.com/pin/620159811221834296/>

Erişim: 27.02.2025

Görsel 32:<https://tr.pinterest.com/pin/422281211267082/>

Erişim: 28.02.2025

Görsel 33:<https://www.fanfiction.net/game/Last-of-Us/>

Erişim: 01.03.2025

Görsel 34:<https://www.wattpad.com/834598798-the-last-of-us-x-male-reader-a-new-experience>

Erişim: 03.03.2025

SAVAŞ TARİHİ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME: MOHAÇ MEYDAN MUHAREBESİ (29 AĞUSTOS 1526)

Ökkeş NARİNC* & Hülya KURT**

* Doç. Dr., Tekirdağ Namık Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Tarih Bölümü, onarinc@nku.edu.tr, 0000- 00029486-8956. Assoc. Prof. Dr., Tekirdağ Namık Kemal University, Science&Literature Faculty, Department of History.

** Yüksek Lisans Öğrencisi, Namık Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yakınçağ Tarihi ABD, Öğrenci Numarası: 1248310112, hulyakurt1907@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9933-5235.

Öz: Mohaç Meydan Muharebesi 29 Ağustos 1526 yılında Osmanlı Devleti ve Macar Krallığı arasında gerçekleşmiştir. Muharebenin yaklaşık 2 saat sürmesi bu savaşın en dikkat çeken yönlerinden biri olarak değerlendirilmiştir. Bu muharebe sırasında Osmanlı Devleti'nin başında I. Süleyman, Macar Krallığı'nın başında ise II. Layoş'un bulunduğu aktarılmıştır. Osmanlı Devleti tahtına oturan I. Süleyman'ın, öncelikli hedefleri arasında ülkesini batıya doğru genişletmek fikrinin bulunduğu düşünülmektedir. Bu dönemde Avrupa'daki devletler taht mücadeleleri ve Luther'in önderliğinde Protestanlık hareketiyle mücadeleye devam etmiştir. Macar Krallığı'nda ise Kral ölmeden önce Habsburg ve Jagiellon hanedanları arasında bir evlilik sözleşmesi yapılmıştır. Macar Kralının ölümü ile yerine on yaşındaki oğlu II. Layoş geçmiştir. 1521 senesinde Macaristan'daki merkezi otoritenin zayıfladığını bilen Osmanlı Devleti, planlarını bu ülke üzerine yöneltmiştir. Bu amaçla Bel-

rad seferine çıkan Sultan Süleyman, asıl hedefi olan Macaristan fethi için önemli bir adım atmıştır. Osmanlı tarafından II. Layoş’a gönderilen iki elçinin hapsedilmesi, Sultan Süleyman’ın Macaristan zerine yürümesi için iyi bir fırsat olmuş ve sefer hazırlıkları başlatılmıştır. Bu sırada Macarlar Avrupa’dan istediği desteği bulamamıştır. Macar seferine çıkan Osmanlı ordusu 22 Ağustos 1526 yılında Tuna’ya ulaşmıştır. Burada gemilerden köprüler kuran ordu karşıya geçmiş ve savaş alanına doğru hareket etmiştir. Savaş meydanına giderken bir taraftan yol zerindeki Macar kaleleri de ele geirilmıştir. Mohaç Ovasına varıldığında, Sultan Süleyman orduya dinlenme emri verse de Macarların ani hücumuyla Osmanlı ordusu da harekete geçmiştir. Uyguladıkları taktikle ve teknik teçhizatları sayesinde Osmanlı ordusu 2 saat gibi kısa bir sürede Macar ordusunu bozguna uğratmıştır. Bu yenilgi ile Osmanlılarla Habsburglar arasında Avrupa zerindeki nüfuz mücadelesi hız kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Mohaç, Macar, Sultan Süleyman, II.Layoş, Belgrad

AN EVALUATION OF WAR HISTORY: THE BATTLE OF MOHA (AUGUST 29, 1526)

Abstract: The Battle of Mohács took place on August 29, 1526 between the Ottoman Empire and the Hungarian Kingdom. The fact that the battle lasted approximately 2 hours was considered one of the most striking aspects of this war. It is reported that during this battle, Suleiman I was at the head of the Ottoman Empire and Layosh II was at the head of the Hungarian Kingdom. It is thought that Suleiman I, who ascended to the throne of the Ottoman Empire, had the idea of expanding his country westward among his primary goals. During this period, the states in Europe continued to struggle for the throne and the Protestant movement under the leadership of Luther. In the Hungarian Kingdom, a marriage contract was made between the Habsburg and Jagiellonian dynasties before the King died. Upon the death of the Hungarian King, his ten-year-old son Layosh II succeeded him. Knowing that the central authority in Hungary was weakening in 1521, the Ottoman Empire directed its plans towards this country. Sultan Suleiman, who went on a Belgrade expedition for this purpose, took an important step towards

his main goal, the conquest of Hungary. The Ottomans, who appointed Suleiman II as their new ruler, took the throne. The imprisonment of two ambassadors sent to Layosh provided a good opportunity for Sultan Suleiman to march on Hungary and preparations for the campaign were started. In the meantime, the Hungarians could not find the support they wanted from Europe. The Ottoman army that set out on the Hungarian campaign reached the Danube on August 22, 1526. Here, the army built bridges from ships and crossed to the other side and moved towards the battlefield. On the way to the battlefield, the Hungarian castles on the way were also captured. When they reached the Mohács Plain, Sultan Suleiman ordered the army to rest, but the Ottoman army also took action due to the sudden attack of the Hungarians. Thanks to the tactics they applied and their technical equipment, the Ottoman army defeated the Hungarian army in a short time of 2 hours. With this defeat, the struggle for influence in Europe between the Ottomans and the Habsburgs gained momentum.

Key Words: Mohács, Macar, Sultan Suleiman, II.Layos, Belgrade.

Giriş

Bu alışmada Osmanlı Devleti ve Macaristan krallığı arasında gerçekleşen Mohaç Meydan Muharebesinden bahsedilmiştir. Makalenin ana konusu kapsamında savaş kelimesinin kökeni, nasıl ortaya çıktığı ve bazı tarihi şahsiyetlerin savaş hakkında ne düşündüğüne kısaca değinilmiştir. Tarafların savaştan önceki siyasi durumları, ilgili devlet yöneticilerinin kim olduğına dair bilgiler aktarılmıştır. Savaş hazırlıklarının nasıl gerekleştirildiğı yapılan sefer planları ve savaşın yapıldığı bölge hakkında bilgi verilmiştir. Son bölümde ise savaşın gerekleştirildiğı süreç ve sonrasında ortaya çıkan sonuçlara değinilmiştir.

1526 senesinde yapılan bu savaşın taraflarından biri olan Osmanlı Devleti'nin başında Kanuni Sultan Süleyman bulunmaktadır. Babası Yavuz Sultan Selim'in ardından tahta geçen I. Süleyman'ın en önemli hedeflerinden biri de Avrupa'ya yapılacak fetihler olmuştur. Bu sebeple Mohaç Muharebesi de Sultan Süleyman'ın Avrupa'ya

yapacağı fetihlerin yolunu açacağı için büyük önem taşımaktadır. Macar Krallığı, Osmanlı Devleti'nin Balkanlar'daki en büyük rakibi Habsburg Hanedanlığı ve Avrupa arasında adeta bir set görevi görmekteydi. Bu sırada Avrupa'daki devletler de iç problemleriyle uğraştığı için Osmanlı Devleti fırsattan istifade ederek harekete geçmiştir. 1526 yılında Macaristan seferine çıkan Kanuni Sultan Süleyman ve Osmanlı ordusu Mohaç ovasında Macar kuvvetleriyle karşı karşıya gelmiştir. İşte bu süreç aşağıdaki makalede detaylı bir şekilde anlatılmıştır. Bu makalede bahsi geçen savaşın başlangıcı ve devamındaki süreç ile alakalı en önemli araştırma kaynağı, Türkiye Diyanet Vakfı tarafından hazırlanan ve yayımlanan Türkiye Diyanet Vakfı İşlam Ansiklopedisidir. Bu ansiklopedi genellikle İşlam dini, medeniyeti ve tarihi hakkında bilgilere ulaşılan telifli bir kaynaktır. Bu kaynak hem basılı bir eser hem de internet üzerinden maddeleştirilerek kolaylıkla ulaşabilen veri tabanlı bir internet platformudur. Çalışmada bu kaynaktan üç madde kullanılmıştır. Bu maddelerden biri Cemal Kafadar tarafından yazılmış olan *Gazâ* maddesidir. Madde, çalışmanın Osmanlı'nın fetih politikalarının anlatıldığı bölümde kullanılmıştır. Diğer iki madde ise Prof. Dr. Feridun Emecen tarafın telif edilmiştir. Feridun Emecen Osmanlı kuruluş dönemi ve Osmanlı Klasik Çağıyla ilgili yaptığı çalışmalarla bilinen bir tarih profesörüdür. Emecen'in yazdığı maddelerden biri *Süleyman I* maddesidir. Makalede bu bölümden, Sultan Süleyman'ın tahta ne zaman çıktığı ve Osmanlı Devleti adına hedeflerinin neler olduğu ile ilgili bilgiler alınmıştır. Feridun Emecen tarafından telif edilen diğer madde ise konumuzun ana bölümünü oluşturan *Mohaç Muharebesi*'dir. Bu maddede Emecen savaşın nedenlerini, tarafların durumlarını, savaşa hazırlık sürecini, savaş anı ve sonuçlarını detaylı bir biçimde anlatmıştır.

Bu çalışmada ansiklopedi dışındaki telif tetkik eserlerden de yararlanılmıştır. Bunlardan biri Ömer Gezer'e ait olan Kale ve Nefer; Habsburg Serhaddinde Osmanlı Askeri gücü (1699-1715) isimli kitaptr. Kitapta daha çok Osmanlı ve Habsburg ilişkilerinden bahsedilmektedir.

Ayrıca Mohaç Savaşının da Osmanlı- Habsburg ilişkilerine etkisinin büyük olması sebebiyle, kitapta bu savaş bazı bölümlerde anlatılmıştır. Makalede yararlanılan bir diğer kaynak ise Tülin Çoruhlu'nun, Genel Kurmay Basımevi tarafından yayımlanan Osmanlı Tüfek, Tabanca ve Teçhizatları (Askerî Müzeden Örneklerle), isimli eseridir. Kitapta isminden de anlaşılacağı üzere Osmanlı döneminde kullanılan askeri teçhizatlar anlatılmış ve bu ekipmanlar, şimdilerde askeri müzede bulunan örnekleriyle karşılaştırılmıştır. Eserde Osmanlı'da ateşli silahların kullanımı, yayılması gibi konulara değinilmiştir. Makaleye konu olan Mohaç Muharebesi'nde etkili olan top ve tüfeklerden bahsedilirken bu kaynaktan da bilgiler aktarılmıştır. Mehibe Şahbaz'ın Osmanlı Askeri Teşkilatında Deli Ocağı adlı eserinde Osmanlı Devleti'nin özel birliklerden biri olan ve Deliler olarak adlandırılan Osmanlı askeri birliği anlatılmaktadır. Mohaç Savaşının kazanılmasında önemli payları olan bu askeri grupla ilgili daha detaylı bilgi alabilmek için Şahbaz'ın bu eseri incelenebilir. Makalenin ana figürlerinden biri olan Osmanlı Devleti ile ilgili bölümlerde kullanılan telif tetkik eserlerden biri de bir komisyon tarafından hazırlanan, Türkiye Tarihi 1453-1603 Bir Dünya Gücü Olarak Osmanlı İmparatorluğu isimli iki ciltlik kitaptır. Çalışmada ikinci cildi kullanılan bu kitabın editörlüğü Suraiya Faroqhi, Kate Fleet'e, Türkçeye çevirisi ise Bülent Üçpınar'a aittir. Eser İstanbul'un fethinden I.Ahmed'in tahta geçişine kadar olan tarihi dönemi kapsamaktadır. Eserden Mohaç Savaşı öncesi ve sonrasındaki yeniçeri askerlerinin sayısındaki değişimle ilgili bilgiler alınmıştır. Yine makalede kullandığımız ve bir komisyon tarafından hazırlanan telif tetkik eser ise Anadolu Üniversitesi Açık Öğretim Fakültesine ait olan Osmanlı Tarihi (1300-1566) başlıklı kaynaktır. Bu kaynak Osmanlı Devleti'nin kuruluşundan Kanuni Sultan Süleyman'ın vefat ettiği 1566 yılına kadar olan dönemi kapsamaktadır. Eserin bölümleri alanında uzman tarihçiler tarafından kaleme alınmıştır. Bizim yararlandığımız *Batı'da ve Doğu'da Osmanlı Gücünün Yayılışı* bölümü Doç. Dr. Yusuf Alperen Aydın

tarafından yazılmıştır. Bölümde Kanuni döneminde Avrupa’da yaşanan gelişmeler, Osmanlı Devleti ile Habsburgların Macar Krallığı üzerindeki nüfuz mücadelesi anlatılmaktadır.

Macar Krallığı üzerindeki Osmanlı planlarını ve sonucunda ortaya çıkan Mohaç Meydan Muharebesini anlatmak için çalışmada en çok başvurulmuş kaynak biçimi ise ulaşımı internet üzerinden kolaylıkla sağlanan makalelerdir. Makaleler akademik çalışmalar için önemli bir kaynak çeşididir. Türkiye’de bu konudaki kaynaklara ulaşılabilir en önemli internet sitesi dergipark.gov.tr’dir. Akademik çalışmaların yayınlandığı dergilere online olarak ulaşılabilen site, pek çok alanda makale yayınlamaktadır. Yazılan makalenin alanı olan tarih konusunda da birçok çalışma bulunmaktadır. Bu makaleye başlanırken savaşın nasıl ortaya çıktığı ve savaş tarihi alanında önemli fikir adamlarının düşüncelerine yer verilmiştir. İnsanın savaşma arzusunun nedenlerinden bahsedilmiştir. Makalede Cumhuriyetimizin 100. Yılına özel olarak Türk Kültürüne Hizmet Vakfınca hazırlanmış bir esere de yer verilmiştir. Eserde Türk tarihine damga vurmuş önemli devlet adamları hakkında alanının uzmanları tarafından yazılmış on dokuz bölüm yer almaktadır. Bu eserde çalışma için faydalanılan bölüm Prof. Dr. Mustafa Öztürk tarafından yazılan Kanuni Sultan Süleyman bölümüdür. Bu bölümde yazar Sultan Süleyman’ın doğumundan itibaren siyasi hayatı, seferleri ve savaşları hakkında bilgiler sunmuştur. Makaleye konu olan Mohaç Muharebesi hakkında da bilgiler mevcuttur. Mohaç Savaşı hakkında yazılan bu çalışmada Mustafa Safran ve Özgür Aktaş tarafından hazırlanan Savaş ve Tarih, isimli makale de kullanılmıştır. Kullanılan çalışmanın ana konusu savaşın tarih içerisindeki yeri ve bu konu hakkındaki tartışmalardır. Ayrıca çalışmada Mustafa Kemal Atatürk ve ünlü savaş tarihçisi Carl Von Clausewitz gibi önemli isimlerin de savaşı nasıl tanımladığına yer verilmiştir.

Savaşın tanımının ardından savaş öncesi ve sonrası tarafların durumundan bahsedilmiştir. Savaş hazırlıkları ve gerçekleşen muharebe detaylıca anlatılmıştır. Bu konuda [dergipark](http://dergipark.gov.tr) sitesinde yayınlanan

Divan Edebiyatı Araştırmaları isimli dergideki Murat Karavelioğlu'nun, "Mahremî'nin Mohaç Fetihnemesi Örneğinden Hareketle Edebî Me-tinlerin Tarihi Olayları Anlatımına Dair" başlıklı makalesi bu çalış-maya önemli bilgiler sunmuştur. Makale bir edebiyat dergisinde ya-yınlanmış olmasına karşın, tarihi bir olaydan bahsetmesi sebebiyle çalışmada yer almıştır. Makaleye göre Mahremi Mohaç Savaşına katılmış ve ordunun sefere hazırlanışını, savaş alanında gördükle-rini, orda yaşadıklarını, kazanılan zaferi ve sonucunu şiirsel bir dille yazıya dökmüştür. Kullandığı ağır dil ve üsluba rağmen satır ara-larında önemli bilgilere yer vermiştir. Mohaç Meydan Muharebesi ile ilgili yazılan bu makale bir savaş tarihi çalışması olduğu için bu alanda yazılan makaleler, konuyla ilgili daha kapsamlı bilgiler sun-maktadır. Bahsettiğimiz türden bir çalışma, M. Gökçen Daş Darıcı tarafından yapılmıştır. International Journal Of Social, Humanities And Administrative Sciences isimli dergide yayımlanmış olan ma-kale Osmanlı Askeri İstihbaratı: Mohaç Meydan Savaşı Örneği, baş-lığını taşımaktadır. Söz konusu çalışmada, Osmanlı dönemi istihba-rat ağının gelişimden bahsedilirken daha sonra Macarlar ile Osmanlı Devleti arasındaki ilişkiler istihbari çerçevede okuyucuya sunulmuş-tur. Bu çerçevede Mohaç Muharebesindeki istihbarat çalışmaları, Os-manlı kronikleri ve belgeleri kullanılarak anlatılmıştır. Savaş ile ala-kalı olarak çalışmada kullanılan makalelerden biri de Hüseyin Şevket Çağatay Çapraz'ın Mohaç ve Karlofça Mihverinde Macaristan'daki Osmanlı Anlatımına Örnekler: György Szerémi ve Mihály Csereis, başlıklı yazısıdır. Savaş dönemi ve öncesinde Macaristan Krallığının durumu ile ilgili bilgilerden bir kısmı bu makaleden alınmıştır. Bu makalenin iki ana konusu tarih ve savaştır. Türkiye'de tarih denildi-ğinde akla ilk gelen müessese Türk Tarih Kurumu'dur. Türk Tarih Kurumu 1931 yılında Atatürk'ün direktifiyle kurulmuştur. Kurumun ilk yayınladığı dergi 1937 yılında ismi yine Atatürk tarafından konu-lan Belleten Dergisidir. Tarihçiler için önemli bir kaynak oluşturan Belleten dergisi son dönemde, daha önce yayınlanmış makalelerin

bazılarını online olarak da paylaşmaktadır.¹ Bu çalışmada da 2007 yılında Belleten Dergisinde yayınlanmış olan zlem Kumrular'ın Orta Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Savaş: Mohaç ncesi, Sonrası ve Kastilya'da Yankısı, makalesi kullanılmıştır. Makale söz konusu savaşın Avrupa tarafında nasıl karşılandığından bahsetmektedir.

Savaş incelemesinde iki tarafın siyasi askeri ve ekonomik durumları da ele alınmaktadır. Tarafların savaş öncesi durumları savaşın gidişatını da ciddi oranda etkilemektedir. Hem savaş öncesi hem savaş anı hem de savaş sonrası ile ilgili yapılan detaylı çalışmalar mevcuttur. Bu çalışmaların yapıldığı yüksek lisans ve doktora tezleri de araştırmalara kaynak olarak önemli veriler sunmaktadır. Araştırmacılar bu tezlere Türkiye'de yüksek öğrenim kurumunun <https://tez.yok.gov.tr> adresinden kolaylıkla ulaşabilir. Konuyla ilgili bahseceğimiz ilk tez, yazının giriş bölümündeki savaşın ortaya çıkışı kısmında kullanılmıştır. Bu alışma mit Yaşar İren'in Clausewitz ve Schmitt'te Politika- Savaş İlişkisine Dair Bir Analiz, adlı yüksek lisans tezidir. Makalede Schmitt ve Clausewitz'in savaş ve politika hakkındaki görüşlerini karşılaştırarak analiz edilmiştir.

Makalenin ana hattını oluşturan savaşın, taktiksel ve stratejik boyutları da mevcuttur. Bu boyutlardan biri de savaş döneminde yapılan ve savaş alanına yakın olan kalelerin kuşatılmasıdır. Veysel Göger'in 16. Yüzyıl Osmanlı Kale Kuşatmaları (Strateji, Taktik, Kuşatma Aşamaları ve Teknolojisi), isimli doktora tezi de bu konuya kaynak oluşturur. Tezde, Osmanlı dönemi kale kuşatmaları farklı açılardan ele alınmıştır. Bu çalışmanın konusu olan Mohaç Savaşı için yapılan hazırlıklarda ve çıkılan sefer sırasında Osmanlı ordusu önemli kaleleri kuşatma altına almıştır. Bu kaleler sefer yolu üzerinde bulunmaktadır. Buralarda yaşayan halkın kendilerine mukavemet etme ve saldırma ihtimalleri sebebiyle öncelik kale fetihlerine verilmiştir. Bu tür savaşlardan önce yapılan ön hazırlık safhası da olan kale fetihleri

¹ Türk Tarih Kurumu Tarihçesi, <https://ttk.gov.tr/ttk-tarihce/> (Ekleme Tarihi: 27.10.2024).

Osmanlı Devleti için çok önemlidir. Özellikle Avrupa’ya atılacak adımın büyük bir parçasını oluşturan bu savaşa Kanuni Sultan Süleyman çok önem vermiştir. Avrupa’daki en önemli rakibi olan Habsburgların iç problemlerini yakından takip etmiştir. Saldırıya başlamak için rakibinin zayıf olduğu anı beklemek dönemin önemli stratejilerinden biridir. Birce Önkahraman tarafından hazırlanan, Kanuni Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı-Habsburg Stratejilerinin Macaristan Üzerinden Karşılaştırılmal Analizi (1520-1533) isimli yüksek lisans tezi de sunduğu bu tarz bilgiler aşıısından çalışma için yararlı bir kaynak olmuştur. Makalede, Macaristan üzerinde Habsburgların ve Osmanlı Devleti’nin söz sahibi olma girişimlerinden ve stratejik öneminden bahsedilmektedir. Mohaç Savaşı’nın Osmanlı zaferiyle sonuçlanmasının Avrupa ve Habsburglar üzerinde nasıl bir etki bıraktığına da değinilmiştir. Bu zaferden bahseden başka bir makale ise Atilla Pfeiffer’in “The Battle Of Christians And Ottomans In The Southwest Of Başka From The Battle Of Mohács To The Peace Of Zsitvatorok”, adlı çalışmasıdır. Sırbistan Novi Sad Üniversitesi Tarih bölümünde öğretim görevlisi olan araştırmacının çalışma alanları, askeri tarih, kilise tarihi, 16.yüzyıl tarihidir. Makalede Osmanlı Devleti’nin Mohaç zaferinin Avrupa’da nasıl yankılandığı, savaşın Avrupa’da nasıl sonuçlar doğurduğundan bahsedilmektedir.

Zaferle sonuçlanan Mohaç Meydan Muharebesi, Türk tarihinde iz bırakan diğer savaşlar gibi uzun yıllar boyunca önemli çalışmalara konu olmuştur. Türk Askeri Tarihinden bahsedilirken bu savaşa da mutlaka yer ayrılmaktadır. İşte bahsedilen bu tür çalışmalardan biri de Genel Kurmay Başkanlığı tarafından 20-22 Mayıs 2009 tarihleri arasından düzenlenen, On İkinci Askeri Tarih Sempozyumudur. Bu sempozyumda sunulan bildiriler kitap haline getirilerek basılı bir kaynak oluşturulmuştur. Sempozyum kitabının birinci bölümünde ve Hv. Öğr. Yb. Rezzan Ünalp tarafından “Kuruluşundan Günümüze Türk Ordusu” isimli sunum yer almaktadır. Sunumda

Osmanlı ordusunun Mohaç Savaşı'nda Macarlara sağladığı teknik ve taktik üstünlüğe değinilmiştir.

1. Mohaç'a Giden Yol: Osmanlı Devleti ve Macar Krallığının Savaş Anlayışları ile Siyasi, Ekonomik Durumları

Bu çalışma, Osmanlı Devleti döneminde gerçekleştirilen Mohaç Meydan Muharebesi hakkında bilgiler vermek üzere hazırlanmıştır. Ancak öncelikle çalışmanın ana konusu olan savaşın ne demek olduğunun anlaşılması gerekmektedir. Böylece anlatılan savaşın sebepleri ve sonuçları daha iyi kavranmış olur. Savaşı kelime anlamı olarak tanımlamak gerekirse, TDK'nın sitesinde yer alan açıklamaya bakabiliriz. TDK'ya göre savaş; "*Devletlerin diplomatik ilişkilerini keserek girdikleri silahlı mücadele; harp (I), cenk, cidal, kıtal*" (tdk.gov.tr) olarak tanımlanmaktadır.² Günümüzde savaşın tam olarak nasıl ve hangi şartlar altında ortaya çıktığını tahmin etmek güçtür. Ancak bazı mağara resimleri ve buluntular neticesinde avcı toplayıcı insan grupları arasındaki çatışmalarla başladığı düşünülmektedir. Daha sonra insanların toplu yaşama geçmesi ve nüfusun artmasıyla beraber çatışmaların büyüyüp savaş boyutunu aldığı tahmin edilmektedir. Bu savaşlar, yaşanan köyleri ve burada üretilen yiyecekleri koruma ya da bu ürünleri ele geçirme amacı taşımıştır. Üretimin artması, insanlar arasındaki rekabetin çoğalması ve savaşların çehreleri de zamanla değişim göstermiştir.³ Bu toplumsal rekabetlerin yanı sıra insanların savaşıma nedenlerinden biri de dini ideolojiler olmuştur. Toplumda yaşamaya başlayan insanlar arasında din, bir bağlantı ve savaş aracı olmuştur. Ancak din aslında savaş için kullanılan bir araç olmuştur. Tam tersi bir şekilde bakıldığında ise savaş din için bir araç olmuştur. Savaşta

² Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr> (Ekleme Tarihi: 28.10.2024).

³ Komisyon, Dünya Savaş Tarihi, Çev. Cem Demirkan, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020, s.1-2.

alınan esirler ganimetler dini törenler için kullanılmıştır. Devletlerin güçlenmesi ve toplumun şekillenmesi için yeni dinamiklere ihtiyaç duyulmuştur. Bu sebeple savaş, din ve siyasetin içerisinde bulunduğu bir sistem haline dönüşmüştür. Bunun sonucunda asıl amaçlar dinin ardına gizlenmiş, hedeflere ulaşmak için şiddet sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır. Haçlı seferleri ve İslamiyet'in yayılma dönemleri bu durum için örnek olarak incelenen olaylardan ikisi olmuştur.⁴

İşte bu bağlamda Osmanlı Devleti'nde kuruluş döneminde İslam dininin bir getirisi olan gaza⁵ politikasına önem verilmiştir. Savaş, Allah adına onun dinini yaymak için yapılan bir harp şekli olan gaza politikası çerçevesinde değerlendirilmiştir. Paul Wittek⁶ gibi yazarlar Osmanlı'nın kuruluş ve yükselişini bu politikaya bağlamıştır.⁷ Sınırlarda bulunan beylikler, İslamiyet bütün dünyaya yayılana kadar savaşmayı ülkü edinmişlerdir. Gaza politikasının asıl amacı

⁴ Sevda Hüseyinova, Din-Savaş İlişkileri ve Sulh Kültürü, Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları, S.5, 2008, https://isamveri.org/pdfdrq/D02894/2008_5/2008_5_HUSEYINOVAS.pdf , (Ekleme Tarihi: 29.11.2024), s.88-89.

⁵ Gaza eski sözlüklerde geçen anlamıyla kısaca düşman ile savaşmak manasında kullanılmıştır. XIII. yüzyılın son dönemleri ve XIV. yüzyılın ilk dönemlerinde denk gelen süreçte Osmanlı Beyliğinin uç bölgelerinde meydana gelen çatışmalar sırasında dervişler ile Türkmen beyleri arasında gaza, pek çok kez meşruiyet ve teşvik kaynağı olarak kullanılmıştır. Bu sebeple İslam inancını yaymak, Müslümanların topraklarını genişletmek yahut nüfuz kazanmak için yapılan sefer ve harpler manasını gelmektedir. *Bu konuda daha ayrıntılı bilgi için bkz:* (Cemal Kafadar, TDV. İslam Ansiklopedisi, “Gazâ”, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.13, 1996, İstanbul).

⁶ Paul Wittek belgelere dayanarak yaptığı ciddi ve titiz çalışmalarla tanınmış önemli bir Osmanlı Devleti tarihçisidir. Hem kişiliği hem de çalışma tarzı sebebiyle kitap yayımlayamamış, çalışmalarını daha çok makale biçiminde neşretmiştir. *Bu konu hakkında daha ayrıntılı bilgi için bkz:* (Turgut Akpınar, TDV. İslam Ansiklopedisi, “Paul Wittek”, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.43, İstanbul, 2013, ss.163-164).

⁷ Cemal Kafadar, TDV. İslam Ansiklopedisi, “Gazâ”, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.13, 1996, İstanbul, s.427.

düşmanı yok etmek değil ona boyun eğdirmektir.⁸ Savaşı yaşayan ve savaşın ne olduğu hakkında yorum yapanlardan biri Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk olmuştur. Atatürk savaşın savunma kısmına dikkat çekerek vatani savunmanın kutsal bir görev olduğundan bahsetmiştir. Ancak savaşın, insanların kendisini ve ülkesini korumak için bir mecburiyet olduğunda, haklı olabileceğini savunmuştur. Önemli savaş tarihçisi ve düşünür Carl Von Clausewitz⁹ ise savaşın, siyasetin farklı araçlarla devamı olduğunu söylemiştir. Ona göre savaş toplu yaşamın bir parçasıdır ve önemli hedeflerin, kan akıtılmak suretiyle çözülmeye çalışıldığı bir çatışma halidir.¹⁰

Yukarıda bahsedildiği gibi Osmanlı Devleti'nin en önemli politikası Allah'ın dinini yaymak için savaşmaktır. Bu politikaya Türklerin

⁸ Halil İncalcık, Osmanlı İmparatorluk Klasik Çağ 1300-1600, Kronik Kitap Yayınları, İstanbul, 2019, <https://cdn.istanbul.edu.tr/FileHandler2.ashx?f=din---savas-iliskileri-ve-sulh-kulturu---sevda-huseynova.pdf> (Ekleme Tarihi: 31.10.2024), s.17.

⁹ 1780 yılında Prusyalı aristokrat bir subayın oğlu olarak dünyaya gelmiştir. İsminde bulunan Von kelimesi aristokrat aileler tarafından kullanılmaktadır. Clausewitz'de babası gibi asker olmaya karar vermiştir. İlk katıldığı savaş ise Napolyon Savaşları olmuştur. Ardından kısa bir süre sonra kurnay subaylığına yükselmiş, tuğ-generallik rütbesine ise 38 yaşında ulaşmıştır. Auerstaedt savaşında Fransızlara esir düşmüş ve 2 sene ellerinde kalmıştır (14 Ekim 1806). Belçika'daki Waterloo Savaşı'ndaki (16-18 Haziran 1815) etkin rolüyle Prusya Savaş Akademisinin başına geçirilmiştir. Görev süresinde yaşadığı şeyleri ve düşüncelerini yazabilecek zamanı olmuş ve "On War (Savaş Üzerine) isimli 8 ciltlik eserini yazmıştır. Bu göreve devam ettiği dönemde 1831 yılında Avrupa'da yayılan kolera salgınında hastalanarak hayatını kaybetmiştir. Onun ardından Savaş Üzerine adlı eseri eşi tarafından yayımlanmıştır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Muharrem Özev, Erdinç Karayazlık, "Sun Tzu'dan Clausewitz'e Savaş Anlayışında Değişim," Stratejik Öngörü Dergisi, TASAM Yayınları, S.14, İstanbul, 2009, https://tasam.org/tr-TR/Icerik/3169/sun_tzudan_clausewitz_savas_anlayisinda_degisim), (Ekleme Tarihi, 15.11.2024).

¹⁰ Mustafa Safran, Özgür Aktaş, "Savaş ve Tarih", Milli Eğitim Dergisi, C.42, S.196, 2012, İstanbul, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/442230> (Ekleme Tarihi: 17.10.2024), s.247-248.

Büyük Hun Hakanı Metehan'dan gelen cihan hakimiyeti anlayışı¹¹ da eklenmiştir. Bu anlayışa göre kağan Tanrı tarafından dünyayı yönetmek için gönderilmiştir ve tüm dünya Türklerin hakimiyeti altında olmalıdır. Böylece Osmanlı Devleti, İslamiyet'in gaza anlayışı ve Türklerin cihan hakimiyeti anlayışını bir araya getirmiştir. İşte tüm bunlar Osmanlı Devleti'nin batıya ilerleme arzusunun temellerini oluşturmuştur.¹²

Osmanlı Devleti'nin Mohaç Muharebesi'ndeki rakibi Macar Krallığı olmuştur. Ortaçağ'da Karpat Havzasında kuvvetli siyasi birlikteliğin olmaması, Macarların Avrupa'ya yerleşmesini kolaylaştırmıştır. Macar Devleti'nin ortaya çıkışında, Slavların arasındaki Avarların büyük etkisi olmuştur. Macarların askeri yapısı kan bağına ve ortaklığa dayandırılmıştır. Fakat sonraki dönemlerde orduda hiyerarşi oluşmaya başlamıştır. Böylece kabile liderlerinin ordu üzerindeki etkisi 1000 yılında tahta geçen I. Istvan döneminde kırılmaya başlamıştır.¹³ Macarlar Karpatlarda yaşadıkları dönemde genellikle tarım

¹¹ Türklerin ortaya çıktıkları dönemden itibaren sadece kendilerini düşünmeyip tüm insanlıktan kendilerini sorumlu tutmaları nedeniyle devlet yönetiminin ve hakimiyetinin temeline dünya hakimiyeti fikrini koymuşlardır. Bilinen en eski Türk hakanı Mo-tun'un (Metehan) unvanı Çin yıllıklarında "*Tengri Kut*" olarak geçmiştir. Mo-tun Çin'e gönderdiği mektupta kendisi için "Tanrı tarafından tahta çıkarılmış Hun Kağanı" cümlesini kullanmıştır. Sonraki dönemlerde Türk yöneticiler için "*Allah'ın yeryüzündeki gölgesi*" (*Zillullah-i fi'l-arz*) gibi adlandırmalar yapılmıştır. Avrupa Hun Hükümdarı Attila kendisini tanrının bir görevlisi gibi görmesi sebebiyle "*Tanrının kılıcı*" unvanını almıştır.

Tüm bunlar neticesinde Türklerin asıl hedefi "*Tört bulung*" yani dünyanın dört tarafında Türklerin egemenliğini yaymak ve "*güneşin doğduğu yerden battığı yere kadar*" her yere hâkim olmak olduğu anlaşılmaktadır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Saadettin Yağmur Gömeç, Ayşe Gül Fidan, Türk Devletinin Mesuliyet Anlayışı, Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, C.125 S.247, 2020, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1170197>, (Ekleme Tarihi 16.11.2024), ss. 329-334).

¹² Osman Turan, Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi Tarihi Ötügen Neşriyat Yayınları, İstanbul, 2014, s.105-106/231.

¹³ Pınar Yiğit Türker, Orta Çağ Macar Krallığı'nda Sekellerin Askerî Faaliyeti ve Osmanlı-Macar Mücadelesindeki Konumu, Selçuk Türkiyat Dergisi, <https://>

ve hayvancılıkla uğraşmaları sebebiyle yarı göçebe yaşam şeklini benimsemişlerdir. Bunun yanında yerleşik yaşama devam eden Macar boyları da mevcuttur. İç problemleriyle boğuşan Avrupa devletleri savaş konusunda yetenekli olduklarını düşündükleri Macarları paralı asker olarak kullanmıştır. Bu sebeple X. yüzyıldaki Macar seferleri ve fetihleri toprak elde etmek amacıyla yapılmamıştır. Onlar bir kralın yahut soylunun amaçlarına hizmet eden para karřılığđ savaşan askerler olarak tanınmıştır. Bu devirde Macarları hareketlerinin daha çok batıya doğru yapılmasının sebebinin paralı askerlik olduğu düşünülmektedir. Doğudaki devletlerin kendilerini paralı asker olarak kullanmaması ve bozkırdaki halkların savaş konusunda güçlü olmaları da Macarların doğuya hareketlerini durdurmuş olabilir.¹⁴

Macarların yerleşik hayata geçtiğđ Macaristan toprakları ve Erdel toprakları Avrupa'nın en önemli iki noktası olmuştur. Bu bölgeler Avrupa'nın savunma kaleleri olarak görölmüştür. Bölgede yaşayan Macarlar ile Sekeller¹⁵ erken devirlerden beri büyük ve sakin bölgeleri arka plana atmayarak kendileri için fırsata çevirmişlerdir. Fakat ciddi önlemlere ve iskân siyasetine rağmen bölge tarih boyunca isti-

dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2844678, (Ekleme Tarihi: 26.11.2024), 2022, S.56, s.158.

¹⁴ Gökhan Dilbaş, Macar Tarihinde Yeni Bir Dönemin Başlangıcı: Augsburg (Lechfeld) Muharebesi (10 Ağustos 955), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tarih Dergisi, S.7, C.1, 2024, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3603539>, (Ekleme Tarihi: 28.11.2024), s.9-10.

¹⁵ Avrupa Hunlarından Atilla'nın ölümünün ardından oğlu Csaba ile gitmeyen üç bin kişilik bir grubun Pannonya'da kaldığđ aktarılmıştır. Bu grup Csiglamezö bölgesinde bir karargâh kurmuştur. Attila döneminde mücadele edilen halkların saldırılarından çekindikleri için Erdel'e komşu olan bölgelere çekilmişlerdir. Bu grup kendilerini Macar ya da Hun olarak değil Sicilus yani Sekel olarak tanıtmıştır. Günümüzde Sekellerin Panonya'ya ilk gelen Hun bakiyeleri olduğu bilinmektedir. Sekeller farklı topluluklarla karışmamış ve kültürlerini korumuşlardır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Mesude şenol, Macar Kroniki Chronica Hungarorum: Birinci ve İkinci Bölümlerin Tercüme ve Değeriendirme, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Basılmamış, İstanbul, 2018, s.68).

lalara ve saldırılara uğramıştır.¹⁶ Çünkü bölge batıya giden en önemli geçiş güzergâhlarından biri olmuştur. Macarların batıya yaptığı yardım ve istila seferleri Avrupa’da bulunan krallıkların kuvvetlenmesi ve merkezi otoritelerinin güçlenmesiyle sona ermiş ve Macarlar toplumsal bir dönüşüme girmiştir.¹⁷

Macar Krallığı sonraki yıllarda Osmanlıların batıya ilerleyişinde en çok karşı karşıya geldiği devletlerden biri olmuştur. Macarlar bazen kendilerine Avrupa’dan müttefik bularak bazen de tek başlarına Osmanlı Devleti ile mücadele etmiştir. Macarlar Osmanlı Devleti’nin kendi toprakları üzerinden Avrupa’ya ilerleyişini durdurmaya çalışmış ve sınırlara kaleler inşa etmiştir. Macarların inşa ettiği bu kaleler uç kale sistemi olarak tanımlanmıştır. Özellikle Kral Sigismund ile Matyas dönemlerinde savunmanın bu sistemle yapıldığı düşünülmektedir. 1387 yılında Macar tahtına oturan Sigismund’un ilk faaliyetlerinden biri Osmanlı Devleti’nin saldırılarına karşı bir dizi önlem almak olmuştur. Macarlar ve Osmanlı Devleti’nin saldırıları sonrası geri çekilmesini sağlayacak birtakım planlar yapsa da bu planları bir sonuca ulaşılamamıştır. Bunun sonucunda Macarlar artık savunmaya geçmiştir.¹⁸

Bir tarafta savaşa topraklarını savunma amacıyla dahil olan Macarlar bulunurken, diğer tarafta kuruluşundan itibaren gaza ve cihan hakimiyeti politikasını şiar edinen Osmanlı Devleti bulunmaktadır. Osmanlı Devleti İstanbul’un fethinden sonra da bu anlayışla devam etmiştir. Kanuni Sultan Süleyman’da bu anlayışa en çok önem veren Osmanlı padişahlarından biri olmuştur. Fatih Sultan Mehmed’in İstanbul fethi ile açtığı cihan hakimiyeti yolunu Yavuz Sultan Selim

¹⁶ Türker, a.g.m., s.159.

¹⁷ Dilbaş, a.g.m., s.10.

¹⁸ Gökhan Dilbaş, “*Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa’da İlerleyişi ve Macar Uç Kale Sistemi*”, XVIII. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan Bildiriler VI. Cilt (Askeri Tarih – Ayaklanmalar, İsyanlar, Darbeler ve İhtilaller) Tarihi, <https://www.ttk.gov.tr/wp-content/uploads/2022/03/07-GokhanDilbas.pdf>, (Ekleme Tarihi: 29.11.2024) s.153-154.

doğuda, oğlu Sultan Süleyman ise batıda devam ettirmiştir.¹⁹ I. Süleyman 22 Eylül 1520 yılında babası I. Selim'in vefatı üzerine Manisa'dan yola çıkmış, aynı yıl Eylül ayının 30'unda İstanbul'a ulaşmış ve Osmanlı tahtına oturmuştur. Bir gün sonra babasının cenazesini karşılamak için Edirnekapı'ya gitmiş, Fatih Camii'nde cenaze namazı kılınan padişah, ardından ebedi istirahatgâhına defnedilmiştir.²⁰ Tahta oturan I. Süleyman'ın o zamanın kaynaklarından edinilen bilgiye göre ilk hedefi, halkına karşı adaletli bir yönetim sergilemek ve onları korumaktır. Örneğin; halka kötü davranan asker ve yöneticileri cezalandırmış, umumi bir denetleme yaptırmıştır. Babası döneminde İstanbul'a getirilen Abbasi halifesi olan Mütevekkil-Alellah'ın ülkesine dönmesine müsaade etmiş ve böylelikle bir nevi halifelik makamının öneminin azalmasını sağlamıştır. Bu durum yeni hilafet telakkisinin kendi üzerinde toplanmasının önünü açmıştır. Sultan Süleyman, bir İslam geleneği olan gaza politikasını tekrar diriltmiş ve Batı seferlerini ilk hedefleri arasına koymuştur.²¹

Öte yandan Osmanlı'nın batıya giden yolu üzerinde bulunan ve Mohaç Savaşı'nın diğer tarafı olan Macaristan'ın o dönemde devlet yapısı için feodal bir parçalanmadan söz edilmiştir. Aynı dönemde Kral ile birlikte Erdel Bölgesi Voyvodası olan János Zapolya ve kralın vekili István Báthori'nin yönettiği üç ayrı askeri kuvvet ortaya çıkmıştır. Kralın dışındaki diğer iki güçlü isim, faaliyetlerine güneyde devam etmişlerdir. Fakat bölgedeki faaliyetlerinin asıl amacı, Osmanlı Devleti'ni durdurmaktan ziyade, merkezi otorite üzerindeki Habsburg etkisini kırmaktır. Ayrıca saraydakiler ve derebeyleri arasında

¹⁹ Turan, a.g.e., s.311.

²⁰ Mustafa Öztürk, “*Kanuni Sultan Süleyman*”, 2023 Cumhuriyetin 100. Yılında 100 Türk Büyüğü Devlet Adamları I, Cumhuriyetin 100. Yılına Armağan Yayın Projeler, 2022, İstanbul, s.534.

²¹ Feridun Emecen, “*Süleyman I*”, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.38, İstanbul, 2010, s.63.

Habsburgları destekleyenler, Roma taraftarları ve Venedik taraftarları şeklinde bir bölünmüşlük mevcuttur.²²

1515 yılında Habsburg Hanedanı²³ ve Jagiellon Hanedanı²⁴ arasında bir evlilik akdi gerçekleştirmek için Macar Kralı II. Vladislav, Kutsal Roma İmparatoru I. Maximilian ve Leh Kralı Sigismund Viyana’da kongre düzenleyerek bir araya gelmiştir. Dokuz yaşındaki II. Layos’un Roma İmparatorunun torunu ile evlenmesi planı, kongreye katılan üç hükümdar tarafından da onaylamıştır. 1516 yılında ölen Macar Kralının yerine 10 yaşındaki oğlu II Layos’un tahta geçmesiyle, evlilik sözleşmesi neticesinde Macar Krallığı üzerinde Habsburg etkisi başlamıştır. Zayıflayan merkezi otorite ve kötü durumdaki siyasi yapıyı fırsat bilen Osmanlı Devleti, 1521 senesinden itibaren Macaristan’a doğru hamleler yapmaya başlamıştır.²⁵ Sultan

²² Hüseyin Şevket Çağatay Çapraz, “Mohaç ve Karlofça Mihverinde Macaristan’daki Osmanlı Anlatımına Örnekler: György Szerémi ve Mihály Csereis”, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C.12, S.4, Nevşehir, 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2370697> (Ekleme Tarihi, 17.10.2024), s.3.

²³ Kutsal Roma İmparator IV. Konrad 1254 senesinde ölmüş böylece Hohenstaufen hanedanlığında soyu devam ettirecek kimse kalmadığı için fetret devrine girilmiştir. On dokuz yıl süren fetret devrinin ardından Avusturya bölgesini yöneten Habsburg hanedanı 1273’te Almanya’yı da yönetmeye başlamıştır. Kutsal Roma Cermen İmparatoru olarak tahta oturan ilk Habsburg yöneticisi Rudolf olmuş, 1292’ye kadar tahta kalmıştır. Rudolf’un oğlu Albrecht devrinde iktidar belirli ölçüde merkezleşmiştir. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz: (Levent Kayapınar, Geç Dönem Ortaçağ Avrupa Tarihi (1300-1453), Ortaçağ-Yeniçağ Avrupa Tarihi, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayını, Eskişehir, 2019, s.56.)*

²⁴ Jagellon Hanedanı Lehistan’da ortaya çıkmış bir hanedandır. 1386 yılında Litvanya prensi Yagello ya da (Jagel) Hristiyanlığa geçmiş ve Lehistan Kralı olarak tahta oturmuştur. Bu hanedan içerisinde 1440 yılında I. Ulaszo ismiyle Macaristan tahtına çıkan III. Vladislav ile Macaristan’da Jagellon Hanedanlığı dönemi başlamıştır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz: Geza Perjes, Mohaç Meydan Muharebesi, Geniş Özetini Yaparak Tanıtan: Şerif Baştav, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2021, s.70.*

²⁵ Çapraz, a.g.m., s.3-4.

Süleyman'ın 1521 senesinde Belgrad'ı fethetmesiyle birlikte Macarların müdafaa bölgeleri yerle bir olmuştur. Beş sene sonra 1526'da yaşanacak olan Mohaç Muharebesinin kaybedilmesi Habsburg Hanedanı ve Osmanlı Devleti arasındaki Orta Avrupa'ya egemen olma mücadelesini başlatacaktır.²⁶ Ayrıca Avrupa'da 1520 senesine gelindiğinde, Martin Luther²⁷ *“Hristiyan Toplumun Kalkınması Hakkında Alman Milletinin Hristiyan Asaletine Hitabı”* isimli kitabını kaleme almış, burada bahsettiği öğretileri başta Almanlar olmak üzere tüm Avrupa'ya yayma girişimlerini hızlandırmıştır.²⁸ Bu arada savaşın da yaklaştığı dönemde Macaristan halkı II. Layoş'un idaresinden memnun değildi. Macaristan'daki asilzadeler ona karşı olan rahatsızlıklarını sık sık dile getirmişlerdir. Layoş'tan hoşnut olmayan kitleler Erdel voyvodası János Zapolya'nın etrafında toplanmaya başlamıştır. Yüksek vergiler yüzünden sıkıntı yaşayan köylüler de isyan ede-

²⁶ Ömer Gezer, Kale ve Nefer; Habsburg Serhaddinde Osmanlı Askeri gücü (1699-1715), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2020, s.40.

²⁷ Almanya'da bir çiftçi ailesinin çocuğu olarak dünyaya gelen ve Erfurt Üniversitesi'nde felsefe okuyan Martin Luther Aziz Augustin tarikatı tarafından yönetilen bir manastıra girerek rahip olmuştur. Papa X. Leon 1515 senesinde kilise masraflarının artması üzerine endüljans uygulanmasını istemiştir. Ancak Luther bu uygulamaya karşı çıkmıştır. Endüljans para ile affedilme ve cennete gidebileceğine dair belge alma uygulaması olarak orta çağ Hristiyan toplumlarında kullanılan bir uygulama idi. İnançların ticarete dönüştürülmesi Luther'e göre tehlikeli bir uygulamaydı. Luther İncili okuyup yeniden yorumlayarak *“95 Tezi”*ni yayımlamıştır. Tezinde endüljans uygulamasının yanlışlığından ve merkezi gerçeklikte böyle bir uygulama olmadığından bahsetmiştir. Luther'in bu yazısı üniversite dışına taşarak Hristiyan Avrupa'da çok büyük bir etki yaratmıştır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz.: (Ayşe Kayapınar, “İstanbul'un Fethinden Augsburg Antlaşması'na Kadar Avrupa Tarihi (1453-1555)”, Ed: Levent Kayapınar, Ortaçağ Yenicağ Avrupa Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir, 2019, https://www.academia.edu/42932410/Ortaçag_Yenicağ_Avrupa_Tarihi, (Ekleme Tarihi: 26.11.2024), s.92).*

²⁸ Birce Önkahraman, Kanuni Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı-Habsburg Stratejilerinin Macaristan Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi (1520-1533), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Tarih Programı, Yüksek Lisans Tezi, Basılmamış, İzmir, 2020, s.33.

rek Zapolya'nın saflarında yer almıştır. Avrupa üzerinde bir denge unsuru olmak isteyen Osmanlı Devleti tüm bu fırsatlardan yararlanmayı bilmiştir.²⁹

Avrupa'da yaşanan bu siyasi durumlar Osmanlı'yı Macaristan seferlerine çıkmaya teşvik etmiştir. 1521 yılında çıkılan Belgrad seferiyle, Macar topraklarına giren Kanuni Sultan Süleyman önderliğindeki Osmanlı ordusu, bölgeyi Avrupa içlerine ilerlemek için üs ve bir uç karakol gibi kullanmayı düşünmüştür. Sultan Süleyman Eflak ve Boğdan prensliklerinde olduğu gibi Macarları kendisine vasal olarak bağlayıp asıl hedefi olan Habsburglara karşı bölgeyi bir köprü olarak kullanmak istemiştir. Diğer taraftan da Tuna nehrinin doğu kısmının güvenliğini sağlanması da ciddi önem verilmiştir.³⁰ Jeopolitik açıdan Macaristan gerçekten hem Osmanlı Devleti için hem de Habsburglar için özel bir yer tutmaktaydı. Kanuni Sultan Süleyman Avrupa içlerine rahat bir şekilde ilerleyebilmek için, Macaristan'ın ya tamamen fethedilmesi ya da kendisine bağlanması istemiştir.³¹

İşte bu hayallerin gerçekleşebilmesi için ekonomik olarak da güçlü olmak gerekmektedir. Bu dönemde Osmanlı Devleti'nin iktisadi açıdan Macarlardan çok daha iyi bir durumda olduğu düşünölmektedir. Zira İmparatorluk topraklarından geçen ticaret kervanları ve vasallardan elde edilen vergiler ile birlikte 1525-26 yıllarında Osmanlı Devleti'nin 447 milyon akçelik bir gelirinin olduğu tahmin edilmektedir. Döneme bakıldığında bu meblağının oldukça yüksek olduğu görölmüştür. Macaristan ekonomisi için ise aynı şeyleri

²⁹ Yusuf Alperen Aydın “Batı'da ve Doğu'da Osmanlı Gücünün Yayılışı,” Osmanlı Tarihi (1300-1566), Komisyon, Ed: Feridun Emecen, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Faköitesi Yayınları, Eskişehir, 2018, s.150.

³⁰ Feridun Emecen, “Mohaç Muharebesi”, TDV. İşlam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.30, Ankara, 2020, s.232.

³¹ Özlem Kumrular, “Orta Avrupa'nın Kaderini Değiştiren Savaş: Mohaç Öncesi, Sonrası ve Kastilya'da Yankısı”, Belleten Dergisi, Türk Tarih Kurumu Yayınları, C.71, S.261, Ankara, 2007, <https://belleten.gov.tr/ozet/2730/tur> Ekleme Tarihi:17.10.2024, s.538.

söylemek mümkün olmamıştır. Özellikle Jagellon Hanedanı döneminde yönetici sınıfın devletin mallarını israf ettiği anlatılmıştır. Jagellonlar öncesi devirde Matyas'ın ölümünün ardından Macarların ekonomik olarak zor dönemlerden geçtiği görülmüştür. Ortaçağda tarım bakımından zengin arazilere sahip olan Macaristan hammadde bakımından ciddi sıkıntılar yaşamıştır. Bu sebeple ülkeye getirilen hammaddelere yüksek ücretler ödenmiştir. Ellerinde bulunan değerli madenleri bolca bu maddeler için harcayan Macaristan'ın ekonomik buhrana girmesi kaçınılmaz olmuştur. Osmanlı Devleti'ne yakın konumda olması sebebiyle karşı karşıya kaldığı Türk akınları sebebiyle yaptığı savunma harcamaları da ekonominin toparlanmasını engellemiştir. Hem ekonomik sorunlar hem de siyasi problemler Macaristan'ı zor durumda bırakmıştır.³²

Bu sırada Osmanlı Devleti'nin batıdaki müttefiki olan Fransa Habsburg Hanedanlığındaki taht mücadelesini kazanan V. Karl ile çekişme içerisine girmiştir. Fransa'nın son kralı I. François, 1525 Şubat ayında Pavia'daki savaşta yenilerek Habsburglara esir düşmüştür. Annesinin, oğlunun kurtarılması için Osmanlılardan yardım istemesi üzerine Sultan Süleyman tüm dikkatini Macaristan üzerine yöneltmiştir. Sultan Süleyman babasının ölümünü ve tahta çıktığını bildirmek, ayrıca Macar Kralı'ndan tebrik alıp, daha önceden yapılmış anlaşmaların devamlılığını onaylatmak amacıyla II. Layoş'a bir elçi göndermiştir. Ancak Layoş peş peşe gönderilen iki elçiyi de hapsedince Padişah bu durumu düşmanlık olarak görmüştür.³³ Diğer taraftan İran Şahı Tahmasb'ın, tahta cülusunun ardından komşu devletlere tahta çıktığını bildirmesi gerekirken, Osmanlı Devleti'ne bu konu hakkında bir bilgi verilmemiştir. Bu sebeple Sultan Süleyman da kendisine bir tebrik mesajı göndermemiş, aksine sert bir dille ülkesi üzerine sefere çıkacağını bildiren bir uyarı mektubu göndermiştir. Bu tehdit üzerine

³² Geza Perjes, Mohaç Meydan Muharebesi, Geniş Özetini Yaparak Tanıtan: Şerif Baştav, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 2021, s.7/20.

³³ Emecen, a.g.mad., s.235.

Şah Tahmasb, Alman İmparatoru ve Macaristan kralından yardım istemiştir. Macaristan Kralı sürekli Osmanlı Devleti'nin yönetimi altında bulunan Eflak ve Boğdan beyliklerine ittifak için tacizde bulunmuş ve devlete isyan etmeye zorlamıştır. 1521 senesinde Belgrad'ın Osmanlı Devleti tarafından alınmasının ardından, Macarlarla bir barış anlaşması da yapılmadığı için, sınırda iki devlet arasında çarpışmalar devam etmiştir.³⁴

2. Osmanlı Devleti'nin Sefere Başlaması ve Mohaç Meydan Muharebesi

Macaristan'ın Osmanlı Devleti'ne karşı, en önemli savunma kalesi olan Belgrad'ın alınmasıyla, Osmanlı Macaristan içlerine yapılacak olan seferlere hazırlanabilmek amacıyla burada bir karakol kurmuştur. Bu durum Macarların savunma stratejilerine büyük zarar vermiştir.³⁵ Belgrad'ın fethedilmesi³⁶ Budin'e giden yolu açmıştır. Ancak, bu fethin yalnızca Belgrad'la sınırlı kalmasının stratejik açıdan büyük bir problem yaratabileceği düşünülmüştür. Bu sebeple Batı'daki devletlerle mücadele etmek için seferin devamının gelmesi gerektiği sonucuna varılmıştır. Macaristan, Osmanlı Devleti ile Habsburglar

³⁴ Murat Karavelioğlu, “*Mahremî'nin Mohaç Fetihnamesi Örneğinden Hareketle Edebi Metinlerin Tarihi Olayları Anlatımına Dair*”, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, C.11, S.11, İstanbul, 2013, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/53662>, (Ekleme Tarihi: 31.10.2024), s.219.

³⁵ Önkahraman, a.g.t., s.40.

³⁶ Macaristan'ın Belgrad şehri 1521 yılında Kanuni Sultan Süleyman tarafından fethedilmiştir. Bölgede yaşayan insanların bir kısmı günümüzde İstanbul Belgrad ormanı olarak bilinen yerlere yerleştirilmiştir. Belgrad fethin ardından Semendire sancağını da yöneten Yahyâpaşazâde Bâli Bey'in yönetimine verilmiştir. Ardından padişahın emri ile bölgeye imarethane, mescid ve cami yapılmıştır. Kaleler tamir edilerek buralar askeri garnizon olarak kullanılmıştır. 1541 senesinden Budin alınana kadar Belgrad batı seferlerinde Osmanlı Devleti'nin kullandığı önemli bir üs olmuştur. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz: (Divna Djuric-Zamolo, Belgrad, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1992, İstanbul, C.5, 407-409).*

arasındaki mücadeleyi engelleyen bir tampon görevi görmekteydi ve Osmanlı açısından Macar Krallığının ortadan kaldırılması gerekiyordu. Avrupa'ya bakıldığında Habsburglarla savaş halinde olan Fransa kralı savaştan yenilgiyle ayrılarak esir düşmüştür. Fransa Kralı ve annesi gizlice Sultan Süleyman'a bir mektup yazıp bir casusla İstanbul'a göndermişlerdir. Fransa elçisinin İstanbul'a gelişiyle elçiden, Fransa kralına yardım etmek ve Habsburgların Avrupa üstündeki etkisini azaltmak için Macarlar üzerine sefer düzenleneceği haberini vermesi istenmiştir. Bu bilgi Kral I. François'e iletildiği dönemde kral esaretten kurtulmuş ve Osmanlı Sultanına bir mektup yollayarak teşekkürlerini sunmuştur. Ancak Macar Krallığı üzerine düzenleyeceği seferden vazgeçmeyen Sultan Süleyman, planlarını uygulamaya devam etmiştir.³⁷

Sultan Süleyman'ın aldığı sefer kararının, Habsburgların Fransızlarla olan mücadelesi ve Alman İmparatorluğunun Protestanlık mezhebiyle³⁸ alakalı iç sorunlarla boğuştuğu döneme denk getirilmesi tesadüfi olmamıştır. İtalya ve İngiltere devletlerinde de durumun farklı olmadığı görülmüştür. Bu sebeple Macaristan'ın genç Kralı II. Layoş kendisine yardım edecek müttefik bulamamıştır. 1525 yılında Osmanlı Devleti ile yeni anlaşma imzalayan Leh kralı da Macarlara yardım etmekten imtina etmiştir. Aynı dönemde Macaristan içerisinde de bazı asillerin Kralın yönetiminden hoşnut olmadığından bahsedilmiştir. Macar Kralı II. Layoş son çare olarak Türklerle ilgili daha iyi bilgi sahibi olduğunu düşündüğü Kaloç'ta başpiskoposluk yapan ve Sirem³⁹ komutanı da olan Pal Tomori'yi sarayına davet etmiştir. Ya-

³⁷ Önkahraman, a.g.t., s.48-49.

³⁸ Reform hareketi 1600'lerde Katolik mezhebine bağlı bir grubun kiliseden ayrılarak Katolikliğe karşı oluşturdukları dini bir hareket olarak ortaya çıkmıştır. Bunun sonucunda Protestanlık Mezhebi ortaya çıkmıştır. *Bu konu hakkında daha ayrıntılı bilgi almak için bkz:* (Kayapınar, a.g.e., s.94).

³⁹ İsmi Macar dilinde *Szerémség* şeklinde geçen bölgeden Osmanlı kaynaklarında *Sirem* adıyla bahsedilmiştir. Tuna ırmağının bir kolu olan Sava'nın ortasında bulunan bölge Panonya ovasının güney bölümünü oluşturmaktadır. İki ırmağın

pılan görüşmede Osmanlı Devleti'nin sefer için yaptığı hazırlıklardan ve neler yapılacağına bahsedilmemiştir (Nisan 1526). Burada yalnızca, temmuz ayının 1'inde, köylü halk ve çete kuvvetlerinden meydana gelen piyadelerin, Tolna⁴⁰ bölgesinde bir araya getirilmesine karar verilmiştir.⁴¹

Osmanlı cephesindeki durumlara dair bilgilere Mahremi tarafından kaleme alınmış bir şiirden ulaşmak mümkündür. 16. yüzyıl kaside yazarlarından olan Mahremi şiirinde Mohaç seferi, savaşa yönelik hazırlıklar ve ordunun harekete geçmesinden detaylı bir şekilde bahsetmiştir. Verdiği bilgiler zaman zaman detaylı olmakla birlikte yerli ve yabancı kaynaklarla da uyumaktadır. Mahremi, padişahın ordunun hazırlanması ve sefer için harekete geçilmesi emrini verdiğinden bahsederken, ordugâhın ise yeşil, beyaz ve kırmızı renkte bayraklarla donatıldığını aktarmıştır.⁴² Padişah'tan önce Edirne'den yola çıkan İbrahim Paşa Filibe'ye ulaştığında, hizmetine 150 adet top ve tüfek kullanan 2000 yeniçeri sunulmuştur. Kendisine katılan Rumeli askerleriyle birlikte bir konaklık mesafede⁴³ konuşlanmışlardır. Sultanın diğer vezirleri olan Mustafa Paşa, Ayas Paşa ile Behram Paşa (Anadolu Beylerbeyi) Sultan Süleyman ile beraber ana orduyla İbrahim Paşa ve kuvvetlerini takip etmiştir. Ana ordu ilerlerken yağmurun şiddetini arttırması sebebiyle toprak yumuşamış ve yolculuğu zorlaştırmıştır. Ayrıca derelerin taşması ve sel tehlikesiyle karşı karşıya kalan ordu ilerleyemediği için (tahmini 80 bin kişi) rotasını değiştirmek

arasında kalması sebebiyle Osmanlı Devleti bölgeye “*cezîre-i Sirem*” adını vermiştir. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi almak için bkz:* (Nenad Moaçanın, “*Srem*”, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, C.37, s.423).

⁴⁰ Tolna, Macaristan'ın orta güney bölgesindeki Megye isimli şehirdir. Güney komşusu Baranya ilidir. Encyclopaedia Britannica Editörleri, “*Tolna*”, <https://www-britannica-com.translate.goog/place/Tolna>, (Ekleme Tarihi: 26.11.2024).

⁴¹ Emecen, a.g.mad., s.233.

⁴² Karavelioğlu, a.g.m., s. 220-224.

⁴³ Yürüyerek gidilen bir günlük yol

mecburiyetinde kalmıştır. Ordu ilk tercih olan Semendire'den⁴⁴ vazgeçerek, Alacahisar⁴⁵ güzergahına yöneltmiştir.⁴⁶

Sultan Süleyman bu sefer öncesinde o bölgede bulunan ve Malkoçoğlu ailesine⁴⁷ mensup Bali Bey⁴⁸ ile görüşmüş ve hareket yolu hakkında bilgi alışverişinde bulunmuştur. Bali Bey ordunun Sava ve Sirem arasındaki güzergahtan ilerleyerek Macaristan'a ulaşabileceğini söylemiş, Bali Bey'in tavsiyelerini de dinleyen Sultan Süleyman 23 Nisan'da İstanbul'dan ayrılarak Belgrad'a hareket etmiştir. Temmuz ayının 9'unda Belgrad'a varan Sultan daha önce istişare yaptığı

⁴⁴ Sırbistan'ın doğusunda bulunan bölge Belgrad'a 45 km mesafede bulunmaktadır. Roma devrinde "*Mons Aureus*" ismi ile adlandırılmış olan bölge günümüzde Smederevo ismiyle bilinmektedir. Semendire Ortaçağ'da Sırbistan'ın kullandığı son başkent olmuştur. Daha detaylı bilgi için bkz: (Aleksandar Fotic, Machiel Kiel, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Semendire 2009, C.36, s.467-468).

⁴⁵ Üsküp ile Belgrad şehirlerinin arasında kalan Alacahisar 1371 senesinde kurulmuştur. Sırp Kral Lazar döneminde başşehir olarak kullanılan Alacahisar Avrupa'ya geçiş için önemli bir güzergâh olmuştur. Günümüzde Kruševac ismi ile anılan şehir Osmanlı Devleti yönetimindeyken Alacahisar ismini almıştır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Feridun Emecen, "*Alacahisar*", TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, C.2, s. 314-315).

⁴⁶ Emecen, a.g.mad., s.234.

⁴⁷ Osmanlı Devleti kurulurken önemli yardımlarda bulunan Evrenosoğulları, Mihaloğulları gibi bazı aileler bulunmaktaydı. Bu aileler Anadolu ve Rumeli'de görevlendirilmiştir. Malkoçoğulları da bu ailelerden biriydi. Bu ailenin reisi Sivas'taki bir kalede muhafızlık yapan Malkoçoğlu Mustafa Bey olarak tanınmıştır. Mustafa Bey Bosna'nın tanınmış sülalelerinden Malkovichlere mensup bir kişiydi. Bu aileye mensup akıncı beyler özellikle Silistre civarında ikamet etmiştir. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Fahmeddin Başar, "*Malkoçoğulları*", TDV. İslâm Ansiklopedisi, 2003, Ankara C.27, s.537-38).

⁴⁸ Malkoçoğlu Mustafa Bey'in oğullarından biri olan Bâli Bey Dalmaçya, Eflak ve Arnavutluk gibi yerlerde önemli akınlarda bulunmuştur. İlk olarak 1478 yılında Semendire sancak beyi olan Bâli Bey ardından 1486 senesinde Silistre sancağına gönderilmiştir. Boğdan'ın fethinde önemli başarılarla imza atmıştır. Diğer beyler ile Macaristan'a sefer yapıp ganimetlerle döndüğü sırada Erdel voyvodası tarafından yenilgiye uğratılmışlardır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Başar a.g.mad., s.538).

Bali Bey'in Budin'e doğru gidilirse ciddi bir direnişle karşılaşmayız tavsiyesi üzerine Budin'e ilerlemiştir.⁴⁹ İlk hedef Petrovardin'e girebilmektir, ancak buradaki en önemli sorunu nehri geçmek teşkil etmiştir. Sirem şehrine giderken askerler gemileri kayışlarla birbirine bağlayıp bir köprü oluşturmuşlardır. Bu amaçla Tuna nehri üzerinden 800 kadar gemi bölgeye gönderilmiştir. Macarların kale kuşatması sırasında yardım getireceğini tahmin eden Osmanlı ordusu, gelen Macar kuvvetlerini, gemilere yerleştirilmiş olan top ve tüfekler yardımıyla geri püskürtmüştür.⁵⁰ Ağustos ayının 22'sinde tüm ordu gemilerden kurulan köprüyü geçince Sultan, askerlerin korkup kaçmasını engellemek için köprüleri yıktırmıştır. Buradan sonra Macar Kralı II. Layoş'un sarayının bulunduğu şehir olan Budin'e beş günde varılacağı düşünülmüştür. Bu yürüyüş sırasında Sultanın yanında 7000 kadar piyade askerin ve 3000 kadar da atlı askerin bulunduğu tahmin edilmektedir.⁵¹ Dimitri Kantemir'in⁵² aktardığına göre Macar birlikleri yıkılan köprüleri görünce büyük bir endişeye kapılmıştır. Bu korkunun nedeni ise köprüleri yıkanın ne demek olduğunu bilmeleriydi. Yani Türkler ya kazanmak ya da ölmek için gelmişlerdi ve geri dönmeyi düşünmüyorlardı.⁵³ Sultan Süleyman'ın emriyle İbrahim Paşa kendi yönetimindeki Osmanlı kuvvetiyle Pet-

⁴⁹ Önkahraman, a.g.t., s.53.

⁵⁰ Karavelioğlu, a.g.m., s.225.

⁵¹ Önkahraman, a.g.t., s.54.

⁵² Dimitri Kantemir'in babası Boğdan Voyvodası Constantin'dir. Bölgede sıkça kullanılan Timircan ismi zamanla Kantemir'e dönüşmüştür. Bu ismin Tatarlardan geldiği de düşünülmektedir. Kantemir, Osmanlı ordusu ile beraber 1697 senesinde Zenta savaşına katılmıştır. 1710 senesinde Kırım Hanı Giray'ın önerisiyle Boğdan voyvodalığı görevine getirilmiştir. Bu dönemle Osmanlı Devleti'nin çökmeye başladığını düşünen Kantemir Rusların tarafına geçmiştir. Ancak bu durumdan en çok zararı Boğdan halkı görüş pek çoğu savaş esnasında öldürülmüştür. Kırım güçleri bölgeyi yağmalamıştır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Mihai Maxim, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 2001, İstanbul, C.24, s.320-21).

⁵³ M. Gökçen Daş Darıcı, "Osmanlı Askeri İstihbaratı: Mohaç Meydan Savaşı Örneği", International Journal Of Social, Humanities And Administrative Sciences,

rovardin kalesini kuşatmış, aynı zamanda Osmanlı karargahına gelen habere göre iki bin kişilik ordunun başındaki Başpsikopos Tomori, Petrovardin civarına varmıştır. Macar Kralı II. Layoş'un ise hala Budin'de bulunduğu bilgisine ulaşılmıştır.⁵⁴

II. Layoş savaşa az bir süre kala Avusturya'dan tekrar yardım istemiş, arşidük Ferdinand'a yazdığı mektupta Türklerin Petrovardin'i almaları halinde tüm Macaristan topraklarının tehlike altında olacağından bahsetmiştir. Fakat bu mektup Avusturya arşidüküne ulaştığı sırada Osmanlı ordusu Petrovardin Kalesi'ni çoktan kuşatma altına almıştır.⁵⁵ Temmuz'un 13'ünde kuşatılan kalede, Osmanlı ordusu önemli bir direnişle karşılaşmıştır. Kaledeki askerler savaş durumu alarak Osmanlı kuvvetleriyle çarpışmışlardı. Ancak bir süre sonra kaleye geri çekilerek savunmaya geçmişlerdir. Osmanlı ordusu dış kaleyi ele geçirmiş, içeriye ulaşmak için lağımclar harekete geçmiş, kale duvarlarına yer altından patlayıcı madde yerleştirilmiş ve infilak ettirilmiştir. Bu patlamalar sonucunda oluşan oyuklardan geçen askerler 27 Temmuz günü kaleyi tamamıyla ele geçirmiştir. Petrovardin'in alınmasının ardından Peşte, İllok, Budin ve Baç kaleleri de ele geçirilmiştir.⁵⁶

Macar Kralı ve müttefikleri Osmanlı'nın ilk olarak Budin'e⁵⁷ mi Erdel'e⁵⁸ mi yoksa Hırvatistan'a mı sefere çıktıkları hususunda or-

2023, <https://journalofsocial.com/files/josasjournal/303299db-8418-46cf-a228-20744e397bce.pdf>, (Ekleme Tarihi: 18.10.2024), s.3187.

⁵⁴ Karavelioğlu, a.g.m., s.225.

⁵⁵ Emecen, a.g.mad., s.233.

⁵⁶ Veysel Göger, 16. Yüzyıl Osmanlı Kale Kuşatmaları (Strateji, Taktik, Kuşatma Aşamaları ve Teknolojisi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Tarihi-Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, Basılmamış, İstanbul 2014, s.24.

⁵⁷ Macar dilinde Buda ismi ile anılan şehir, Macaristan'ın kuzeyinde bulunmaktadır. Tuna nehrinin sol tarafındaki Peşte ile beraber günümüzde Macaristan'ın başkenti olan Budapeşte'yi oluşturmaktadır. Macaristan Krallığında Matyas döneminde krallığın merkezi olmuştur. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz: (Géza Dávid, “*Budin*” TDV. İslâm Ansiklopedisi, 1992, İstanbul, C.6, s.344-45).

⁵⁸ Bu bölge Türk kaynaklarında Erdelistan ya da Erdil olarak geçmektedir. Romen dilinde ise Ardeal kelimesi kullanılmıştır. Her iki kelime de Macar dilinde

tak bir fikre varamamışlardır. Bu belirsizlik Macarların ünlü komutanı Kristof Frangepan'ın ve Erdel Voyvodası Szapolyai'nin muharebe alanına geç kalmalarına neden olmuştur. Yardıma gelecek olan ve Çeklerden oluşan grup ise feodal yapının sebebiyet verdiği rahatlık neticesinde hızlı bir şekilde toplanamamıştır. Ekonomik açıdan kötü bir durumda olan Macar Krallığı askerlere kısa süreli ödeme yapabileceği için orduyu son anda toplayabilmiştir.⁵⁹

Savaşın yapılacağı yer olarak seçilen Mohaç Ovası, Macaristan'ın güney bölgesinde Drava ve Tuna nehirleri arasındaki konumun kuzeydoğusunda, Tuna Nehri'nin batı kolunda bulunmaktadır.⁶⁰ Macarların Mohaç Ovasını tercih etme sebebini Geza Perjes⁶¹ şöyle açıklamıştır; Belgrad'ın Osmanlılar tarafından fethedilmesinden sonra Macarların iki seçenekten birini kullanması gerekiyordu. Ya hiç savaşmayacaklar ya da açık bir alanda meydan savaşını kabul edeceklerdir. Mohaç Ovası'nda savaşmak Macarların planlarına göre en uygun şıktır. Çünkü Osmanlı ordusu Osijek'ten⁶² yola çıktığında arazi

“orman ötesi” anlamını taşımaktadır. Günümüzde Romanya toprakları içerisinde bulunan Erdel, uzun bir süre Macarların idaresinde kalmıştır. Romanya topraklarına katılan bölgeye Latince “*Terra ultra silvas*” yani “orman ötesi ili” ismi verilmiştir. Günümüze bu isim Transilvanya olarak gelmiştir. Osmanlı ve Macarlar arasındaki ilk mücadeleler I.Murad zamanında (1360-1389) başlamıştır. I Bayezid ve I. Mehmed döneminde mücadele bölgelerine Erdel'de eklenmiştir. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Kemal Karpat, “*Erdel*”, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 1995, İstanbul, C.11, s.280-81).

⁵⁹ Emecen, a.g.mad., s.233.

⁶⁰ Geza David, “*Mohaç*”, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.30, Ankara, 2020, s.231. ss.231-232.

⁶¹ Geza Perjes Macar tarihi ve özellikle Mohaç Muharebesi hakkında yaptığı detaylı araştırmalarla tanınan önemli bir askeri tarihçi olarak bilinmektedir. Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz: (Perjes, a.g.e., s.VIII).

⁶² Osijek Hırvatistan'ın doğu bölgesinde bulunan sanayi ve tarım kasabası olarak bilinmektedir. Erken devirlerden itibaren hem ticaret hem de önemli bir ulaşım merkezi olmuştur. Bölge 1526'dan 1687 yılına kadar Osmanlı Devleti'nin sınırları içinde kalmıştır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Amy Tikkanen “*Osijek Hırvatistan*” Britannica Encyclopaedia, <https://www-britannica-com.translate.google.com/place/Osijek>).

olarak problemli bölgelerden geçerek beş gün boyunca yürümek zorunda kalacak ve Mohaç'a vardıklarında bitkin düşmüş olacaklardı. Ulaştıkları son tepeden indikleri sırada Macar kuvvetleriyle karşılaşacak ve hazırlıksız yakalanacaklardı.⁶³

Öte yandan istihbarat açısından önemli faaliyetlerin olduğu bu savaşa bizatihi katılan Sultan Süleyman'ın sefer ile alakalı her türlü tedbiri almış olduğunu, silahtar Müteferrika Kuzu Ali Ağa'dan öğrenen Evliya Çelebi,⁶⁴ bu bilgileri notları arasına kaydetmiştir. Bu sefere, Bali Bey'de 7000 piyade 3000 atlıyla öncü birlik olarak dahil olmuştur.⁶⁵ Osmanlı ordusu Sofya Ovası'na gelerek burada dinlendiği sırada ordu içerisinde yoklama yapılmış ve bölükte 2000 tüfekçi ve 150 adet kale yıkan top sadrazamın emrine verilmiştir. Vardin Kalesi'nin fethi için de çok sayıda tüfekçi gemilerle bölgeye sevk edilmiştir.⁶⁶

Sultan Süleyman'ın ordusu 27 Ağustos'ta Baranyavar bölgesinde çadırlarını kurmuş ve bir sonraki gün savaşın başlayacağı haber verilmiştir. 28 ya da 29 Ağustos günü sabah İbrahim Paşa tüfekçiler ve sipahilerden oluşan bir kuvvet ile önden yürüyüşe başlamıştır. Ordu ikindiye az bir süre kalmışken Mohaç ovasını rahatça görebilen yüksek bir mevkiye ulaşabilmektedir. Ancak havanın kararmak üzere olması sebebiyle savaşın bir gün sonra yapılmasına karar verilmiştir.⁶⁷ Dil

⁶³ Karavelioğlu, a.g.m., s.229.

⁶⁴ Evliya Çelebi'nin, hocası İmam Mehmed Efendi'ye istinaden bu isimle anıldığı düşünülmektedir. Kırk yıldan fazla bir süre zarfında Osmanlı ülkesini gezmiş ve gördüklerini kaleme almıştır. Çelebi'nin seyahatnamesi Türk kültür tarihinin en önemli eserleri arasında yer almıştır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Mücteba İlgürel, “*Evliya Çelebi*”, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 1995, İstanbul, C.11, s.529).

⁶⁵ Darıcı, a.g.m., s.3186.

⁶⁶ Tülin Çoruhlu, Osmanlı Tüfek, Tabanca ve Teçhizatları (Askerî Müzeden Örneklerle), TC. Genelkurmay Başkanlığı, Ankara Genelkurmay Basımevi, Gnkur. Askeri Tarih ve Stratejik Etüd Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1993, s.6.

⁶⁷ Emecen, a.g.mad., s.234.

alma⁶⁸ göreviyle Bali Bey'i Macarların kamp kurduğu bölgeye gönderen Sultan Süleyman, Macar kuvvetlerinin savaş düzenine geçtiğini ve hangi önlemleri aldıklarını öğrenmiştir. Tuna kıyısına gönderilen Osmanlı hafiyeleri Macarların sayısının fazla olduğunu ve nehir üzerinde geçişı durdurmak için hendek kazdıklarını Sultan Süleyman'a iletmışlerdir. Gelen bilgiler ışığında komutanları ile görüşmeler yapan Sultan Süleyman beklemeye karar vermiştir.⁶⁹ Böylece ordu üzerlerindeki yükleri ve teçhizatları bırakarak bulundukları yere çadırlarını kurmaya başlamıştır. Askerler kamp alanını kurmakla uğraşırken gözcülük yapan süvari birlikleri Macar ordugahında bir kıpırdanma fark etmiş ve Macarlar ani bir saldırıya başlamıştır.⁷⁰

Osmanlı ordusu hemen nizami düzene geçmiş en önde çok sayıda akıncı birliğiyle ilerlemeye başlamıştır. Osmanlı kuvvetlerinin en arkasında ise Rumeli beylerbeyine bağılı bulunan Deliler namıyla bilinen Bosna süvarileri konuşlanmıştır.⁷¹ Macarlar bu ani saldırı ile zafere ulaşabileceklerini düşünerek gözü kara bir şekilde Osmanlı birliklerine saldırmaya başlamıştır. Osmanlı ordusunun bir kanadını oluşturan Rumeli birlikleri ağır darbe alıp dağılmak üzereyken, Anadolu birlikleri onlara yardıma gelmiştir.⁷² Ancak sayıları 40 ya da 50 bin civarı olduğu düşünülen Macar süvarileri karşısında duramayacaklarını bilen tecrübeli Türk akıncılar, süvarilerin önünden çekilmiştir. Hızlı bir şekilde yan taraflarına ve arkalarına doğru çekilen Osmanlı birlikleri asıl planlarını uygulamak için harekete geçmiştir. Malkoçoğlu Bali Bey'in stratejisi ile Osmanlı kuvvetleri yüklerini geride bırakarak, kuvvetleri iki yana açmıştır. Böylelikle Osmanlı askerlerinin kaçtığını düşünerek içeri doğru hız kesmeden ilerleyen

⁶⁸ Düşman hakkında bilgi almak açısından yapılan akınlarda, düşman tarafından alınan esirler ve bunlardan elde edilen bilgilere verilen addır.

⁶⁹ Darıcı, a.g.m., s.3187.

⁷⁰ Emecen, a.g.mad., s.234.

⁷¹ Mehibe Şahbaz, Osmanlı Askeri Teşkilatında Deli Ocağı, İksad Yayınevi, Adıyaman, 2019, s.50.

⁷² Karavelioğlu, a.g.m., s.230.

Macar kuvvetleri, topların ateş hattına girmiştir. Bosna Beyi Hüsrev Bey Deliler⁷³ olarak anılan birliğin geride durması ve onlara ihtiyaç duyulmadıkça savaşa girmemeleri emretmiştir.⁷⁴

Macar tarafında savaşa katılan, piskopos ve devlet adamı olan Brodarica'nın anlatımına göre de Osmanlı ordusu Macar askerlerini çember içerisine alabilmek için savaş alanına yayılmışlardır. Macar kuvvetlerinde en fazla askerin bulunduğu grup olan sağ kanattaki kuvvetin başında Hırvatların yerel yöneticisi olan Franjo Batthyany, sol tarafta ise Psikopos Tomori ile birlikte, birliği komuta eden Peter Perenyi konumlanmıştır. Brodarica bu süvari birliklerinin arasında piyadeler olduğundan ve arkalarında II. Layoş'a bağlı kuvvetlerin bulunduğundan söz etmiştir. Ayrıca Osmanlı askerlerinin taarruzunu fark ettikten sonra Kumdan Raskay'a bağlı 400 kadar süvarinin Osmanlı birliklerinin üstüne gönderildiğini, bu sırada Osmanlı birliklerinin iki yana ayrıldığını ve Raskay'ın yolladığı süvarilerin topçu ve tüfekilerle karşı karşıya kaldığını nakletmiştir.⁷⁵ Brodarica'nın bahsettiği gibi yapılan plan dahilinde Rumeli birlikleri muharebe alanının iki yanına doğru dağılmıştır. İlerleyen Macar birlikleri bir anda karşılarında topçu birliklerini bulmuş, ancak top atışları çok fazla etkili olmamıştır. Ardından yayılım ateşine başlayan tüfekçiler Macar ordusuna ağır zayıat verdirmiştir.⁷⁶ Zafere ulaşmak üzere oldukla-

⁷³ Tarihçilerin bazıları "deli" isminin anlamının Arapçada yol gösteren kılavuz anlamına gelen "delil"den türediği söylemiştir. Halk arasında yanlış söylenerek deli şeklinde telaffuz edilmeye başlandığından bahsedilmiştir. Türk tarihindeki alp kavramının deli kuvvetlerinin ilk teşkilini oluşturduğu düşünölmektedir. Deli adı verilen atlı savaşçılar eyalet askeri olarak görölen öncü kuvvetlerdir. Bu birliklerin ilk olarak Rumeli bölgesinde ortaya çıktığı düşünölmektedir. Ortaya ıkış tarihleri hakkında kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Net olmamakla birlikte XV. yüzyıl sonlarına doğru ortaya çıktığı sanılmaktadır. Semendire ve Bosna gibi önemli yerlerdeki deli kuvvetleri beylerbeyi ve sancakbeyi tarafından idare edilmiştir. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz: (şahbaz, s.20-25.)*

⁷⁴ Önkahraman, a.g.t., s.55-56.

⁷⁵ Emecen, a.g.mad., s.234.

⁷⁶ Darıcı, a.g.m., s.3187.

rını düşündükleri anda ateş hattında kalan Macar kuvvetleri, bu sırada Bosna Sancak Beyi olan Hüsrev Bey ile Bali Bey komutasındaki deliler birliği ve akıncı birlikleri tarafından arkalarından çevrilmek suretiyle saldırıya uğramışlardır. Bütün Macar birlikleri Osmanlı ordusu tarafından imha edilmiştir. Bu savaş Macar tarihinde alınan en ağır yenilgilerden biri olmuştur.⁷⁷ Savaşın hemen hemen iki saat kadar sürdüğü aktarılmıştır. Hem başpsikopos hem de Macar ordu komutanı olan Tomori, Borzya nehri civarında ölmüştür. Macar Kralı II. Layoş ise savaş alanından kaçmaya çalışırken havanın kararmasının da etkisiyle Csele deresinde boğularak ölmüştür. Başkomutanlardan ikisi, 300 kadar Macar asilzade ve 6 tane başrahip savaş alanında kalmıştır.⁷⁸ Savaşın bitmesinin ardından Sultan Süleyman ordusuyla birlikte Budin'e doğru ilerlemeye devam etmiş, 10 Eylül'de şehre ulaşmıştır. Ancak Sultan Süleyman, Budin'i doğrudan fethetmeyip Macar soylularından biri olan Janos Zapolya'nın burada tahta geçmesini desteklemiştir.⁷⁹

Osmanlı Devleti'nin zaferi ile sonuçlanan Mohaç Meydan Muharebesi esnasında, kaleme alınan bir rûznâmede⁸⁰ savaş alanındaki Macar cesetlerinin gömüldüğü, belirtilen sayıya göre yirmi bin civarı piyade ve dört bin civarı süvari ölüsü sayıldığı belirtilmiştir. Bunun dışında Osmanlı ordusunun esir olarak aldığı asker sayısı da on binlere ulaşmıştır. Aynı eserde Osmanlı ordusunun kaybettiği asker sayısı için de yazım hatası yoksa 50-60 civarı gibi bir

⁷⁷ Şahbaz, a.g.e., s.50.

⁷⁸ Emecen, a.g.mad., s.235.

⁷⁹ Aydın, a.g.e., s.150-151.

⁸⁰ Rûznâme, batıda journal olarak adlandırılan kelimeyle aynı anlamı taşımaktadır. Osmanlı literatüründe senelik takvimlerden, günlük olaylardan bahsedilen tarihlere kadar uzanan, geniş alanda meydana gelen farklı türden eserlere ve günlük gelir giderlerin yazıldığı defterlere verilen addır. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz: (Fikret Sarıcaoğlu "Rûznâme" TDV. İslâm Ansiklopedisi, 2008, İstanbul, C.35, s.278).*

sayı zikredilmiştir. Celalzâde Mustafa Çelebinin⁸¹ hayatını kaybeden Osmanlı askerleriyle ilgili verdiği sayı ise yüz elli kişidir. Fakat ölen Osmanlı askerinin daha fazla olduğu tahmin edilmektedir.⁸² Çünkü Fatih Sultan Mehmed'in hükümdarlığının son döneminde yeniçeri ocağındaki asker sayısı hemen hemen 10 bin kişi olarak bilinmekteydi. Sultan Mehmed sonrası dönemde de bu sayı da ciddi bir değişiklik olmamıştır. Saraydan maaş alan yeniçeri askerinin sayısı Çaldıran Savaşı⁸³ sonrasında yani 1514 senesinde 10.156 kişi olarak belirtilmiştir. Fakat Mohaç Meydan Muharebesinin ardından 1527 senesinde, resmi olarak saraydan maaş alan yeniçeri sayısı 7.886'ya düşmüştür. Bu durum yeniçerilerin Mohaç Savaşı sırasında önemli kayıplar vermiş olabileceğini göstermektedir.⁸⁴ Bir başka kaynakta savaş bittikten sonra ölen askerlerin defnedildiği ancak Osmanlılara dair çok fazla iz bulunmadığından bahsedilmek-

⁸¹ Celalzâde Mustafa Çelebi, Koca Nişancı lakabıyla tanınmıştır. Osmanlı bürokrasisinde ferman, name, menşur gibi sultan adına yazılan yazılarda Celâlîzâde tarafından yazılan hitaplar kullanılmıştır. Celâlîzâde'nin ardından düzenlenmiş pek çok kanunnamedeki hukuk kurallarının geçerliliğinde onun kurallarına bağlı kaldığı görülmüştür. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Celia Kerslake, Celâlîzâde "Mustafa Çelebi", TDV İslâm Ansiklopedisi, 1993, İstanbul, C.7, s.260-261).

⁸² Emecen, a.g.mad., s.234-235.

⁸³ 16. yüzyılda İran'da Şah İsmail önderliğinde bir Şii devleti kurulmuştur. Şah İsmail Anadolu'nun düzenini bozmak amacıyla dâileri bölgeye göndermiştir. Anadolu'da yapılan propagandadan haberdar olan ve henüz tahta oturmuş olan I. Selim bu meseleyi kökten çözmek için bir sefer düzenlemeye karar vermiştir. Müslüman Şii bir devletle savaşabilmek için İstanbul müftüsünden fetva alan I. Selim sefer hazırlıklarını başlatmıştır. 23 Ağustos 1514'te yapılan meydana savaşında Osmanlı ordusu Safevileri bozguna uğratmış, Şah İsmail önce Tebriz'e ardından da Dergezin'e kaçmıştır. Yavuz Sultan Selim'in bu başarısında istenilen tarafa yönlendirilebilen seyyar toplar da çok etkili olmuştur. *Bu konu hakkında daha detaylı bilgi için bkz:* (Mustafa Çetin Varlık, "Çaldıran Savaşı", TDV. İslâm Ansiklopedisi, 1993, İstanbul, C.8, s.193-94).

⁸⁴ Komisyon, Türkiye Tarihi 1453-1603 Bir Dünya Gücü Olarak Osmanlı İmparatorluğu, Editör: Suraiya Faroqhi, Kate Fleet, C.2, Çeviri: Bülent Üçpınar, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2016, s.353.

tedir. Alınan Macar kalelerinin etrafında gerçekleştirilen arkeolojik çalışmalarda, sınırlı sayıda Osmanlı askeri iskeletine rastlanmıştır. Yalnızca, 1526 senesinde savaşın yapıldığı Mohaç bölgesinde, sayıları 1000’e ulaşan Macar askerlerine ait iskeletlerin olduğu toplu mezar bulunmuştur. Ölen Osmanlı askerlerinin naaşlarına dair bir iz bulunamamıştır.⁸⁵

Osmanlı Devleti’nin önemli zaferler elde ederek sınırlarını büyüttüğü dönemde ekseriyetle süvarilerden oluşan kuvvetlerinin top ve tüfek gibi ateşli silahlar kullanması savaşın sonucuna ciddi etki etmiştir. Bu durumu 1514 yılındaki Çaldıran Savaşı ve 1526 yılındaki Mohaç Meydan Muharebesinde tespit etmek mümkündür.⁸⁶ Buna karşın Avrupa’nın 17. yüzyılda düzenli ve güçlü bir ordusu bulunmamaktaydı. Macar Krallığının ordusu 1526 senesinin ağıustos ayında, Mohaç Muharebesi’nde Osmanlı Devleti’ne yenildikten sonra, Avrupa’nın son düzenli ordusu da yok edilmiş oldu.⁸⁷

Savaşın kazanan tarafı Osmanlı Devleti Avrupa içlerine ilerleme fırsatı yakalamışken kaybeden taraf Macar krallığı, Mohaç Muharebesi’nin ardından tarihlerindeki en sıkıntılı dönemlerden birini yaşamıştır. Aynı anda fethedilen diğerk toprakları için de mücadele eden Macarlar son kralları II.Layoş’un da savaş sırasında ölmesiyle devlet başsız kalmıştır. Ülkede kimin kral olacağı konusunda anlaşamayan iki ayrı grup oluşmuştur. Batı ve kuzey bölgelerindeki asilzadeler, Arşidük I. Ferdinand’ın kral seçilmesini isterken, Orta Macaristan ve doğudakiler ise Transilvanya Dükü olan Janos Szapolyai’nın yanında yer almıştır. Fakat Macaristan için en büyük sorun bu değıildi. Savaşın ardından gelen iki asırda, bölge Habsburglar ve Osmanlı

⁸⁵ Komisyon, a.g.e., s.391.

⁸⁶ Gezer, a.g.e., s.109.

⁸⁷ Hv.Öğ.Yb.Rezzan Ünalp “Kuruluşundan Günümüze Türk Ordusu” Adlı Takdimi, On İkinci Askerî Tarih Sempozyumu Bildirileri I, (20-22 Mayıs 2009-İstanbul), Genelkurmay Askerî Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları, Ankara Genelkurmay Basımevi, Ankara, 2009, s.13.

Devleti arasında bir nüfuz mücadelesi alanına dönüşmüştür.⁸⁸ Habsburglar Macar Krallığının Mohaç'ta uğradığı yenilgi sonrası hemen kendi tedbirlerini almış ve Osmanlı Devleti sınırında bulunan savunma bölgelerindeki askerlerin sayısını çoğaltmıştır. Alınan bir diğer önemli tedbir ise 1556 senesinde Viyana'da oluşturulan Kraliyet Savaş Konseyi'dir. Bu konsey bir merkezden yönetilen ve belirli aralıklarla bir araya gelen tüm Avrupa'yı çevresinde toplayan ilk profesyonel askeri müesseselerden biri olmuştur.⁸⁹

Mohaç savaşı yalnızca Türk- Macar savaşı olarak görülmemiştir. Savaş sonucunda iki büyük imparatorluk olan Osmanlı ve Kutsal Roma-Cermen İmparatorlukları karşı karşıya kalmıştır. Macar toprakları Mohaç Savaşının ardından artık kronik bir savaş bölgesi haline gelmiştir.⁹⁰

Sonuç

Yukarıdaki makale savaş tarihi açısından ele alınmış olup Mohaç Meydan Muharebesinin ortaya çıkış nedenleri, muharebenin gelişimi ve doğurduğu sonuçlar incelenmiştir. Bu incelemenin ilk adımı savaşlarını nasıl ortaya çıktığını bulmaya çalışmaktır. Binlerce yıllık insanlık tarihinde savaşı geç dönem yaklaşıp yüzyıl kadar olduğu düşünülmektedir. Yani insan her dönem isteyerek yahut istemeyerek savaşmıştır. Kimi zaman kendini koruma amacı taşıyan savaşlar kimi zaman intikam amacıyla yapılmıştır. Fakat en çok bir ideoloji uğruna savaşılmıştır. Bu ideolojilerden en çok kullanılanı elbette ki din olmuştur. İşte bu yönden bakıldığında makalede incelenen Mohaç Meydan

⁸⁸ Attila Pfeiffer, "The Battle Of Christians And Ottomans In The Southwest Of Bačka From The Battle Of Mohács To The Peace Of Zsitvatorok," İstraživanja Journal Of Historical Researches, https://www.researchgate.net/publication/330300160_THE_BATTLE_OF_CHRISTIANS_AND_OTTOMANS_IN_THE_SOUTHWEST_OF_BACKA_FROM_THE_BATTLE_OF_MOHACS_TO_THE_PEACE_OF_ZSITVATOROK, (Ekleme Tarihi: 18.10.2024), 2017, s.86.

⁸⁹ Ed: Faroqhi, a.g.e., s.392.

⁹⁰ Kumrular, a.g.m., s.558.

Savaşı'nın taraflarından biri Osmanlı Devleti, geçmiş inançlarının getirmiş olduğu cihan hakimiyeti anlayışı ve o dönemdeki inançları olan İslamiyet'in empoze ettiği dini yayma anlayışı sebebiyle savaşıdır. Savaşın diğer tarafları olan Macarlar ise topraklarını korumak amacıyla bu savaşı girmiştir. Çünkü Macarlar o dönemde Osmanlı Devleti'nin Avrupa'ya geçiş güzergahındaki en önemli noktada bulunmaktaydı. Ayrıca Macarlar o dönem ciddi ekonomik ve siyasi sıkıntılar yaşadığı için zayıf durumdaydı. Hem Osmanlı İmparatorluğu hem de Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu arasında kalan Macar Krallığı, önemli sorunlar yaşamıştır. Bazı asilzadeler Habsburglara yanaşırken bazıları buna ciddi şekilde karşı çıkmıştır. Ekonomik sıkıntıların sebep olduğu derebeylik usulü de Macar Krallığının siyasi olarak parçalanmasına neden olmuştur. Macarlar bu sıkıntıları yaşarken Osmanlı Devleti de tam tersi bir durumdaydı. Osmanlı Devleti yıllık 447 milyon akçelik o zaman için ciddi sayılacak bir gelire sahipti. Siyasi olarak da Kanuni Sultan Süleyman'ın yönetimiyle ciddi bir otorite bulunmaktaydı. Ayrıca Macar Kralı II. Layoş halkı tarafından sevilmeyen basiretsiz bir yönetici olarak görölmekteydi.

Savaş zamanına gelindiğinde zor durumda olan Macarların bu savaş için iki tercih hakkı vardır. Bunlardan biri hiç savaşmamak ki bu pek mümkün görünmüyordu. Zira Osmanlı Devleti çoktan sefer hazırlıkları yapıp yola çıkmıştı. Diğer seçenek ise kendi topraklarında hâkim oldukları coğrafyada bir meydan savaşı yapmaktır. Bu sebeple Macarlar meydan savaşında karar kılmıştı. Onlar için en önemli mevzu savaşın yapılacağı konumdu. Çünkü kendi istedikleri bölgeye Osmanlı ordularını çekebilirlerse kendileri için ciddi avantaj yaratacağını düşünmekteydiler ve öylede olmuştu. Osmanlı ordusu sefer sırasında yoğun yağışla karşılaşmış toprak çamurlaşmıştı. Ancak Macarların hesaba katmadıkları şey Osmanlı Devleti uç beylerinin bölge hakkındaki bilgileriydi. Bir uç beyi olan Bali Bey sayesinde Sultan Süleyman, Osmanlı ordusunu rotasını değiştirmiş ve kendilerine daha uygun olan yollardan savaş alanına ulaşmıştır.

Osmanlı ordusunun savaş alanına geldiğini gören Macar kuvvetleri ani bir saldırı ile Osmanlı ordusunu zor durumda bırakmak istemiş ve ilk anda bunda başarılı olmuştur. Ya da Osmanlı ordusu böyle sanmalarını istemiştir. Ani saldırı sonrasında bir süre mücadele eden Osmanlı kuvvetleri ilk planları dahilinde savaş alanının yan cephelerine doğru geri çekilmeye başlamıştır. Düşmanı püskürttüğünü zannederek ilerleyen Macarlar, Osmanlı Devleti'nin yanında getirdiği topraklarla karşı karşıya kalmıştır. Ancak toprakların menzili uzak kaldığı için atışlar çok başarılı olamamıştır. Bunun üzerine devreye tüfekli yeniçeriler girmiştir. Yeniçerileri açtığı yayılım ateşi neticesinde Macarlar ciddi kayıplar vermiştir. Yanlara açılan ordu ve Deli birliğinin de saldırılarıyla tüm Macar ordusu imha edilmiştir. Osmanlı Devleti kullandığı top ve tüfekler sayesinde savaşı yaklaşık 2 saatlik bir sürede sonlandırmıştır. Bu durum Osmanlı'nın 16. yüzyılda savaşta kullandığı teknolojilerle rakibinden ne kadar üstün olduğunu göstermiştir. Elbette ki bu yeniliklere ulaşmak da ekonomik bir güç gerektirmektedir. Günümüzde dahi en güçlü ordular, silah teknolojisine en çok para ayıran ordulardır. Osmanlı'da dönemin hem ekonomik hem siyasi hem de teknolojik olarak en büyük devletlerinin başında gelmektedir. Macarlar ise kötü ekonomi ve kötü yönetim ayrıca feodalitenin getirmiş olduğu kötü ordu sebebiyle yenilgiye mahkûm olmuştur. Feodal düzen yüzünden ordular geç toplanmış iyi bir hazırlık yapılamamıştır. Yeni teknolojilerden de mahrum olunması Macarlar için yenilgiyi kaçınılmaz kılmıştır. Böylece Osmanlı Devleti, en büyük hedefi olan cihan hakimiyeti fikri için batıya ilk adımı atmış ve en büyük rakibi Kutsal Roma İmparatorluğu'nun hanedanı olan Habsburglarla karşı karşıya kalmıştır. Savaşın sonucu Habsburgları ve diğer Avrupa devletlerini endişeye sevk etmiştir. Çünkü hepsi Osmanlı'nın büyük hedefinin farkına varmıştır. Nihayetinde Osmanlı Devleti'yle onlarda mücadele etmek zorunda kalacaktı. Bu sebeplerle Avrupa Devletleri bir araya gelerek ortadan kalkan ve Avrupa'daki son düzenli ordu olarak görülen Macar kuvvetlerinin yerine yeni bir

oluşum içine girmişlerdir. Viyana’da Habsburg liderliğinde Macarlar ve Avusturyalıların katıldığı kraliyet konseyi oluşturulmuştur. Konsey tek merkez üzerinden yönetilen ve belirli aralıklarla toplanan Avrupa’daki ilk askeri müesseselerden biri olmuştur. Böylece sadece iki saat süren Mohaç Meydan Muharebesi hem Osmanlı Devleti’nin hem de Avrupalı devletlerin kaderini büyük ölçüde etkilemiştir.

Kaynakça

- AKPINAR, Turgut, TDV. İslam Ansiklopedisi, “*Paul Wittek*”, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.43, İstanbul, 2013, ss.163-164.
- AYDIN, Yusuf Alperen “*Batı’da ve Doğu’da Osmanlı Gücünün Yayılması*,” Osmanlı Tarihi (1300-1566), Komisyon, Ed: Feridun Emecen, T.C. Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 2018, ss.124-165.
- BAŞAR, Fahameddin, “*Malkoçoğulları*”, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 2003, Ankara C.27, ss.537-38.
- ÇAPRAZ, Hüseyin Şevket Çağatay, Mohaç ve Karlofça Mihverinde Macaristan’daki Osmanlı Anlatımına Örnekler: György Szerémi ve Mihály Csereis, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, C.12, S.4, Nevşehir, 2022, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2370697>, Ekleme Tarihi, 17.10.2024.
- ÇORUHLU, Tülin, Osmanlı Tüfek, Tabanca ve Teçhizatları (Askerî Müzeden Örneklerle), TC. Genelkurmay Başkanlığı, Ankara Genelkurmay Basımevi, Gnkur. Askeri Tarih ve Stratejik Etüd Başkanlığı Yayınları, Ankara, 1993.
- DARICI, M. Gökçen Daş, Osmanlı Askeri İstihbaratı: Mohaç Meydan Savaşı Örneği, International Journal Of Social, Humanities And Administrative Sciences, 2023, <https://journalofsocial.com/files/josasjournal/303299db-8418-46cf-a228-20744e397bce.pdf>, Ekleme Tarihi: 18.10.2024, ss.3180-3189.
- DÁVID, Géza, “*Budin*” TDV. İslâm Ansiklopedisi, 1992, İstanbul, C.6, ss.344-348.
- DİLBAŞ, Gökhan, Macar Tarihinde Yeni Bir Dönemin Başlangıcı: Augsburg (Lechfeld) Muharebesi (10 Ağustos 955), Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Tarih Dergisi, S.7, C.1, 2024, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/3603539>, (Ekleme Tarihi: 28.11.2024), ss.7-31.
- DİLBAŞ, Gökhan, “Osmanlı İmparatorluğu’nun Avrupa’da İlerleyişi ve Macar Uç Kale Sistemi”, XVIII. Türk Tarih Kongresi, Kongreye Sunulan

- Bildiriler VI. Cilt (Askerî Tarih – Ayaklanmalar, İsyanlar, Darbeler ve İhtilaller) Tarihi, <https://www.ttk.gov.tr/wp-content/uploads/2022/03/07-GokhanDilbas.pdf>, (Ekleme Tarihi: 29.11.2024) ss.151-174.
- EMECEN, Feridun, “*I. Süleyman*”, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.38, İstanbul, 2010, ss.62-74.
- EMECEN, Feridun, “*Alacahisar*”, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 1989, C.2, ss. 314-315.
- EMECEN, Feridun, “*Mohaç Muharebesi*”, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.30, Ankara, 2020, ss.232-235.
- FOTIC Aleksandar, Machiel Kiel, TDV. İslam Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, Semendire 2009, C.36, s.467-468. ss.467-470.
- GEZER, Ömer, Kale ve Nefer; Habsburg Serhaddinde Osmanlı Askeri gücü (1699-1715), Kitap Yayınevi, İstanbul, 2020.
- GÖGER, Veysel, 16. Yüzyıl Osmanlı Kale Kuşatmaları (Strateji, Taktik, Kuşatma Aşamaları ve Teknolojisi), Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türk Tarihi-Yeniçağ Tarihi Bilim Dalı, Doktora Tezi, Basılmamış, İstanbul 2014.
- GÖMEÇ, Saadetin Yağmur, Ayşe Gül FİDAN, Türk Devletinin Mesuliyet Anlayışı, Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi, C.125 S.247, 2020, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/1170197>, (Ekleme Tarihi 16.11.2024), ss. 329-334.
- HÜSEYNOVA, Sevda, Din-Savaş İlişkileri ve Sulh Kültürü, Türk Hukuk Tarihi Araştırmaları, S.5, 2008, https://isamveri.org/pdfdrq/D02894/2008_5/2008_5_HUSEYINOVAS.pdf, (Ekleme Tarihi: 29.11.2024), ss.87-95.
- İNALCIK, Halil Osmanlı İmparatorluk Klasik Çağ 1300-1600, Kronik Kitap Yayınları, İstanbul, 2019.
- İLGÜREL, Mücteba, Evliya Çelebi, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 1995, İstanbul, C.11, ss.529-533.
- İREN, Ümit Yaşar, Clausewitz ve Schmitt’te Politika- Savaş İlişkisine Dair Bir Analiz, Yüksek Lisans Tezi, Basılmamış, Bursa Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı, 2022, Bursa.
- KAFADAR, Cemal, TDV. İslam Ansiklopedisi, “*Gazâ*”, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, C.13, 1996, İstanbul, ss.427-429.
- KARAVELİOĞLU, Murat, Mahremî’nin Mohaç Fetihnemesi Örneğinden Hareketle Edebî Metinlerin Tarihi Olayları Anlatımına Dair, Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi, C.11, S.11, İstanbul, 2013, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/53662>, Ekleme Tarihi, ss.217-236.
- KARPAT, Kemal, “*Erdel*”, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 1995, İstanbul, C.11, ss.280-283.

- KAYAPINAR Ayşe, “İstanbul’un Fethinden Augsburg Antlaşması’na Kadar Avrupa Tarihi (1453-1555)”, Ed: Levent Kayapınar, Ortaçağ Yenicağ Avrupa Tarihi, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir, 2019, https://www.academia.edu/42932410/Ortacag_Yenicağ_Avrupa_Tarihi, (Ekleme Tarihi: 26.11.2024), ss.78-102.
- KERSLAKE, Celia, Celâlzâde “Mustafa Çelebi”, TDV İslâm Ansiklopedisi, 1993, İstanbul, C.7, 260-262.
- KOMİSYON, Dünya Savaş Tarihi, Çev. Cem Demirkan, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul, 2020.
- KOMİSYON, Türkiye Tarihi 1453-1603 Bir Dünya Gücü Olarak Osmanlı İmparatorluğu, Editör: Suraiya Faroqhi, Kate Fleet, C.2, Çeviri: Bülent Üçpunar, Kitap Yayınevi, İstanbul, 2016.
- KUMRULAR, Özlem, Orta Avrupa’nın Kaderini Değiştiren Savaş: Mohaç Öncesi, Sonrası ve Kastilya’da Yankısı, Belleten Dergisi, Türk Tarih Kurumu Yayınları, C.71, S.261, Ankara, 2007, <https://belleten.gov.tr/ozet/2730/tur>, Ekleme Tarihi:17.10.2024, ss.537-574.
- MAXİM, Mihai, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 2001, İstanbul, C.24, ss.320-322.
- MOAÇANİN, Nenad, “Srem”, TDV. İslâm Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları, 2009, C.37, ss.423-424.
- ÖNKAHRAMAN, Birce, Kanuni Sultan Süleyman Döneminde Osmanlı-Habsburg Stratejilerinin Macaristan Üzerinden Karşılaştırmalı Analizi (1520-1533), Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Tarih Programı, Yüksek Lisans Tezi, Basılmamış, İzmir, 2020.
- ÖZEV, Muharrem, Erdinç Karayazlık, “Sun Tzu’dan Clausewitz’e Savaş Anlayışında Değişim,” Stratejik Öngörü Dergisi, TASAM Yayınları, S.14, İstanbul, 2009, 60-75, https://tasam.org/tr-TR/Icerik/3169/sun_tzudan_clausewitz_e_savas_anlayisinda_degisim, (Ekleme Tarihi, 15.11.2024).
- ÖZTÜRK, Mustafa, “Kanuni Sultan Süleyman”, 2023 Cumhuriyetin 100. Yılında 100 Türk Büyüğü Devlet Adamları I, Cumhuriyetin 100. Yılına Armağan Yayın Projeler, 2022, İstanbul, ss.532-625.
- PFEİFFER, Atilla, “The Battle Of Christians And Ottomans In The Southwest Of Bačka From The Battle Of Mohács To The Peace Of Zsitvatorok,” Istraživanja Journal Of Historical Researches, https://www.researchgate.net/publication/330300160_THE_BATTLE_OF_CHRISTIANS_AND_OTTOMANS_IN_THE_SOUTHWEST_OF_BACKA_FROM_THE_BATTLE_OF_MOHACS_TO_THE_PEACE_OF_ZSITVATOROK, Ekleme Tarihi: 18.10.2024, 2017, ss.86-104.
- SARICAOĞLU, Fikret, “Rûznâme”, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 2008, İstanbul, C.35, 278-281

- SAFRAN, Mustafa, Özgür Aktaş, Savaş ve Tarih, Milli Eğitim Dergisi, C.42, S.196, 2012, İstanbul, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/442230>, Ekleme Tarihi: 17.10.2024, ss.246-257.
- şAHBAZ, Mehibe, Osmanlı Askeri Teşkilatında Deli Ocağı, İksad Yayınevi, Adıyaman, 2019.
- şENOL, Mesude, Macar Kroniki Chronica Hungarorum: Birinci ve İkinci Bölümlerin Tercüme ve Değerlendirmesi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi, Basılmamış, İstanbul, 2018.
- TURAN, Osman, Türk Cihan Hakimiyeti Mefkuresi Tarihi Ötüken Neşriyat Yayınları, İstanbul, 2014.
- TÜRKER, Pınar Yiğit, Orta Çağ Macar Krallığı'nda Sekellerin Askeri Faaliyeti ve Osmanlı-Macar Mücadelesindeki Konumu, Selçuk Türkiyat Dergisi, <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2844678>, (Ekleme Tarihi: 26.11.2024), 2022, S.56, ss.157-177.
- ÜNALP, Hv.Öğ.Yb.Rezzan, “Kuruluşundan Günümüze Türk Ordusu” Adlı Takdimi, On İkinci Askeri Tarih Sempozyumu Bildirileri I, (20-22 Mayıs 2009-İstanbul), Genelkurmay Askeri Tarih ve Stratejik Etüt Başkanlığı Yayınları, Ankara Genelkurmay Basımevi, Ankara, 2009.
- VARLIK, Mustafa Çetin, “Çaldıran Savaşı”, TDV. İslâm Ansiklopedisi, 1993, İstanbul, C.8, ss.193-195.
- Türk Tarih Kurumu Tarihçesi, <https://ttk.gov.tr/ttk-tarihce/>
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, <https://sozluk.gov.tr>, (Ekleme Tarihi: 28.10.2024).