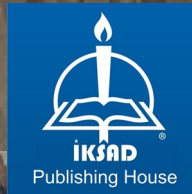


MİTOLOJİDEN HİKÂYEYE

Editör
Adnan OKTAY



MİTOLOJİDEN HİKÂYEYE

Editör

Prof. Dr. Adnan OKTAY

Yazarlar

Doç. Dr. Fevziye ALSAÇ

Prof. Dr. Alsu KAMALIEVA

Prof. Dr. Hüseyin YAŞAR

Selman ŞEN

İksad Yayınları

Ankara

2025

Copyright © 2025 by iksad publishing house
All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording or other electronic or mechanical methods, without the prior written permission of the publisher, except in the case of brief quotations embodied in critical reviews and certain other noncommercial uses permitted by copyright law. Institution of Economic Development and Social Researches Publications®

(The Licence Number of Publicator: 2014/31220)

TÜRKİYE TR: +90 342 606 06 75

USA: +1 631 685 0 853

E mail: iksadyayinevi@gmail.com

www.iksadyayinevi.com

It is responsibility of the author to abide by the publishing ethics rules.

Iksad Publications – 2025©

ISBN: 978-625-378-548-2

Cover Design: İbrahim KAYA

December / 2025

Ankara / Türkiye

Size: 16x24

İTHAF

Bu eser, mitolojik çatışmaların arasında kalıp sadece hakiki bir aşkın peşine samimi bir şekilde düşmüş bütün âşıklara ithaf edilmiştir. Her ne kadar samimiyetlerinin bile farkında olmasalar da...

İÇİNDEKİLER

İTHAF	1
İÇİNDEKİLER.....	2
KISALTMALAR	3
EDİTÖRDEN	4
BÖLÜM I.....	7
ÂŞIKLIK GELENEKLERİNİN AKTARIMINDA HALK HİKÂYESİLERİNİN İŞLEVİ: ERCİŞLİ EMRAH ve SELVİ HAN HİKÂYESİ ÖRNEĞİ	7
BÖLÜM II	27
NEBİRE GIYMATDİNOVA’NIN “AŞKTA GÜNAH VAR” HİKÂYESİNDE AHLÂK, VİCDAN VE TOPLUMSAL DİL	27
BÖLÜM III.....	58
YAPISALCI ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA SABAHATTİN ALİ’NİN “CANKURTARAN” HİKÂYESİNİN ÇÖZÜMLENMESİ.....	58

KISALTMALAR

C.	: Cilt
Çev.	: Çeviren-ler
Der.	: Derleyen-ler
Doç.	: Doçent
Dr.	: Doktor
Ed.	: Editör
p.	: Page (sayfa)
Prof.	: Profesör
s.	: Sayfa numarası
S.	: Sayı
t.y.	: Tarih yok
vb.	: Ve benzer-leri
yy.	: Yüzyıl

EDİTÖRDEN

Değerli okurlarımız,

Mitolojiden Hikâyeye ismini kullanırken nasıl bir kavramsal inkırazın içine kendimizi attığımızın farkındayız. Ama uzaktan, ama örtük, ama pek fazla da dokunmadan bu eserde yüzümüzü, insanlık tarihinin en köklü anlatılarına, yani mitlerden gücünü örüntülü şekilde alan gelenek, masal ve hikâyenin dünyasına çeviriyoruz. Ege'nin serin sularından yükselen ve yüzyıllardır sönmeyen bir meşale gibi insanlığın yolunu önemli ölçüde aydınlatan Yunan mitolojisi, sadece tozlu raflarda kalan birer hikâye değil bugün hala edebiyat ve sanatın kalbinde yer alan önemli bir damardır.

Bir heykelin kıvrımında, bir tablonun renk paletinde ya da modern bir hikâyenin satır aralarında karşılaştığımız o kadim ruh, bize değişmeyi anlatır. İnsanı insan yapan duyguların, tutkuların, kıskançlıkların, fedakârlıkların ve en önemlisi o amansız aşkın izlerinin haberlerini getirir. Kuşaktan kuşağa aktarılan bu gelenek, durağan bir miras değildir. Aksine her sanatçı bu mirası kendi süzgecinden geçirerek yeniden yorumlar. Bizler de bu eserde söz konusu bütün yetkin geleneği çok farklı nazariyelerle ele alan üç ayrı çalışmaya yer verdik:

Eserde yer alan ilk başlık şu şekildedir: *Âşıklık Geleneklerinin Aktarımında Halk Hikâyelerinin İşlevi: Ercişli Emrah ve Selvi Han Hikâyesi Örneği*, Fevziye Alsaç. Yaşamın karmaşası içinde kaybolduğumuzda o kadim anlatılara tutunmak bize bir pusula gibi gelir. Çünkü biliyoruz ki, her büyük sanat eseri, aslında çok eski bir hikâyenin yeni bir dille kulağımıza fısıldamasıdır. Sonuç kısmında yer alan “Âşıkların hayatı etrafında teşekkül eden halk hikâyeleri kültürel bellek açısından geleneğin yeniden güncellenmesini sağlar. Âşıklık gelenekleri, mesleğin öz

değerlerinin geleceğe aktarımı açısından kalıcı bir hafıza değerine sahiptir. Türk halk hikâyeleri içinde kültleşmiş bir gelenek halinde âşıklık kazanma olgusu kutsal bir tema ve seçilmiş kişinin biyografisi olarak işlenir.” ifadeleri, söz konusu bağlamla ilişkili olarak meramı anlatmaya fazlasıyla hizmet etmektedir.

Bu eserin diğer bir çalışması da yine aşkın hikâyesini içinde barındıran bir başlığa sahiptir: *Nebire Gıymatdinova'nın "Aşkta Günah Var" Hikâyesinde Ahlâk, Vicdan ve Toplumsal Dil*, Alsu Kamalıeva. Kamalıeva'nın “Nebire Gıymatdinova'nın “Aşkta Günah Var” adlı hikâyesi, çağdaş Tatar nesrinde kadın bilincini ahlâk, vicdan ve toplumsal dil ekseninde ele alan en özgün anlatılardan biridir. Eser, bireysel bir aşk hikâyesi sınırını aşarak kadın öznenin toplumsal yargılarla kurduğu gerilimli ilişkiyi merkezine alır. Gıymatdinova, kadının iç sesiyle toplumun sesi arasındaki çatışmayı yalnız tematik değil, biçimsel düzeyde de kurar; sessizlik ve dil arasındaki diyalektik, metnin yapısal eksenini oluşturur. Dilara'nın konuşmayıışı bir edilgenlik değil, ahlâkî bir direnç biçimidir; zira konuşmak, toplumun diline teslim olmak anlamına gelir. Kadının sessizliği, bu bağlamda, kendi benliğini korumanın son biçimidir.” şeklindeki sözleri çalışmanın muhtevasını verme bakımından fazlasıyla izah edicidir.

Elinizdeki eserin son çalışması olan Hüseyin Yaşar ile Selman Şen'in beraber kaleme aldıkları “Yapısalcı Eleştiri Bağlamında Sabahattin Ali'nin “Cankurtaran” Hikâyesinin Çözümlemesi” başlıklı çalışması, masal inceleme pratiklerini modern bir metne uyarlamayı denemiştir. Metnin içinde geçen “Sabahattin Ali'nin “Cankurtaran” öyküsü Yapısalcı eleştiri kuramının en önemli kuramcılarından olan Vladimir Propp ve Greimas'ın metin çözümleme modellerine göre çözümlemeye tabi tutulmuştur. Evvela Propp'un masalları çözümlemek için kullandığı otuz bir eylem ve yedi eylem planı ile onları gerçekleştiren kişiler tanıtılmıştır. Daha sonra otuz bir işlev ve yedi eylem planında yer alan aşamalar ve kavramlar doğrultusunda hikâyenin metni incelenmiştir. Metin, her

ne kadar masal metni olmasa da hikâye kahramanlarının önemli kısmının şehirde ya da ilkel köy şartlarında yaşaması, böylece halkbilimi unsurlarını içermesi açısından dikkate değerdir.” izahı, çalışmanın muhtevasını özetler mahiyettedir.

Bu çalışma, her ne kadar üç ayrı çalışmayı barındırıyor olsa da mitlerin egemen olduğu kadim çağdan içinde yaşadığımız çağa, aşktan geleneğe, hikâyeden toplumsal vicdana kadar birçok kadim kavram ve değeri içinde barındırmaktadır.

Eseri istifadenize sunarken her geçen dakikada hayat; yaşlanmış bir mitin ölümüne ve bambaşka yeni bir geleneğin ve de hikâyenin doğumuna şahitlik etmektedir. Bizler de adeta sükût halinde bu döngüyü idrak ettiğimizin fazlasıyla farkındayız.

Prof. Dr. Adnan OKTAY¹

Mor Gabriel-Aralık 2025

¹ Öğretim Üyesi, Mardin Artuklu Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, adnanoktay@artuklu.edu.tr; ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4196-3842>.

BÖLÜM I

ÂŞIKLIK GELENEKLERİNİN AKTARIMINDA HALK HİKÂYELERİNİN İŞLEVİ: ERCİŞLİ EMRAH ve SELVİ HAN HİKÂYESİ ÖRNEĞİ

Doç. Dr. Fevziye ALSAÇ¹

¹ Doç. Dr. Siirt Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, Siirt, Türkiye. fevziyealsac_23@hotmail.com, ORCID ID: 0000-0001-6419-1617.

GİRİŞ

Halk edebiyatı ürünleri, arkaik izlerle kültürel belleğin ilksel formudur. Atalar tecrübesi ve bu durumun yarattığı edebî ifade, halk edebiyatı ürünlerinde ortaya çıkar. Halk edebiyatının kollarından biri olan âşık edebiyatı, Türk kültürünün ilk çağlarından itibaren varlığını sürdüren köklü bir edebiyattır. Eski Türklerin dinî törenlerinde, büyük şöenlerinde ve kazanılan zaferlerin ardından kopuz eşliğinde şiir söyledikleri görülür. Şaman, ozan, kam, baksı günümüz âşık teriminin karşılığıdır. 15. yy. âşık teriminin kullanılmaya başlandığı dönemdir. Âşıklar, halkın içinde yetişmiş, edep dairesinden geçmiş; sazının telini ve sözünün gücünü birleştiren üstatlardır.

Halk hikâyeleri, konusu aşk ve kahramanlık olan belirli/kalıplaşmış motif yapılarını içeren anlatılardır. Halk hikâyelerinin tasnifçisi ve anlatıcıları çoğunlukla âşıklardır. Âşık, hikâye tasnif ederken konu olarak halkı derinden etkileyen bir olayı, tarihî şahsiyetlerin destansı hayatını, kendi başından geçen bir macerayı veya büyük sevdaları anlatır. Bazı hikâyelerde de bu temalar birlikte kullanılır. Halk hikâyeleri temalarını gerçek yaşamın kurgusundan alan edebî bir türdür. Halk hikâyelerinin kaynaklarından biri de âşıkların hayatı etrafında teşekkül eden biyografik ve edebî anlatımlardır. Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesi de bu şekilde vücuda gelmiştir. Hikâyede Emrah'ın âşık olması, Selvi'ye olan aşkı ve Van kuşatması temaları anlatılmaktadır.

Ercişli Emrah'ın hayatıyla ilgili eldeki bilgi ve belgeler bu hikâye ve Van yöresinde anlatılan rivayetlerdir. Emrah ve Selvi Han hikâyesi gibi Aslı ile Kerem, Âşık Garip, Tufarganlı Abbas hikâyeleri de başkahramanları âşıklar olan halk hikâyeleridir. Bu âşıklarımız hakkında bildiklerimiz de hikâyelerde anlatılan bilgilere dayanmaktadır. Hikâyelerin ortak yönü hayatlarına dair elimizde somut bilgiler olmayan âşıklarımızın yaşam

öykülerini, şiirlerini ve sanatlarını bulabileceğimiz kaynaklar olmalarıdır. Bu yönüyle bu hikâyeler, âşık edebiyatı için önemlidir. Âşık edebiyatının saziyle sözüyle iz bırakmış, aşkıyla destanlaşmış güçlü temsilcilerinden Ercişli Emrah'ın günümüze kadar ulaşmasında Emrah'ın hayatı etrafında teşekkül eden Emrah ve Selvi Han hikâyesi etkili olmuştur. Hikâyenin Türkiye, Azerbaycan ve İran'da varyantları tespit edilmiştir. Varyantlarda olay örgüsü ve kahramanlar aynıdır. Bu yönüyle Emrah bu üç coğrafyada da bilinen güçlü bir âşıktır.

Emrah ve Selvi Han hikâyesi Emrah'ın hayatı, şiirleri ve sanatı ile ilgili bilgiler vermesinin yanında âşıklık geleneklerini içermesi yönüyle de önemli bir kaynaktır. Biz çalışmamızda Muhan Bali'nin tespit ettiği varyantı (Bali,1973: 91-187) esas aldık. Halk âşığı, Emrah'ın hayatı ve sanatı etrafında teşekkül eden halk hikâyesi âşıklık gelenekleri yönüyle ele alınmıştır. Ercişli Emrah, badeli bir âşıktır. Pir elinden âşıklık badesinin yanında Selvi Han'ın aşk badesini de içmiştir. Emrah, âşıklık geleneklerine bağlı yetişmiş güçlü bir âşıktır. Bu çalışmada Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesi örneği üzerinden âşıklık geleneklerinin halk hikâyeleri bağlamında işlevsel rolü incelenecektir. Ercişli Emrah'ın edebî kişiliği, şiirleri ve hikâyede geçen âşıklık gelenekleri üzerinde durulacaktır.

Âşıklık Geleneği ve Ercişli Emrah'ın Edebî Kişiliği

Âşıklık gelenekleri, âşık edebiyatının gelişimiyle süreklilik kazanan mitik kodlara sahip meslekî yeterliliklerdir. Gelenek, süreklilik taşıyan uygulanması zorunlu olan davranış, alışkanlık ve tutumları ifade eder. Âşıkların sürdürdüğü ve yerel kültürün oluşturduğu zengin edebiyata, âşık tarzı şiir geleneği adı verilir. Âşık tarzı şiir geleneği köklerini Türk toplumunun kültürel bellek kodlarından alır. *“Âşık Tarzı Şiir Geleneği asırların tecrübelerinden, duygu ve düşüncelerinden damıtılarak şekillenen, belirli kaideleri kurallara sahip olan, nesilden nesile aktarılan bir değerler bileşkesidir. Geleneğin*

temsilcileri olarak önemli yer edinen âşıklar, mensubu oldukları veya içinde yaşadıkları toplumun ve dönemin sosyolojik ve kültürel değerlerini, politik olaylarını, bireysel ve toplumsal sorunlarını şiirleriyle dile getiren ve millî kültürün gelecek kuşaklara nakledilmesinde önemli rol oynayan kültür elçileridir. Âşıklar eserleriyle yaşadıkları dönemin ve toplumun yapısı, yaşam tarzı ve kültürü ile ilgili önemli verileri aktarır.” (Toprak, 2025: 182) Âşık tarzı şiir geleneği, Türk kültüründe kam/ozan/şaman gibi adlandırmalarla ortak bir işleve sahip icracıların sürdürdüğü edebî bir gelenektir. Âşık edebiyatı, etrafında oluşan kural ve uygulamalar aracılığıyla edebî bir geleneğe sahiptir. Âşık edebiyatı bir gelenek edebiyatıdır.

Ercişli Emrah’ın hayatıyla ilgili bilgiler, hikâyenin teşekkülünden elde edilmiştir. Erzurumlu Emrah’ın hayatının araştırılması sırasında şiirleri arasına başka bir Emrah’ın şiirlerinin karıştığı ve bu Emrah’ın Erzurumlu Emrah’tan daha önceki bir yüzyılda yaşadığı anlaşılmıştır. Emrah’tan ilk bahseden Zıyeddin Fahri Fındıkoğlu olmuştur: “Şarki Anadolu’da XIX. Asrın nüsfinda (?) iki âşık Emrah yetişmiştir. Birisi mevzumuz olan alekser Emrah baba suretiyle anılan Erzurumlu Emrah diğeri Vanlı Âşık Emrah, Azerbaycan’a ve İran’a seyahatleri varmış. Elimizde yalnız (saat çukuru) isminde Şarki Anadolu’da çok taammüm etmiş destani bir koşması mevcuttur.” (Fındıkoğlu, 1927: 72) Ercişli Emrah’ın şiirleri ve hikâyesi 1930’lara kadar Erzurumlu Emrah’a ait gösterilmiştir. Yapılan araştırmalar sonucu Ercişli Emrah’ın yaşadığı, Van yöresinde bulunduğu ve güçlü bir âşık olduğu anlaşılmıştır. Hikâyeye göre Ercişli Emrah’ın babası da güçlü bir âşıktır. Âşık Ahmet, Erciş’e Azerbaycan’dan göç etmiştir. Bu sırada Emrah çocukluk çağındadır. Âşık Ahmet, meclislerde saz çalarak geçimini sağlar. Emrah’ın babası Âşık Ahmet, Miroğlu Ahmet Bey’in meclisinde kendine yer edinmiş ve Miroğlu tarafından himaye edilmiştir. Emrah’ın Erciş ismiyle bütünleşmesi de âşığımızın bu yörede yaşadığının güçlü bir kanıtıdır. Bu konuda Saim Sakaoğlu’nun

değerlendirmeleri şu şekildedir: “Emrah’ın yaşayıp yaşamadığı hususunda tereddüte düşen araştırmacılar Ercişli Emrah ile Kerem ve Garip’i bir kefeye koymaktadırlar. Ancak burada gözden kaçan bir nokta vardır. Ne Kerem ne de Garip, Emrah gibi bir coğrafi ada bağlanmamıştır. Emrah adı Anadolu sahasında adeta Erciş adıyla anılır olmuştur.” (Sakaoğlu, 1987: 18) Emrah, coğrafi bir isimle âşıklık geleneği içinde yer almıştır. Erciş, Van iline bağlı bir ilçedir. Van yöresi bugün de âşıklık geleneğinin yoğun olarak sürdüğü bir bölgedir. Erciş denilince Emrah, Emrah denilince akla Erciş gelmektedir. Emrah’ın yaşadığı yüzyıl konusunda 17. yüzyıl görüşü daha çok kabul görmüştür. Hikâyede geçen Van kuşatması epizodu Şah Abbas’ın 1603 yılı Van kuşatmasını anlatır. “Van kuşatması epizodu Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinin dışında hiçbir hikâyede yoktur.” (Saraçoğlu, 1989: 43) Hikâyede geçen bu tarihi olay, halk hikâyelerinin ait olduğu toplumun sosyal ve siyasî olaylarını barındırması özelliğidir. Emrah’ın şiirlerinin dil ve üslup özelliklerine göre 17. yy.’da yaşadığı düşüncesi kabul görmüştür. Emrah’ın hayatı gurbette geçer; âşık, Selvi Han’a kavuşmak için diyar diyar dolaşır. Emrah’ın şöhreti de Selvi Han’a duyduğu aşkın destanlaşmasından gelir. Aşk/sevgi teması halkın duygu dünyasının aktarımıyla önemli bir temadır. Sevgi/aşk teması, toplumun sosyolojik yapısının da aktarımıdır; bu durum halk hikâyelerinde geçen sevgi ve büyük aşklara ait temaların halk üzerindeki etkisidir. Sevgi konulu halk hikâyeleri, yaşadıkları kesin olarak bilinen ya da yaşadıklarına inanılan halk âşıklarının öyküleşmiş yaşamlarını aktaran anlatılardır. Ercişli Emrah, Âşık Garib, Kerem, Karacaoğlu gibi pek çok halk şâirinin hayatları hikâyeleşerek aktarılmıştır. (Boratav, 1946: 40) Âşıkların başkahraman olduğu bu hikâyeler toplumda ilgi görmüştür; Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinde sevgi/aşk hikâyedeki temalardan biridir. Hikâyede Emrah’ın âşıklığı ve âşıklık gelenekleri de önemli temalardandır.

Ercişli Emrah’ın yaşayıp yaşamadığı konusunda 1984 yılında yapılan kale kazılarında bulunan baş taşı, yeni

değerlendirmeler açısından önemlidir. Emrah'ın gerçek mezar taşı olmasa da Emrah'ı, aşkı Selvi'yi, sazını ve atını tasvir etmesi açısından bu taş önemlidir. Taşın üstündeki bu işaretler, Emrah'ın hayat hikâyesinin sembolleridir. Emrah, elinde sazıyla gurbete çıkmış ve aşkıyla şöhretlenmiş güçlü bir âşıktır. Demiroğlu Emrahla ilgili Erciş'te yetişmiş Karakoyunlu bir âşık olduğu bilgisini verir. *“Emrah’a dair şimdilik şu kısa bilgiye sahibiz: XVIII. Asırda Kasım adlı bir zat tarafından zağfranla yazılmış bir cönkte: Erciş kurbunde yetişmiş derd-i yar ile bağı yanık Karakoyunlu âşıklardandır. denilmektedir.”* (Demiroğlu, 1953: 15) Demiroğlu'nun bahsettiği bu cönk kayıptır. Cönkte Emrah ile ilgili verilen bu kısa bilgi Emrah'ın hikâyedeki gibi sevda çektiğini, Erciş'te yaşadığını ve şiirinin gücünü bu aşkla kazandığı yönündedir. Emrah ile Selvi Han hikâyesi güzel bir halk hikâyesi örneği olmasının yanında Emrah'ın hayatı ile ilgili bilgileri bulduğumuz bir kaynaktır.

Ercişli Emrah, halk şairidir; dili sade ve yalındır. Yaşadığı coğrafyanın ağız özellikleri şiirlerinde görülür. Şiir, onun için duygularının tercümanıdır. Şiirleri, sanat endişesinden uzak; üslubu, samimi ve akıcıdır. Şiirlerinde aşk beşeri bir âşktır, tasavvuf konusunu işlememiştir. Emrah'ın şiirlerinin sayısı hakkında kesin bir sayı bulunmamaktadır. Araştırmacılar arasında farklı görüşler vardır. Murat Uraz 48, İhsan Ozanoğlu 35, Muhan Bali 22, Saim Sakaoğlu 57 şiirinin bulunduğunu söyler. Şiirleri daha çok koşma şeklindedir; az sayıda destan ve semai de söylemiştir. Şiirlerini, âşıklık geleneklerine bağlı olarak hece ölçüsüyle ve dördlük birimiyle söylemiştir. Şiirlerinde günlük hayatın çeşitli formlarını taşıyan temaları işlemiştir. Aşk, tabiat, özlem, gurbet işlediği temalar arasındadır. Sevgilinin kaşını, gözünü ve saçını anlatır; sevgilinin yüzünü, aya benzetir. Baktığı her şeyde Selvi'yi görür.

Sallana sallana gelen sonayı

Selbi'ye benzettim güller içinde

Al kaftana yeşil valayı takmış

Turnaya okşattım göller içinde.

Bu dörtlük gibi çoğu şiirinde Selvi'nin aşkıyla kendinden geçişini, güzel bir dille ve sadelikle işlemiştir. Betimlemeleri son derece estetikdir. Tabiat onun aşkını anlattığı bir ülke gibidir. Bu ülkenin sakinlerinin her birinin görevi Selvi'yi betimlemektir. *“Emrah'ın Ülkesi, görkemi dillerde destan ulu gölün, sarp dağların çağültılı çayların, çay ağızlarını tutmuş sazlıkların, sulak çayırların da ülkesidir. Emrah sevgilisini betimlerken bu görkemli doğanın varları olan yeşilbaş -gövel ördeği, sonayı, göksü ala kızı, telli turnayı, keklği, ceylanı simge olarak kullanır.”* (Saraçoğlu, 1994: 94) Emrah'ın şiirleri hikâyesiyle birlikte sözlü gelenekte dilden dile dolaşarak günümüze kadar ulaşmıştır. Âşıklar etrafında anlatılan halk hikâyeleri biyografik bir anlatımla kahramanın tanınmasını ve eserlerinin geleceğe ulaşmasını sağlar.

Âşıklar ve Halk Hikâyeciliği

Halk hikâyeleri, halk edebiyatı içinde yer alan mit-destan-efsane anlatı türlerinden beslenen gelenekli bir anlatı türüdür; halk hikâyeleri, geleneğin devamında günlük yaşamdan aldığı temalarla zenginleşir *“İlk Türk devletlerinde toplumsal hayat büyük ölçüde konar-göçer kültürün etkisi altında şekillenmiştir. Toplumsal yaşamda karşılaşılan güçlükler ve yapılan mücadeleler, edebî eserlerin (mitlerin-efsanelerin-masalların-destanların-hikâyelerin) vazgeçilmez konuları olmuştur. Toplumların yaşam tarzlarında yaşanan değişimler, kültürel gelişmeyi beraberinde getirmiştir. Yerleşik yaşama geçilmesiyle beraber olağanüstü fiillerin azalması, destan devrini sona erdirmiş ve hikâye devrini başlatmıştır. Dolayısıyla hikâyenin, destandan aktarılan zengin birikimi bünyesinde taşıdığı söylenebilir.”* (Özdemir, 2019: 24) Halk hikâyeleri, toplumun geçirdiği kültürel değişim ve birikimi içerik ve malzeme olarak aktarır. Âşıkların en önemli özelliği saz eşliğinde irticalen şiir söylemeleridir. Bunun yanında

hikâye tasnif eden ve anlatan âşıklar da vardır. Hikâye anlatmak âşıklar için hünelerlerini gösterme açısından önemlidir. Âşıkların anlattıkları hikâyeler, kendi tasniflerinden oluşan hikâyeler ve yıllarca anonim olarak sözlü gelenekle halk arasında yayılan hikâyelerdir. Halk hikâyeleri, hem âşık edebiyatı için hem de âşıklar için zengin bir kaynak sunar. Halk hikâyeleri metinlerarası bir çerçeveye âşık edebiyatı içinde yer alır. *“Âşık tarzı edebiyat, şiir ve halk hikâyelerinden müteşekkil olup halk hikâyeleri, şiire zengin malzeme sunar ve âşık şiiri içerisinde metinlerarası çerçevede yer alır. Âşıklar şiir söylemenin yanında hikâye tasnif ederek bilinen halk hikâyelerini çeşitli meclislerde anlatan sanatçılardır.”* (Türkan, 2024: 17) Hikâye tasnif etmek, âşıkların hünelerlerini göstermesi ve âşıklık mesleğinin özelliklerini aktarması açısından önemlidir. Âşığın şiir söylemenin yanında usta bir hikâye anlatıcısı olması meslekî başarısının ve sanatçı kişiliğinin kanıtıdır.

Halk hikâyelerinin anlatım mekânı olarak çoğunlukla kahvehaneler tercih edilir. Âşıkların işlettiği kahvehaneler vardır. Âşık kahveleri, âşıkların dinleyicileriyle buluştuğu samimi bir ortam oluşturur. Uzun kış gecelerinde âşık, ustalığına göre hikâyeyi bazen üç dört gece sürecek şekilde uzatarak anlatır. Hikâyenin yarım bırakıldığı kısma ‘yatılacak yer’ ismi verilir. Âşığın sonraki gece dinleyicilere hikâyenin yarım kalan yerini sorması bir gelenektir. Geleneğe göre sözün yine aşığa bırakılıp ‘ustası bilir’ denmesi gerekir. Eğer dinleyici söylerse bahşiş vermesi gerekir. Âşık, hikâyeye geçmeden önce fasılla başlar. Fasil kısmında hece ölçüsüyle bir divani söylenir. Arkasından cinaslı bir türkü ve tekerleme adı verilen ikinci bir türkü söylenir. Anlatım, koşma şeklinde bir destanın söylenmesiyle devam eder. Bazen de Koroğlu’ndan bir parça söylenir. Âşık, bu kısımda bir muamma sorar. Muammanın usta malı olması gerekir. Muammaya mecliste olan başka bir usta âşık cevap verir. Bilen olmazsa anlatıcı âşık, kendisi şiirle cevap verir. Bundan sonra anlatım tekerleme ile devam eder. Böylece âşık annesinin veya ninesinin dayaağından kurtularak

meclise gelmiştir. Bu kısım âşığın başından geçmiş gibi komik bir şekilde anlatılır. Döşeme veya Azerbaycan'da üstadname olarak adlandırılan bölümde âşığın üç koşma söylemesi bir gelenektir. Bu şiirler aynı âşığa ait olabileceği gibi farklı ustalara da ait olabilir.

Âşık, artık anlatacağı asıl hikâyeye geçer. Hikâyeler, nazım ve nesir kısımlardan oluşur. Nesir kısımda anlatıcı âşık, hikâyenin aslını bozmadan istediği değişikliği yapabilir. Araya küçük hikâyeler ekleyerek oluşan hikâyelere 'karavelli' denir. Âşık yine ustalığını konuşturarak kendisine ait küçük hikâyeleri anlatır. Giriş ve geçiş formellerini kendine göre değiştirebilir. Masal ve efsanelerde geçen kalıplaşmış ifadeleri ustalıklı uygun yerlerde yörenin ağız özelliklerine göre kullanır. Âşık, mensur kısımda sahip olduğu bu özgürlüğü manzum kısımlar için kullanamaz ama bunun da uygun bir adabı vardır. Asıl şiirlerin mısraları arasına kendisinin veya başka âşıkların şiirlerinden ekleme yapar. Buna 'türkülerin peşrevi' denir. Bu şiirler şekil ve tür olarak benzer olurlar. Âşık, hikâyeyi sonlandırırken de farklı formeller kullanır. Hikâyenin sonunu değiştirir. Güzel bir sonla bitmesini istiyorsa hikâyeyenin sonuna dinleyicilerin isteğine göre ekleme yapar veya bazı kısımları çıkarır. Dualarla hikâyeyi sonlandırır.

Âşıkların anlattıkları hikâyeler, genellikle aşk ve kahramanlık konuludur. Âşık toplumu etkileyen meseleleri, büyük aşkları ve savaşları konu olarak seçer. Hikâyelerin anlatımı, hayatın aktarıldığı gözlemlerle olay ağırlıklıdır. Yaşanan her olay, âşığın hikâyesi için malzeme olur. Halk edebiyatında türkülerin yeri de ayrıdır. Bu türkülerin de birer hikâyesi vardır. Türkülere bağlı anlatılan birçok halk hikâyesi vardır. Halk hikâyelerinin aynı ada bağlı birçok varyantı tespit edilmiştir. Her usta âşık, hikâyeye kendinden bir şeyler katarak adeta yeni bir hikâye oluşturur. Âşıkların hayat hikâyesini ve şiirlerini bulduğumuz Aslı ile Kerem, Âşık Garib, Tufarganlı Abbas, Emrah ve Selvi Han hikâyesinde olduğu gibi birçok hikâyenin değişik varyantları vardır. Aynı olaya bağlı

oluşmuş eş metinler, metinlerarasılık bir değer kazanır. Halk hikâyeleri, tüm bu özellikleriyle âşık edebiyatı için işlevsel bir kaynaktır. Halk hikâyeleri, hikâyenin anlatıcısı ve tasnifçisi olan âşığın dil özelliklerini, anlatımını, şiir söyleme gücünü, sazının ve sözünün oluşturduğu ahengi göstermesi; halk şiirinin zengin tür ve şekillerini ihtiva etmesi ile önemlidir. Âşık, kahramanların eline sazı verir ve ‘aldı sazı’ diyerek şiirlerini hikâyede okur. Hikâyede geçen kahraman âşıkta hikâyenin içinde âşıklık gelenekleri de yer alır. Kahraman âşığın şiirleri, böylece dilden dile anlatılarak yaşar. Bugün özellikle Çukurova Bölgesi ve Doğu Anadolu Bölgesi bu geleneklerle âşıklarımızı ve şiirlerini geleceğe taşımaya devam etmektedir. Karacaoğlan, Ercişli Emrah, Garib gibi âşıklar, şiirleri ve sevdalarıyla günümüz âşıkları tarafından yaşatılmaktadır. Âşık, yeni hikâye tasnifi yaparken yaşadığı ve duyduğu bir olayı manzum kısımlarla süsleyerek kendi şiirini kahramanların eline verdiği sazla söyler. Halk şiirinin her türünü ve şeklini ustaca kullanır. Halk hikâyeleri, âşıkların hayatını, sanatını, şiirlerini, hikâye tasnifi ve anlatıcılığını bulmamız açısından önemli bir kaynaktır.

Ercişli Emrah ve Selvi Han Hikâyesinde Âşıklık Gelenekleri

Türklerin ana yurdu olan Orta Asya’da başlayıp 15. yy.’da âşık adını alan âşık edebiyatı Türk kültüründe önemli bir yere sahiptir. Bu uzun dönem içinde oluşan alışkanlıkların, bilgi, töre ve davranışların kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla âşıklık gelenekleri oluşmuştur. Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinin konusu; Emrah’ın halk âşığı oluşu, Selvi Han’a duyduğu büyük aşk ve mücadele sürecidir. Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinde Emrah, âşıklık geleneğine bağlı olarak yetişmiş bir halk şâiridir. Ercişli Emrah hikâyede de önemli bir örgü oluşturan badeli âşık olması, saz çalması, mahlas kullanması, muamma söylemesi ve atışmaları ile âşıklık geleneklerine bağlıdır.

Yeniden Doğuş/Bade İçme

Âşıklık geleneklerinin önemli ve mistik aşaması bade içme ritüelidir. Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinde yeniden doğuş ritüeline bağlı ilk aşama bade içme ritüelidir. Saz şairleri iki şekilde âşıklık yeteneği kazanırlar. Usta-çırak geleneği ile ya da bade içerek âşıklık yeteneği kazanılır. Emrah rüyada bade içerek âşık olmuştur. Bade içme ritüeli dört safhadan oluşur: Hazırlık, rüya, uyanış ve ilk deyiş aşamaları Emrah'ın bade içme ritüelini oluşturur.

Hazırlık

Bu evrede âşık olacak şahıs/kişi sıkıntılıdır. Şamanların şaman olma süreçleri de bu şekilde gelişir. Kahramanın başından üzücü bir olay geçmiştir ve yalnız kalmak ister. Emrah, Miroğlu'nun meclisinde sazın telini kopardığı için babasından tokat yer ve ağlayarak çeşme başına gider. Abdest alır, dua eder ve âşıklık ister. Uykuya dalar.

Bade içme

Bade içme aşaması, rüya motifi olarak özel bir anlam kazanır. Bu süreçte kutsal güçler tarafından sunulan manevî destek ve geleceğin şekillenmesi bağlamında âşığın hayatında bir yeniden doğuş aşamasıdır. Bâde içme, kişinin rüya sonucu âşık dediğimiz sanatçı tipine dönüşmesidir. Âşık edebiyatında rüya, kişinin özellikle irticalen şiir söyleme yeteneği kazanmasında, dinî bilgiler ile ilm-i ledünnü (gayb ve marifet ilmini) öğrenmesinde, kişinin âşıklık özelliklerini içselleştirmesinde ve sanatını icra etmesinde önemli bir etkidir. Burada rüya, âşıklığa geçişte bir yöntem, bâde içmekse rüya içerisindeki enstrümanlardan biri olarak kabul edilir. (Şişman, 2015: 317) Bade içme kutsal güçlerin katılımıyla mistik bir sürece dönüşür. Bade içme aşamaları şamanın şamanlığa geçiş ritüeline benzer bir sürece sahiptir. Âşıklar, tıpkı şamanlar gibi dinsel-büyüsel uygulamalarla yüceltilmiş bir değer

kazanır. Rüya, kahraman için yeni bir döngüye geçilmesiyle hareket ve başlangıç anlamına gelir. “Âşık edebiyatının temsilcileri için rüya motifi bir hareket ve başlangıç noktasıdır.” (Günay, 1992: 110) Âşıkların bade içmesiyle şamanların Şamanlık kazanma aşamaları aynıdır. Şaman olacak şahıs hastalanır, sıkıntılıdır ve ritüel bir ölüm döngüsü yaşar. Ruhu eski yaşamından sıyrılır; şamanlık yeteneği kazanarak yeniden doğuş formuyla uyanır. Şaman kopuzuyla dinî ayinleri yönetir, hastalara şifa dağıtır; ölümlerin ruhunu huzura kavuşturur. Bu görevler âşıkların toplumsal yaşamdaki rollerinin ilksel formudur. Âşıklar, toplum içinde bu özel kimlikleriyle saygı duyulan kişilerdir.

Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinde bade içme aşaması olan rüya sürecinde kahraman/âşık, ilâhî güçlerin yardımıyla mükâfatlandırılır. Hikâyede Emrah sıkıntılı durum karşısında Allah’a dua eder; Allah, Emrah’ın duasını kabul eder. Pîr gelir Emrah’ın âşıklık isteğini yerine getirir. Emrah’a üç bade içirir: Badelerin 1.si Allah aşkına, 2.si üçler yediler kırklar aşkına, 3.sü Selvi Han’ın aşkınadır. “Harekete geçen güçlerin bir ilk dışavurumu olarak, sanki bir mucizeymiş gibi beliren Pîr’e ‘haberci’ denilebilir; Emrah’ın sazın tellerini koparmasından dolayı babasından yediği tokat sonucu ortaya çıkan kriz “maceraya çağrı” olarak tanımlanabilir. Hazret-i Pîr’in sunduğu üç yeşil fincan Emrah’ın, şimdiki ve gelecek yaşamının daha ileri aşamaları ile ilgili haberler vermektedir. Bu üç yeşil fincanın ilkinin Allah aşkına olması Emrah’ın “Hak Âşığı” olacağını, ikincisi maceraya çıkıştaki zorluklar ve bu zorluklar karşısında ona yardım edecek insan ve varlıkların habercisi, üçüncüsü ise Selvi Han’ın gösterilmesi, maceradaki ulaşılacak hedef ve macera sonundaki ödülü temsil eder. Bunun yanında anlatıda dinsel bir aydınlanmanın şafağı görülmektedir.” (Bulut, 2025: 859) Bu ritüelde Emrah, Selvi Han’ı Pîr’in koltuğunun arasından görür. Dokunmak ister ağzından köpük gelerek bayılır. Bayılmasıyla birlikte Emrah’ın metafizik ölümü gerçekleşir. Uyandığında Âşık Emrah olarak yeniden doğar.

Uyanış

Hikâyenin bu bölümünde köylüler Emrah'ı bulur. Babasına haber verilir. Âşık Ahmet, oğlunun âşıklık yeteneğini kazandığını anlar. Sazın teline dokunmasıyla Emrah, uyanır. Âşıkların rüyadan sonra uyanışı; genellikle sazın sesini duyarak olur.

İlk Deyiş

Emrah uyandıktan sonra ilk deyişini mecliste babasıyla atışma yaparak söylemiştir. Âşıklık geleneklerinde diğer âşıklar, ilk deyişlerinde yaşadıklarını sazın teliyle anlatırken Emrah daha büyük bir ustalık göstererek babasına hünerini göstermiştir. Emrah'ın ilk deyişinin bir atışma olması ve bu atışmayı babasıyla gerçekleştirmesi Emrah'ın bade içmeden önce babasının sazının telini koparması hadisesiyle ilgilidir. Hikâyede belirtilmese de Emrah babasının sazını kırmış ve mecliste mahcup olmuştur. Babayla yapılan ilk atışma âşıklık hünerini gösterme ve kendini babaya ispatlamadır. Rüyada bade içme, geleneğin ilk aşamasıdır. Âşık, sanatını icra etmek için malzemesine kavuşmuştur. Emrah uyandıktan sonra Selvi Han'ı görerek gerçek yaşamda da kazanılan düğün ve gelin temasıyla macerasını tamamlar. Bu doğuş için tabiattaki döngüyle aynı işlev gerçekleşir. Emrah'ın eski yaşamının bitmesi ve yeni bir başlangıç gerçekleşir.

Saz Çalma ve Şiir Söyleme

Saz ve şiir, aşığın duygu ve düşüncelerini ifade ederken kullandığı malzemelerdir. Saz çalmak ve şiir söylemek âşıklık gelenekleri içinde önemlidir. Âşık, usta bir aşığın yanında eğitim görerek ya da bade içerek; saz çalma ve şiir söyleme yeteneği kazanır. Âşık için sazı değerlidir ve kutsal olarak görülür. *“Âşıklık geleneği içinde önemli bir yere sahip olan saz âşıklarca kutsal bir varlık gibi görülmüş ona çok değer verilip özenle korunmuştur. Bugün hala devam eden saza saygı geleneğinin Orta Asya'daki kopuza olan*

saygı ve sevginin bir uzantısı olduğu bilinmektedir.” (Yardımcı, 2002: 164) Âşık, hece ölçüsüyle irticalen söyler. Sazını ve sözünü kullanarak ahenkli bir söyleyiş yaratır. Sazın, hastaları iyileştirme gücü olduğuna inanılır. Karacaoğlan, saziyla ölüleri diriltir. Çukurova yöresinde günümüzde de kullanılan ‘Karacaoğlan türküsü’ deyimi vardır. Hasta kişiye sana bir Karacaoğlan türküsü söyleyeyim denir. Saz, ruhu dinlendirir; hastaya moral vermek için kullanılır. Bu özellik gelenekte sazın gücünü gösterir. Emrah’ın sazi da bu güce sahiptir. Âşık Kemal rivayetinde Emrah’ın sazi ve sözü bu güce sahiptir. “*Emrah Kemah yakınlarında bir geyik avcısıyla karşılaşır, saz çalarak ona kargışta bulunur, adamın dili lal, kolu dal kesilir.*” (Bali, 1973: 211) Saz, âşıkların can dostu ve yoldaşdır. Âşığın coşkusu ve üzüntüsü sazın telinde kendini hissettirir. Emrah’ın can yoldaşı da sazıdır. Emrah, bade içerek saz çalma ve şiir söyleme gücünü kazanmıştır. Selvi Han için yazdığı şiirler dilden dile dolaşmıştır.

Mahlas Alma

Halas kelimesinden gelen mahlas, sözlük anlamıyla kurtulacak yer demektir. Mahlas yerine tapşırma terimi de kullanılır. Kendini tanıtma/bildirme anlamlarına gelen mahlas, şairin şiirine aitlik ilgisiyle gönderme yapar. Âşık edebiyatında mahlas, şiirin son dördütlüğünde söylenir. Mahlas alma geleneğe bağlı bir kuraldır. “*Halk edebiyatında mahlas geleneğe bağlı uygulanan bir kuraldır.*” (Yardımcı, 2002: 170) Mahlas alma/kullanma, âşıklık geleneğinde işlevsel bir uygulamadır.

Âşıklık geleneklerinde mahlas, aşığa ustası tarafından hüner gösterdikten sonra ya da bade içme aşamasında verilir. Emrah, mahlas olarak daha çok Emrah ve Sefil Emrah mahlaslarıyla tanınır. “*Şiirlerinde yer alan Emrah, Sefil Emrah, Dertli Emrah, Âşık Emrah, Kul Emrah, Emrahî gibi mahlasların kendisi tarafından mı, yoksa daha sonraki söyleyiciler tarafından mı kullanıldığı da pek açık değildir. Bizim görüşümüz onun bu mahlasların hepsini*

kullanmadığı doğrultusundadır.” (Sakaoğlu ve Alptekin, 2002: 3) Mahlas ve âşık, kulpla testi gibidir. Birbirinden ayrı düşünülemez. Emrah da geleneğe bağlı olarak mahlas kullanmıştır.

Âşık Atışmaları/Karşılaşmaları

Âşık atışmaları/karşılaşmaları, gelenek içinde hüner gösterme alanıdır. Kıvrak bir zekâ, hazırcevaplılık ve ustalık göstergesidir. *“Karşılaşma, âşıkların rakibine üstün gelmek için soru cevap tarzı seçmesi yahut dar ayakla onu mat etmenin yollarını aramasıdır.”* (Yardımcı, 2002: 217) Âşık atışmaları gelenek açısından ayrı bir öneme sahiptir. Kazanan âşık, ustalığını kanıtlamış olur. Emrah’ın da bu geleneğe bağlı olarak sözüyle ve sazıyla büyük bir usta olduğu anlaşılmaktadır. Emrah’ın ilk atışması babası Âşık Ahmet’e karşıdır. Soru cevap tarzındaki atışmayı Emrah kazanır. Bu atışma aynı zamanda Emrah’ın ilk deyişidir. Emrah’ın ikinci büyük atışması Âşık Abbas’a karşıdır. Âşık Abbas, usta bir âşıktır ve rakip tanımaz. Emrah’ın babası Âşık Ahmet, Âşık Abbas’la atışmaya cesaret edemez; çünkü yenileceğini bilir. Emrah, Âşık Abbas karşısında da soru cevap tarzında bir atışma yapar ve kazanır. Hikâyenin farklı varyantlarında Emrah, Mert Cebbar ve Cezgi Ahmet ile de atışmış ve bu karşılaşmaları/atışmaları da kazanmıştır. Âşık karşılaşmaları/atışmaları, âşıklık geleneğinin yoğun olarak yaşatıldığı bölgelerde günümüzde de önemini korumaktadır. Atışmalar/karşılaşmalar, âşıkların er meydanıdır ve yenilmek de yenmek kadar doğal karşılanır.

Emrah, Selvi Han için söylediği şiirlerin yanında atışma ve muammaları ile de hüner sergileyen bir âşıktır. Âşıkların en önemli özelliği irticalen şiir söylemeleridir. Bu da onların hızlı düşündüğünün, yaratıcı ve kıvrak bir zekâyı sahip olduklarının kanıtıdır. Atışmalarda hızlı düşünme ve estetik unsurların korunması âşıkların ustalığının göstergeleridir. Ercişli Emrah’ın Şah Abbas’la olan atışması onu zafere götürür.

Ol sedeften türlü cihan açıldı
İnci mercan cevahirler saçıldı
Cennet bahçesinde güller açıldı
Bir bend de sen buyur etme kuru laf!

Bu atışmada Emrah Şah'a karşı ilk üç dizede ahenkli söyleyişle hazırlık yapar ve asıl mesajı son dizede söyler. Hüner sahibiysen bir bend söyle diyerek âşıklık geleneklerinin uygulanması bağlamında bir ölçütü işaret eder. Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinin varyantları esas alınınca âşığın babası Âşık Ahmet, Lezgi Ahmet ve Şah Abbas ile olan atışmaları vardır. Emrah burada soruları yanıtlar, rakipleri ise onun karşısında konuşamaz. Atışmaların/karşılaşmaların hikâyenin hemen hemen bütün varyantlarında geçmesi Emrah'ın atışma geleneğinde hüner sahibi bir âşık olduğunu gösterir.

SONUÇ

Halk hikâyeleri ve hikâye anlatma geleneği, âşıkların hayatı hakkında bilgi edinilen kaynaklar olmasının yanında âşıklık geleneklerini içermesi yönüyle de önemlidir. Âşıkların hayatı etrafında teşekkül eden halk hikâyeleri, kültürel bellek açısından âşıklık geleneklerinin güncellenmesini sağlar. Âşıklık gelenekleri, mesleğin öz değerlerinin geleceğe aktarımı açısından kalıcı bir hafıza değerine sahiptir. Türk halk hikâyeleri içinde kültleşmiş bir gelenek halinde âşıklık kazanma olgusu kutsal bir tema ve seçilmiş kişinin biyografisi olarak işlenir.

Âşıklık gelenekleri, Türk toplumunun ata kültü içinde kazanılmış değerler aktarımına sahiptir. Türk kültüründe âşıklık, aşamalı ve zorlu bir sürecin ardından yeni bir statünün kazanımıdır. Âşıklık gelenekleri, Orta Asya'dan başlayarak uzun dönem içinde oluşan alışkanlıkların, bilgi, töre ve davranışların kuşaktan kuşağa aktarılmasıyla oluşmuştur.

Âşıklık olgusu Orta Asya Gök Tanrı inancından doğmuştur. Şaman/kam/ozan ataların ilk deneyimleri de bu kutsal döngüden beslenir. Âşıklar, topluma örnek kişilikleri ve değerler dünyasıyla ilham olurlar. Şamanizm inanç/inanış sisteminden beslenen ritüeller, âşıklık mesleğinin ilksel formlarıdır. Âşıklık gelenekleri, bir meslek ve sanat değeri taşıyan kuralların/geleneklerin icracılar/âşıklar tarafından uygulanması ve sürdürülmesidir.

Ercişli Emrah, hayatı etrafında bir aşk hikâyesi anlatılmış bir âşıktır. Hayatı, eserleri ve ait olduğu millî kimliğin tanınmasında hikâye örgüsü, yol gösterici bir değerdir. Ercişli Emrah ve Selvi Han hikâyesinde âşıklık kazanma aşamaları ritüellerin ortak hafızada kutsal görülmesi ilgisyledir. Ercişli Emrah âşıkların kutsal

yolculuğu olan hazırlık, rüya, bade içme ve uyanış aşamalarıyla erginlenme ritüelini gerçekleştirir. Hikâyede saz çalma, mahlas alma, atışma/karşılaşma vb. âşıklık gelenekleri halk hikâyelerinin âşıklık geleneklerini aktarma işlevleri içinde yer alır. Emrah'ın yaşayıp yaşamadığı sorusunun en güzel cevabı yıllardır sözlü gelenek içinde yaşayan şiirleri ve hayatı etrafında anlatılan halk hikâyesidir.

KAYNAKÇA

- Bali, M. (1973). *Ercişli Emrah ile Selvi Han Hikâyesi Varyantlarının Tespiti ve Halk Hikâyeciliği Bakımından Önemi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Yayınları.
- Boratav, P. N. (1946). *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Bulut, Ü. (2025). “Ercişli Emrah ve Selvi Han Halk Hikâyesinin ‘Monomit Kuramı’ Bağlamında Çözümlemesi”, *Motif Akademi Halkbilimi Dergisi*, 18(50), 851-874.
- Demiroğlu, F. (1953). *Ercişli Emrah*, İstanbul: Köy Postası, S. 3, 15-40.
- Fındıkoğlu, Z. F. (1927). *Erzurum Şairleri*, İstanbul: Sanayi-i Nefise Matbaası.
- Günay, U. (1992). *Türkiye’de Âşık Tarzı Şiir Geleneği ve Rüya Motifi*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Özdemir, M. (2019). *Aşk ve Kahramanlık Konulu Türk Halk Hikâyelerinde Düşman Tipi*, İstanbul: Arı Sanat Yayınları.
- Sakaoğlu, S. & Alptekin, A. B. (2002). *Ercişli Emrah Bibliyografyası*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Sakaoğlu, S. (1987). *Ercişli Emrah*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Saraçoğlu, A. (1999). *Ercişli Emrah*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Şişman, B. (2015). “Günümüz Âşıklarında Rüya ve Bâde Motifi”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8 (41), 316-323.
- Toprak, A. (2025). “Posoflu Âşık Zülali’nin Şiirleri: İşlevsel Halk Bilimi Kuramıyla Yeniden Okuma”, *Dicle*

Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 39, 181-198.

Türkan, K. (2024). “19. Yüzyıl Âşık Şiirinde Halk Hikâyesi ile Özdeşleşen Motiflere Yapılan Göndermeler”, *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 12(39), 16-25.

Yardımcı, M. (2002). *Başlangıcından Günümüze Halk Şiiri / Âşık Şiiri / Tekke Şiiri*, Ankara: Ürün Yayınları.

BÖLÜM II

NEBİRE GIYMATDİNOVA’NIN “AŞKTA GÜNAH VAR” HİKÂYESİNDE AHLÂK, VİCDAN VE TOPLUMSAL DİL

Alsu KAMALIEVA¹

¹ Prof. Dr. Bartın Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Çağdaş Türk Lehçeleri ve Edebiyatları Bölümü, Bartın, Türkiye. akamalieva@bartin.edu.tr, ORCID id: <https://orcid.org/0000-0002-7390-0654>.

GİRİŞ

Nebire Gıymatdinova'nın hikâyelerinde kadın sesi, yalnızca duygusal bir anlatım unsuru değil; aynı zamanda toplumsal ve ahlâkî bilincin merkezidir. Onun kadın kahramanları çoğu kez “suskun” görünür; fakat bu suskunluk edilgen değildir. Sessizlik, bir iç fırtınanın, vicdanın kendisiyle konuşmasının yankısına dönüşür. “Aşkta Günah Var” adlı hikâye, bu bağlamda yazarın en derin etik sorgulamalarından birini içerir. Aşk, burada sıradan bir duygusal bağ değil; insanın kendi varoluşuyla sınındığı bir deneyimdir.

Nebire Minahmet kızı Gıymatdinova (Bikçurova), 1956 yılında Tataristan'ın Aksubay bölgesindeki Karasu köyünde doğmuştur. 1970'li yılların ortalarında kaleme aldığı ilk hikâyelerinden itibaren Tatar nesrinde psikolojik çözümlemeyi ahlâkî sorgulamayla birleştiren özgün bir çizgi geliştirmiştir. Gazetecilik eğitimi aldıktan sonra uzun yıllar “İdel” dergisinde editör ve başyazar olarak görev yapan Gıymatdinova, çağdaş Tatar edebiyatında özellikle kadın bilincini merkeze alan anlatı yapısıyla öne çıkar. Onun eserlerinde tabiat, insanın vicdanını yansıtan bir ayna; sessizlik ise toplumsal baskıya karşı geliştirilen etik bir savunma biçimidir (Dautov ve Rahmani, 2009, s. 457-458; Gıymatdinova, t. y.).

Gıymatdinova'nın dili, içsel çözülmeyi sessizlikle verir. Bu sessiz anlatım biçimi, XX. yüzyıl Tatar edebiyatında gözlemlenen psikolojik derinleşme yöneliminin devamı niteliğindedir; Zaripova-Çetin'in de belirttiği gibi, bu dönemde kadın yazarlar toplumsal gerçekliği bireysel vicdanın iç sesi üzerinden yorumlamışlardır (Zaripova-Çetin, 2017, s. 569-571). Bu sessizlik, dış dünyanın yargılarından çok, insanın kendi vicdanının yankısıdır. Anlatı boyunca kelimeler değil, kelimelerin arası konuşur;

yazar, duygusal yoğunluğu sözcüklerden çok sessizliğin ağırlığıyla kurar.

Hikâyenin merkezinde yer alan Dilara, dışarıdan bakıldığında sakin, kabullenmiş bir kadın figürü gibi görünür. Ancak iç dünyasında taşıdığı suçluluk duygusu, onu hem kendinden hem de toplumdan uzaklaştırır. Hikâye boyunca onun sesi, kendi içine kapanan bir itiraf tonuna bürünür. Bu nedenle “Aşkta Günah Var”, bir aşk öyküsünden çok, bir vicdan günlüğüdür.

Olay Örgüsü

Nebire Gıymatdinova’nın “Aşkta Günah Var” adlı hikâyesinde olay örgüsü, yüzeyde bir aşkın dramı gibi görünse de derinde bir vicdan mahkemesinin sahnelenişidir. Anlatı, kadın bilincinin içinden, parça parça ve kırık bir zaman çizgisiyle gelişir. Ne bir başlangıç ne de bir son vardır; anlatıcı olan Dilara, kendi geçmişinin dumanı içinde dolaşırken okura yalnızca “suç”un yankısını duyurur.

Hikâye, dış dünyadan kopuk bir iç mekânda başlar. Bir kadın, penceredeki buğulu cama bakar; sanki kendi kalbine bakar gibidir. Bu an hem olayların hem duyguların merkezini belirler: “Yazıyorum ve siliyorum, yazıyorum ve siliyorum. Bakışımı kalem yapıp pencere camına bu sorunun cevabını yazıyorum...” (Gıymatdinova, 2008, s. 47).

Yazmak ve silmek - itiraf ile inkâr, günah ile arınma arasında gidip gelen bir bilinç hareketidir. Gıymatdinova bir olaydan çok, bir durumu sahneye çıkarır. Dilara’nın geçmişe dönüşleri, köyün belleğiyle kesişir.

Karasu köyü, yalnızca bir yer adı değildir; bu eserde kadın bilincinde bir düşman coğrafyasıdır.

Tatar nesrinde köy, kolhoz düzeninin uzantısı olarak bir denetim alanına dönüşür (Demirkaya, 2024, s. 415). Köy, yalnızca olayların geçtiği bir mekân değil, toplumsal ahlâk düzeninin sembolik sahnesidir; Zaripova-Çetin’e göre kadın

karakterin içsel çatışması çoğu kez bu kapalı çevrenin baskıcı kodlarıyla şekillenir (Zaripova-Çetin, 2006, s. 140). Dilara, orada çocukluğundan itibaren yargılanır; konuşmadan bile suçlanır. “Köy, küçüklüğümden beri benim düşmanım oldu” (Gıymatdinova, 2008, s. 48) cümlesi, onun hayatındaki en temel hissi özetler. Her yaz köye gitmek, onun için bir esarettir. Hem doğa hem insanlar birbirine karışır; sevgiyle korku iç içe geçer. Bu erken anılar, bilinçaltındaki suçluluk duygusunun köklerine dönüşür.

Zamanla Dilara şehirde öğretmen olmuştur; ama geçmiş, köyün adıyla onu hâlâ çağırır. Şehirdeki yalnızlığı “dil”in eksikliğiyle büyür. Köyün sesini bastırmak ister, fakat mümkün değildir; çünkü “söz” onun kaderine kazınmıştır. Ne zaman geçmişi unutsa, köyden bir ses zihninde yankılanır: “Bak hele, Mincemal, komşu bu defa nerede sürtmüş?” (Gıymatdinova, 2008, s. 85).

Bu sıradan cümle, Dilara’nın bütün yaşamını özetler: Her zaman birinin dilindedir o. “Söz” - Tatar toplumunun küçük dünyasında - kadının en büyük düşmanıdır. Çünkü orada kimse kadını anlamaya çalışmaz; herkes onun adına hüküm verir.

Gıymatdinova’da hikâyeyi ilerleten şey olayların çokluğu değil, kelimelerin seçimi ve kısalığıdır. Dilara’nın hayatı ne bir eylemle ne bir ölümle ne de bir rastlantıyla değişir; onu yıkan bir kelimedir, bir söylentidir. Genç bir öğretmen olan Ravil’in köye gelişiyse bu “söz” yeniden harekete geçer. Ravil, Dilara’nın yıllardır bastırdığı sevme arzusunu uyandırır. Onun gelişiyse hikâyenin içsel ritmi hızlanır. “O anda kapının sürgüsü şingir etti; bir kucak eşyayla Ravil içeri girdi...” (Gıymatdinova, 2008, s. 62).

Bu an hem hatıraların hem duyguların yeniden açıldığı eşiktir. Dilara’nın içinde doğan sıcaklık aynı zamanda bir korkudur; çünkü bilir ki köyde hiçbir sıcaklık gizli kalmaz.

Ravil ile Dilara arasındaki ilişki açık bir aşk ilişkisi değildir; kelimelerle değil, suskunlukla ilerleyen bir yakınlıktır. Ravil, ona defterler, kâğıtlar getirir; “yazması için” nedenler

sunar. Ancak köyün gözü bu sade paylaşımı bile “günah” sayar. Dilara’nın iç sesi bu noktada kırılır; suçlulukla hak arayışı aynı bedende birleşir.

Bu patlama, olay örgüsünün kırılma anıdır. Artık Dilara’nın iç sesi, toplumun sesiyle çatışma hâlinindedir.

Bu çatışmanın ortasında Gıymatdinova, paralel bir köy panoraması örer: Yaşlı erkekler, kadınlar, kin ve yoksullukla örülü hayatlar... Sıbgatulla’nın hasta bedeni, Haşiye’nin sertliği, Rehimcan’ın öfkesi - hepsi aynı köyün çürümüştü vicdanının parçalarıdır. Bu yan hikâyeler, Dilara’nın iç dünyasının yankısıdır. Köyde herkesin bir derdi vardır, fakat kimse kendiyi yüzleşmez; herkesin gözü bir başkasındadır.

Sonra yangın gelir. Bu yangın ne tesadüf ne de yalnızca bir felakettir; toplumun içinde biriken gizli nefretin, dilin ateşe dönüşmüş hâlidir: “Ev kül oldu” (Gıymatdinova, 2008, s. 89).

Ama Dilara’nın içindeki ağırlık bitmez. Yanan yalnız ev değil, insanın içine sinmiş sessizliktir. Yangın dumanı dağılır fakat o dumanın kokusu hem Dilara’da hem köyde kalır. Hiçbir şey bütünüyle yanıp bitmez; vicdanın külleri bile konuşmayı sürdürür.

Yangından sonra herkes kendi eşyasını kurtarıırken Dilara yalnızca sessizliğini kurtarır. Artık konuşamaz; ama bu suskunluk teslimiyet değil, direniştir. Onun sessizliği, kendi içindeki hakikatin sesidir. Toplum kadının suskunluğunu yenilgi sayarken Gıymatdinova o sessizliği ahlâkî bir direniş biçimine dönüştürür. Hikâyenin sonunda Ravil köyden ayrılır. Onun son sözü bir veda değil, bir kabullenıştır: “Peki, hoşça kalın, kızlar” (Gıymatdinova, 2008, s. 62).

Bu ses, Dilara’nın iç dünyasındaki kapanışı haber verir. Artık hiçbir şey çözülmez; çünkü bu hikâyede çözüm yoktur. Günah, aşkın değil, toplumun dilindedir.

Son sahnede Dilara yeniden pencerededir. Belki yine yazmak, yine silmek üzeredir. Her şey yanmıştır, ancak

kelimelerin sıcaklığı hâlâ sönmemiştir. Küllerin arasında kalan o son sıcaklık, Gıymatdinova'nın sessiz hükmünü fısıldar: Günah, aşkta değil; sevgiyi anlamayan dillerin içindedir.

Karakterler

Gıymatdinova'nın "Aşkta Günah Var" adlı eserinde karakterler, yalnızca olay örgüsünü taşıyan figürler değildir; her biri, aşk, vicdan ve toplumsal baskı arasındaki çatışmanın farklı bir yüzünü temsil eder. Bu çözümlemede karakterler, psikolojik derinlikleri, dil kullanımları ve anlatı içindeki sembolik işlevleri bakımından ele alınmaktadır. Gıymatdinova, karakterlerini klasik tipler olarak değil, iç dünyalarıyla konuşan varlıklar olarak kurar; bu yönüyle her biri metnin etik ve estetik gerilimini belirleyen merkezî unsurlardır.

Dilara - Vicdanın ve Suskun Bilincin Merkezinde

Nebire Gıymatdinova'nın "Aşkta Günah Var" hikâyesinde Dilara, bireysel bir karakter olmanın ötesinde, Tatar toplumundaki kadın bilincinin sembolüne dönüşür. O, sessizliğiyle konuşan; konuştuğunda da kendi vicdanına karşı hesap veren bir figürdür.

Hikâyenin başındaki sahne - penceredeki buğuya yazıp hemen ardından silmesi - bu karakterin tüm yaşamını özetler: "Bakışımı kalem yapıp pencere camına bu sorunun cevabını yazıyorum... Yazıyorum ve siliyorum" (Gıymatdinova, 2008, s. 48).

Bu hareket, Dilara'nın ruh hâlinin özüdür: Yazmak - kendini ifade etmek; silmek - toplumsal baskıya boyun eğmektir.

Dilara'nın iç dünyasında "günah" kavramı, aşkın değil, varoluşun yüküdür. Bu içsel yük, Demirkaya'nın "Emirhan Yeniki'nin Hikâyeciliği adlı" eserinde belirttiği gibi, Tatar anlatılarında bireyin kendi ahlâk bilinciyle hesaplaşmasının dilsel bir formudur (Demirkaya, 2020, s.114-117). Sevmenin kendisi değil, sevilmenin bedeli onu

yargı altına alır. Köyde kadınların dili onun en büyük cezasıdır. “Bak hele, Mincemal, komşu bu sefer nerelerde sürtmüş?” (Gıymatdinova, 2008, s. 85).

Bu sıradan görünen dedikodu, kadınlar arası ahlâkî gözetim mekanizmasının açığa çıkışıdır. Dilara bu dili hem dışarıdan duyar hem de kendi içinde tekrar eder; böylece toplumun sesi, kadının iç sesi hâline gelir.

Ravil’in köye gelişi, Dilara’nın bastırılmış duygularını uyandırır: “Kapının sürgüsü şingir etti; bir kucak eşyayla Ravil içeri girdi” (Gıymatdinova, 2008, s. 61).

Bu yalnızca bir hareket değil, içsel bir eşiğin açılışıdır. Kapı, Dilara’nın kapanmış vicdanının sembolüdür; Ravil’in getirdiği defterler ve kâğıtlar ise yeniden ifade hakkının simgesi. Fakat toplumun dili, bu özgürleşmeyi hemen “günah” kategorisine sokar.

Dilara’nın en güçlü çıkışı, içindeki suçluluğu fark ettiği anda gelir: “Sakın... Neden?! Niçin?! Benim de bir kez sevmeye hakkım var ya!” (Gıymatdinova, 2008, s. 63).

Bu cümle hem bir savunma hem de bir aydınlanma anıdır. Kadın artık başkalarının değil, kendi duygularının tanığıdır. Fakat bu farkındalık bile sessizliği aşamaz; çünkü köyde kelimelerin kaderi bellidir - her söz bir yargıya dönüşür.

Hikâyenin sonunda Dilara’nın evinin yanması - “Ev kül oldu” (Gıymatdinova, 2008, s. 89), - yalnızca dışsal bir felaket değil, içsel bir arınma metaforudur. Ev kül olur, fakat içindeki ağırlık tam olarak sönmez; çünkü yanan yalnız ev değil, susturulmuş bir bilincin iç yangınıdır. Gıymatdinova burada doğa olayını bir vicdan alegorisine dönüştürür: Külün altında hâlâ sıcaklık vardır - yani vicdan henüz sönmemiştir.

Son sahnede Dilara yine pencerededir; ancak bu kez yazdıklarını silmez. Çünkü kelimelerin anlamını dışarıda değil, kendi içinde taşımayı öğrenmiştir. Artık aşkı günah olarak değil, onu anlayamayan dillerin yüklediği bir yanlış anlam olarak görür. Bu farkındalık, yazarın değil,

Dilara'nın olgunlaşan bilincinin hükmüdür. Dilara ne mağdurdur ne de isyankâr; sessizliğini bir bilgelik biçimine dönüştürmüş bir kadına dönüşür.

Ravil – Dilara'nın İç Aydınlanmasının Yansıması

Nebire Gıymatdinova'nın "Aşkta Günah Var" adlı eserinde Ravil, klasik anlamda bir erkek kahraman değildir. O, Dilara'nın iç dünyasında bastırılmış sevgi, sıcaklık ve yeniden var olma arzusunun dışa yansımış biçimidir. Yazar, erkek figürünü bir "aşk nesnesi" olmaktan çıkararak kadının kendi bilincine ayna tutan bir unsur hâline getirir. Bu yönüyle Ravil, hikâyede fiziksel olarak bulunsa da asıl etkisini Dilara'nın içsel dönüşümünde gösterir.

Ravil'in köye gelişi hikâyenin kırılma noktasıdır. Kapının sürgüsünün şingirdamasıyla başlayan o sahne - "O anda kapının sürgüsü şingir etti ve bir kucak eşya taşıyan Ravil içeri girdi" (Gıymatdinova, 2008, s. 62) - yalnızca dış dünyanın bir hareketi değil, Dilara'nın iç dünyasında yıllardır kapalı duran bir kapının da aralanışıdır. Kapı simgesi hem toplumsal hem psikolojik bir eşiği temsil eder: Dışarıda köyün dar ve yargılayıcı dünyası, içeride Dilara'nın bastırılmış benliği. Ravil'in girişi, bu iki alanın kesiştiği yerdedir.

Ravil'in gelişiyile birlikte Dilara'nın yaşamına kelimeler yeniden girer. Genç öğretmen elindeki "defterler, kâğıtlar, kalemler" yalnızca eşyalar değil, kadına yeniden yazma ve ifade hakkı kazandıran sembollerdir. "Bunlar senin için - defterler, kâğıtlar, kalemler..." (Gıymatdinova, 2008, s. 61).

Bu söz, bir sevgi ilanından çok, kadının diline sunulmuş sembolik bir özgürlük teklifidir. Gıymatdinova, Ravil'in jestini büyük romantik ifadelerle değil, sade bir hareketle verir; bu sadelik, duygunun doğallığını korur. Dilara için bu sahne, sevmekten çok anlaşılmak anlamına gelir.

Fakat köyün dar çevresi bu anlayışın doğmasına izin vermez. Kadının kalem tutması bile "ahlâk sınırlarını" zorlayan bir davranış gibi görülür. Gıymatdinova'nın

dünyasında erkek figürü ne kadar saf olursa olsun, toplumun dili tarafından kirletilmeye mahkûmdur. Ravil'in eve girişiyle başlayan sessiz yakınlık, daha doğmadan boğulur. Köyde fısıltılar çoğalır. Böylece Dilara'nın duygusu bir anda "günah" etiketine dönüşür.

Ravil'in karakterinde en dikkat çekici yön, onun neredeyse fazla sessiz oluşudur. Bu sessizlik edilgenlikten değil, anlayıştan doğar. O, Dilara'nın iç sesini duyar; ancak toplumsal baskıya karşı koyacak gücü yoktur. Gıymatdinova, Tatar toplumundaki erkeklik imgesine ters düşen bir erkek tipi çizer: Sert, yargılayıcı ya da sahiplenici değil; duyan, anlayan ama konuşamayan bir erkek. Bu nedenle Ravil bir kahraman değil, bir yansımadır. Onun varlığı Dilara'nın bilincinde yankı bulur; yokluğu da o yankıyı sürdürür.

Ravil'in Dilara'nın iç dünyasındaki anlamı bir sevgi ilişkisinden ötedir: O, kadının kendi içindeki bastırılmış sıcaklığın sembolüdür. Dilara yıllarca susmuş, sevmeye cesaret edememiştir. Ravil'le karşılaşması, ona yalnızca bir duyguyu değil, hak kavramını hatırlatır. "Benim de bir kez sevmeye hakkım var ya!" (Gıymatdinova, 2008, s. 63).

Bu söz Dilara'nın ağzından çıksa da farkındalık Ravil'in varlığıyla tetiklenir. Kadın ilk kez "hak" kelimesini kendine ait bir kavram olarak dile getirir. Bu, Tatar kadın karakterlerinin edebî tarihinde nadir rastlanan bir başkaldırıdır: Sevmek bir zayıflık değil, bir insanlık hakkıdır.

Ravil'in sessizliği, köyün gürültülü dedikodu atmosferiyle çarpıcı bir tezat oluşturur. Onun az konuşması, çevredeki herkesin çok konuşmasına karşı bir duruştur. Dilara'nın içsel karmaşası, Ravil'in dış sessizliğiyle dengelenir. Kadının iç sesiyle erkeğin dış sessizliği birleştiğinde ortaya bir vicdan diyalogu çıkar. Bu diyalog, aşkın değil, anlayışın dilidir.

Hikâyenin ilerleyen sahnelerinde Ravil'in Dilara'ya ilgisi hiçbir zaman itirafa dönüşmez; sevgisini sözle değil, davranışla gösterir. Dilara'nın suskunluğu karşısında o da

sessiz kalır. Böylece iki farklı sessizlik - Dilara'nın toplumsal baskıdan doğan zorunlu suskunluğu ile Ravil'in empatiye dayalı gönüllü sessizliği - birleşir. Aşk kelimelere dökülmeden yaşanır.

Fakat köyün dili bu inceliği anlayamaz. Gıymatdinova, köyü, aşkı değil söylentiye çoğaltan bir ses sistemi olarak betimler. Dilara'nın evinin yanmasıyla bu söylenti dili neredeyse fiziksel bir cezaya dönüşür. Toplumun bastırdığı ahlâkî nefret alev olarak dışa vurulur. Ravil bu yangından kurtulur ama Dilara'nın iç yangınının sessiz tanığı olarak kalır.

Hikâyenin sonunda Ravil köyü terk eder: "Peki, hoşça kalın, kızlar" (Gıymatdinova, 2008, s. 90).

Bu, bir kaçış değil, bir farkındalıktır. O, köyün diline karşı bir söz söylemez; çünkü o dilin içinde artık hiçbir hakikat kalmamıştır. Sessizce gitmesi, Dilara'nın içsel aydınlanmasının tamamlayıcısıdır. Kadın artık onun yokluğunda da kendi benliğini hissedebilmektedir.

Ravil, Gıymatdinova'nın kadın merkezli edebiyatında erkeklığın dönüştürülmüş biçimidir. O, kadını ezen bir sistemin değil, kadının içsel yeniden doğuşunun aracıdır. Aşk burada bir sahiplenme değil, bir farkındalık alanıdır. Ravil bu farkındalığın sessiz ışığıdır. Dilara'nın gözünde o, artık bir erkek değil, kendi benliğini yeniden bulduğu bir aynadır.

Ravil'in hikâyedeki işlevi bir sonuca değil, bir dönüşüme hizmet eder. Onun gelişyle Dilara içsel zincirlerini fark eder; gidişyle o zincirlerin ağırlığından kurtulur. Gıymatdinova, bu karakter aracılığıyla adeta şunu söyler: Bazı insanlar bir kalpte kalmak için değil, o kalbi uyandırmak için gelir.

Ravil, klasik anlamda bir "âşık" değil, Dilara'nın kendi benliğini fark etmesini sağlayan bir katalizör karakterdir. Onun varlığıyla açılan duygusal kapılar, aşkın ötesine geçerek kadının vicdan, suçluluk ve özgürlük arasında kurduğu iç diyalogun alanına dönüşür. Yazar, Ravil

figüründe dışsal eylemi değil, ruhsal kıvılcımı anlatır. Bu yüzden hikâyede asıl hareket, Ravil'in adımlarında değil, Dilara'nın sessiz iç konuşmalarında yankılanır. Gıymatdinova'nın anlatısında erkek karakter, bir sonuç değil, bir bilinç eşiğidir; o eşiği aşan ise kadının kendi sesidir.

Ravil'in sessizliği Dilara'nın bilincinde yankılanır; o yankı, hikâyenin son cümlesine kadar sürer: Sevmek günah değildir; günah, sevgiyi anlamayan dillerin içindedir.

Sıbgatulla - Sessiz Otorite, Köy Ahlâkının Nöbetçisi

Nebire Gıymatdinova'nın hikâye evreninde Sıbgatulla, konuşmaktan çok bakışıyla hükmeden bir otorite figürüdür. Onun varlığı, köyün görünmez düzenini ayakta tutan sessiz bir ahlâk nöbeti gibidir. Ne doğrudan kötüdür ne de iyidir; fakat her zaman düzenin, alışkanlığın ve “yerleşik doğru”nun tarafındadır. Bu yönüyle Sıbgatulla, Tatar köy hayatındaki patriarkal ahlâkın en köklü temsilidir.

Gıymatdinova'nın betimlemelerinde Sıbgatulla fazla konuşmaz; bir bakışı bile ortamın havasını değiştirir. Sessizliği, yorgun bir bilgeliğin değil, kuşaklardan süregelen korkunun kalıntısıdır. Toplumun gözünde o, “doğruyu bilen”, “düzeni koruyan” kişidir; fakat aslında bu düzen, onun sessizliği sayesinde sürer. Sıbgatulla hiçbir şeyi açıkça onaylamaz ya da reddetmez - yalnızca bakar, ölçer, yargılar.

Yazar bu karakteri birkaç kısa sahneyle hatırlatır, ama her sahne metnin derin yapısında yankı bulur: “Sıbgatulla hemen bastonuna dayandı. - Erken gösteriyorsun dişlerini, delikanlı” (Gıymatdinova, 2008, s. 77).

İlk bakışta sıradan bir yaşlı adam uyarısı gibi görünen bu söz, aslında onun toplumdaki rolünü özetler. Bastonuna yaslanması, yalnız bedensel bir yorgunluğın değil, zihinsel bir muhafazakârlığın işaretidir. “Erken gösteriyorsun dişlerini”

ifadesi, genç erkeklere dolaylı biçimde “sınırını bil” diyen bir ahlâk uyarısıdır.

Sıbgatulla, görünürde bilge bir figürdür; ama onun bilgeliği değişimi değil, durağanlığı korur. Dilara ile Ravil arasındaki sessiz yakınlaşmayı fark eder; fakat hiçbir şey söylemez. Bu suskunluk onay değildir, ancak bir rıza hâlidir. Bu rıza, toplumsal suç ortaklığının dilidir: Konuşmamak, yanlışın sürmesini sağlar. Gıymatdinova bu karakter aracılığıyla, “susmanın da bir ahlâkî tutum” olup olamayacağını sorgular.

Köyde herkesin birbirini gözetlediği bu dünyada, Sıbgatulla sessiz gözün sembolüdür. Onun bakışında hem yorgunluk hem uyarı hem geçmişin ağırlığı hem geleceğe duyulan korku vardır. Yaşlı kuşağın temsilcisi olarak ne Dilara’nın ne de Ravil’in duygularını anlamaya çalışır; çünkü o, anlamaktan çok hatırlamaya inanır. Hatırladığı şey ise “eski düzen”dir. Bu nedenle Sıbgatulla hem zamanın tanığı hem de onun ilerlemesini engelleyen bir ağırlıktır.

Gıymatdinova’nın üslubunda Sıbgatulla’nın sessizliği bir tür dramatik ironiye dönüşür. Konuşmaması onu tarafsız kılmaz; tam tersine, en büyük tarafgirlik bu suskunluğun içindedir. Çünkü o konuşmadıkça köyün “gizli yasası” işler: Kadınlar konuşmaz, erkekler karar verir, yaşlılar susarak onaylar.

Bu karakterin önemi, Dilara’nın iç dünyasında yarattığı yankıdadır. Dilara, köydeki erkekleri açık birer tehdit olarak değil, Sıbgatulla gibi sessiz yargıçlar olarak hisseder. Onun varlığı, Dilara’nın her hareketine eşlik eden görünmez bir gözdür. Kadın için en büyük baskı, açık kınama değil, bu izlenme duygusudur. Sıbgatulla’nın bakışı, Dilara’nın iç sesine karışır; kadın, kendi davranışını bile onun gözünden değerlendirmeye başlar.

Sıbgatulla bireysel bir kötülüğün değil, kolektif bir sessizliğin sembolüdür. Gıymatdinova bu figürle “günah” kavramının toplumsal boyutunu açar. Dilara’nın suçu sevilme değil, konuşulmak olur; çünkü köyde sessizlik, tek erdemdir. Sıbgatulla bu sessizliğin nöbetçisidir.

Yazarın ustalığı, bu karakteri açıkça yargılamamasında yatar. Sıbgatulla kötü değildir; yalnızca susmanın bir görev olduğuna inanan bir kuşaktan gelir. O, konuşmanın kaos, sessizliğin düzen sayıldığı bir dünyanın temsilcisidir. Bu nedenle onun sessizliği korkutucudur - çünkü boş değil, geçmişin onayıyla doludur.

Sonuçta Sıbgatulla, Gıymatdinova'nın anlatısında toplumsal vicdanın taşlaşmış biçimidir. Bastonuna dayanarak köyün gençlerine bakarken aslında bir ahlâk nöbeti tutar; ama bu nöbet insanı değil, geleneği korur. Dilara'nın içsel devriminde onun sessizliği, en büyük engellerden biridir. Çünkü bazen bir kelimeyi söylememek, bin yargıyı sessizce onaylamaktır.

Sıbgatulla, Gıymatdinova'nın dünyasında “konuşmayan ama hükmeden” bütün bir toplumsal yapının sembolüdür: Bastonuna yaslanmış vicdanın, artık yürüyemeyen ama hâlâ yargılayan hâlidir.

Haşiye - Bastırılmış Kadın Öfkesinin Sesi

Nebire Gıymatdinova'nın “Aşkta Günah Var” adlı hikâyesinde Haşiye, köydeki kadınların hem sesi hem de susturulmuş öfkesinin yankısı olarak karşımıza çıkar. O, yalnızca yaşlı bir kadın değildir; geçmişte bastırılmış arzuların, ezilmiş kadın gururunun ve suskunluğun yıllar içinde birikmiş tortusunun beden bulmuş hâlidir. Gıymatdinova'nın karakter dünyasında Haşiye, Dilara'nın olası geleceğidir - duygularını bastıra bastıra artık yalnız diliyle var olabilen, sevgiyi değil, kontrolü öğrenmiş bir kadın.

Haşiye'nin mizacı, köyün erkeklerinden ödünç alınmış bir güç diliyle örülüdür. Kocasıyla konuşurken bile alaycı, saldırgan bir ton kullanır: “Benimle evlenir misin, sayın ‘çikritar?’” (Gıymatdinova, 2008, s. 81).

Bu söz dışarıdan gülünç ya da oyunlu görünür; ancak ardında yıllarca bastırılmış bir kırgınlık, görmezden gelinmiş bir kadınlık onuru vardır. Haşiye, sevmediği bir

hayata sabretmenin sonucunda alayın diliyle kendini savunur. Onun “erkeksi” sesi, aslında kendi kimliğini koruma biçimidir.

Gıymatdinova, Haşıye’yi basit bir dedikoducu ya da huysuz kadın kalıbına sıkıştırmaz. Aksine, onu bir toplumsal tanık konumuna yerleştirir. Haşıye, kadınların nasıl yaşaması gerektiğini “en iyi bilen” kişi olarak görünür; fakat bu bilgisi özgürlük değil, korku üretir. Öfkesi bireysel bir isyan değil, düzenin içinde bir savunmadır. Ne erkeklere başkaldırabilir ne de kadınlarla tam anlamıyla dayanışma kurabilir. Her konuşmasında hem bir meydan okuma hem de bir teslimiyet vardır.

Onun sesi, köydeki bütün kadınların içinde yankılanan bir çınlamadır: “Erkek gibi konuşmazsan, seni kimse dinlemez.” Haşıye bu mantığı içselleştirmiştir. Bu nedenle erkeklerin dünyasında var olabilmek için onların dilini benimser; sert, buyurgan, hatta bazen aşağılayıcı bir üslup geliştirir. Gıymatdinova bu noktada Haşıye’yi yalnız bir birey değil, tarihsel bir kadın tipinin sembolü olarak kurar: Sevğiden değil, korkudan türemiş bir ses.

Haşıye’nin dilindeki alay, bir koruma kalkanıdır. Duygusunu açıkça ifade etse zayıf görünecektir; bu yüzden gülerек saldırır, acısını şaka gibi gizler. “Çikritar”¹ hitabı hem küçümseme hem özlem taşır. Gıymatdinova burada mizahın altına derin bir trajedi yerleştirir: Haşıye gülerken ağlar; sesi gürdür ama yalnızlığı derindir.

Bu karakter, Dilara’nın içsel yolculuğuna bir aynadır. Dilara içe kapanarak kendini korurken Haşıye dışa taşarak var olmaya çalışır. Biri sessizliğin, diğeri gürültünün ardına saklanır. Gıymatdinova bu iki figür aracılığıyla kadınların aynı baskıya iki zıt tepki verdiğini gösterir: Dilara içsel bir ahlâk muhasebesiyle kendini susturur; Haşıye dışsal bir alayla dünyaya meydan okur. Her ikisi de “günah”ın farklı biçimlerini yaşar - biri kendi içinde, diğeri toplumun içinde.

¹ “Sekreter” kelimesi bozularak ifade edilmiştir.

Haşıye'nin her cümlesinde bir hesaplaşma yankılanır. Kadınlığını küçümseyen bir dünyada, o da zamanla kendi kadınlığını küçümsemeye başlar. Bu sahne, Gıymatdinova'nın kadın portrelerinde sıkça karşılaşılan o kırılma anını temsil eder: Kadının kendi sesine yabancılaşması. Haşıye, güce ulaşmak için erkekleşmiş bir dil kurar; fakat bu dil, ona güç değil, yalnızlık getirir. Onun sözleri, bir köyün kahkahasına karışmış hıçkırıklar gibidir - duyulur ama kimse anlamaz.

Yazar, Haşıye'yi bir "kötü kadın" figürü olarak değil, sistemin içinden konuşan bir kurban olarak işler. O, kaderini değil, o kaderin dilini sürdürür. Bu nedenle Haşıye'nin öfkesi aslında kendi yoksunluğuna yöneliktir. Sevgiye duyduğu açlık, yerini düzeni koruma çabasına bırakmıştır. O, "kadın" olmaktan vazgeçmeden, kadınlığını bastıran kuşağın temsilcisidir.

Sonuçta Haşıye, Gıymatdinova'nın kadın galerisi içinde en trajik figürlerden biridir. Çünkü o sustuğu için değil, konuştuğu hâlde duyulmadığı için acı çeker. Dilara'nın sessizliği bilinçli bir direnişken Haşıye'nin gürültüsü fark edilme çabasıdır. Onun sesi köyün taş duvarlarında yankılanır ama kimse duymak istemez.

Gıymatdinova'nın ustalığı, Haşıye'nin bu gülünç ama dokunaklı öfkesini yargılamadan sunmasındadır. Haşıye ne kahramandır ne hain; o, yalnızca hayatta kalmak için sesiyle zırh kuşanmış bir kadındır. Gıymatdinova, bu karakterle Tatar köyündeki kadınların iç dünyasındaki o derin çatlağı görünür kılar: Sevgi arzusuyla ahlâk korkusunun çatıştığı yerde, kadın sesi ya susar ya da bağırarak kaybolur.

Rehimcan - Erkeklik Kültürünün Temsilcisi

Nebire Gıymatdinova'nın "Aşkta Günah Var" adlı hikâyesinde Rehimcan, köyün erkek bilincini temsil eden, görünürde sıradan ama yapısal öneme sahip bir karakterdir. O, bireysel bir kişilikten çok, toplumsal bir

refleksin taşıyıcısıdır: Erkeğin kadına bakışında hâkim olan kontrol, sahiplenme ve korku karışımının vücut bulmuş hâli. Rehimcan'ın hikâyedeki varlığı, yalnız Dilara'nın değil, bütün köyün kadınlarının üzerinde dolaşan görünmez bir baskı alanını temsil eder.

Rehimcan'ın dili erkeksidir; ama bu erkeksilik bir olgunluk ya da özgüvenin değil, güvensizlik ve korkunun ürünüdür. Onun konuşmaları, iktidarını koruma kaygısıyla doludur: “Boğ onu, dedi Rehimcan delicesine. Yumuşak davranma, lanet olası.” (Gıymatdinova, 2008, 81).

Bu cümle, onun karakterinin özünü açıklar: Sevgiyi değil, kontrolü; anlayışı değil, cezayı bilir. Bu figür aracılığıyla Gıymatdinova, Tatar toplumunda erkekliğin nasıl bir denetim diliyle iç içe geçtiğini gösterir.

Rehimcan, Dilara'ya doğrudan düşmanlık beslemez; ama onun varlığını bir tehdit olarak hisseder. Kadının sevilmesi değil, konuşulması onu rahatsız eder. Çünkü Dilara'nın hikâyesi, köydeki bütün erkekler için “düzene karşı bir sarsıntı”dır. Rehimcan'ın öfkesi, bu sarsıntıyı bastırma çabasıdır. Kadının özgürlüğü onun gözündeki bir başkaldırı, bir düzensizlik, hatta bir tehlikedir. Her konuşmasında, bir “erkek düzenini” koruma içgüdüğü sezilir.

Yine de Gıymatdinova onu tek boyutlu bir zalim olarak çizmez. Tepkilerinde hem korku hem çaresizlik vardır. Rehimcan, sevginin gücünü değil, otoritenin ağırlığını öğrenmiştir. Kadına karşı öfkesinin temelinde, kendi yetersizliğini gizleme arzusu yatar. Bu yüzden bağırır, emir verir ama aslında içten içe korkar: Kadın konuşursa, erkekliğinin boşluğu ortaya çıkacaktır.

Köyün erkekleri arasında Rehimcan, “sözün gücü”ne değil, “sesin yüksekliğine” inanan kuşağın temsilcisidir. Her şeyi emir kipinde söyler; düşünmez, buyurur. Fakat bu buyurganlık bir güven değil, savunma biçimidir. Otoritenin ardına gizlenmiş duygusal yoksunluk burada kendini açığa vurur. Rehimcan'ın dünyasında kadın ya “evin onurudur” ya da “ayıbıdır”; bu iki uç arasında hiçbir ara ton yoktur.

Rehimcan'ın öfkesi, yalnız bireysel bir karakter özelliği değil, erkeklik kültürüne sinmiş kolektif bir zihniyetin dışavurumudur. Kadının sevgisi erkeğin otoritesiyle çatıştığında suçlanan hep kadındır. Rehimcan'ın sesi, bu yargının sesidir.

Yazar bu karakterde bir paradoks kurar: Rehimcan güçlü görünür ama aslında güçsüzdür; bağırır ama sözü boştur, yargılar ama kendini hiç sorgulamaz. Bu nedenle, Dilara'nın sessizliğine zıt bir yankı oluşturur. Dilara susarak derinleşir, Rehimcan konuşarak küçülür. Onun gürültüsü, kadının içsel bilincine çarpıp sönüp gider.

Rehimcan'ın kişiliğinde “erkeklik kültürü”nün kendi kendini tüketen doğası görünür. Otorite onu bir yere kadar taşır; ama ruhunu çürütür. Gıymatdinova bu karakter aracılığıyla erkekliğin de bir tür hapisane olduğunu ima eder. Çünkü Rehimcan da kendi korkularının, kendi “düzen” takıntısının esiridir. O, köyde herkesin saygı duyduğu ama kimsenin sevmediği bir adamdır.

Hikâyenin sonunda Rehimcan değişmez. Çünkü Gıymatdinova'nın dünyasında erkek karakterler, kadınların yaşadığı dönüşüm derinliğine ulaşamaz. Kadınlar fark eder, susar, kabullenir ya da direnir; ama erkekler sabit kalır. Rehimcan bu sabitin bedenidir. Dilara yangının küllerinden geçip bilince ulaşırken Rehimcan aynı yerde, aynı cümlede, aynı yargıda kalır.

Yazarın bu karakter üzerinden verdiği en keskin mesaj, “günahın yalnız kadınlara değil, erkeklerin de ruhuna işlediği” gerçeğidir. Fakat erkeklerde bu günah, farkındalık değil alışkanlık biçimindedir. Rehimcan'ın dünyasında sevgi değil korku, anlayış değil hüküm, sessizlik değil buyruğun sesi vardır.

Sonuçta Rehimcan, “Aşkta Günah Var” hikâyesinde yalnız bir kişi değil, bütün bir sistemin temsilidir. Dilara'nın içsel aydınlanması onun suskunluğunda derinleşirken Rehimcan'ın bağırışları o aydınlanmanın karanlık fonunu oluşturur. Kadının sessizliğiyle erkeğin gürültüsü arasında kurulan bu zıtlık, Gıymatdinova'nın en etkileyici dramatik

denklemine dönüşür: Biri sessizliğiyle yargılanır, diğeri sözle açığa çıkar.

Gölsire ve Gayan-Tanıklık, Dış Göz ve Sessiz Farkındalık

Nebire Gıymatdinova'nın "Aşkta Günah Var" hikâyesinde Gölsire ve Gayan, olayların merkezinde yer almaz; ancak varlıklarıyla anlatının anlamını derinleştiren iki yankı figürüdür. Bu iki karakter, Dilara'nın çevresindeki sessiz çemberin iki ucunu temsil eder: Biri içeriden uyarır, diğeri dışarıdan tanık olur. Gıymatdinova'nın anlatı mimarisinde bu figürler, "görmek" ve "duymak" eylemlerinin iki farklı biçimini simgeler - biri vicdanın, diğeri gerçeğin gözüdür.

Gölsire hikâyede kısa ama etkili biçimde belirir. Dilara'nın yakın arkadaşıdır; ancak dostluğu tam bir güven değil, temkin taşır. Onun "Kendi kabına sığmıyorsun, Dilara. Gözlerin tuhaf yanıyor. Dikkat et, olur mu!" sözü hem şefkat hem korku içerir. Yüzeyde bu bir arkadaş uyarısıdır; ama alt katmanında köyün gözetleyici sesi duyulur. Gölsire, Dilara'yı korumak isterken toplumun sınırlarını hatırlatır. Böylece kadın dayanışmasıyla toplumsal denetim arasındaki çizgi bulanıklaşır. Gıymatdinova, kadınların birbirini sevgiyle değil, korkuyla gözetlediği bir dünyanın resmini çizer.

Gölsire'nin sözü Dilara'nın iç dünyasında yankılanır; "gözlerin yanıyor" derken aslında onun içindeki yasak duygunun kıvılcımını sezmiştir. Bu ateş, köyün gözünde bir "günah işareti"ne dönüşür. Kadınlar birbirinin yüzünde duygu değil, tehlike görür. Gölsire'nin sözüyle Dilara'nın sessizliği birleştiğinde hikâyenin en insani ve kırılgan tonu doğar: Sevgiyle korku arasındaki sınırdaki yaşamak.

Gayan ise hikâyeye dışarıdan, şehirden gelen bir figür olarak girer. Köyün dar atmosferine yeni bir bakış getirir; ne kurtarıcıdır ne yargıç, yalnızca tanıktır. Dilara'ya yangının failinin köylüler olduğunu, başka hiç kimseden şüphe etmemesi gerektiğini söyler. Bu söz, yalnız bir

açıklama değil; kıskançlığın, küçük düşürülmenin ve kadınlar arası rekabetin köyde nasıl bir yıkıma dönüştüğünün de itirafıdır. Gayan'ın sesi, dış dünyanın sessiz tanıklığıdır.

Gıymatdinova, Gayan'ı bir "erkek aklı" olarak değil, bir "gözlem bilinci" olarak kurar. O, Dilara'yı ne yargılar ne de sahiplenir; sadece görür. Fakat bu "görüş" bile Dilara'nın trajedisini değiştirmeye yetmez. Çünkü köyde hakikat değil, söylenti işler. Gayan'ın tanıklığı gerçeği açığa çıkarır ama artık kimse duymak istemez; Dilara, kendi iç yangınından çoktan geçmiştir.

Gölsire ile Gayan, Dilara'nın ruhsal çevresinde iki aynadır: Biri içten uyarır, diğeri dıştan gözler. Gölsire "sus, dikkat et" der; Gayan "bak, olan bu" der. Bu iki sesin arasında Dilara'nın sessizliği en derin anlamını bulur. Çünkü artık hiçbir söz ne dostun uyarısı ne tanığın açıklaması, onun içindeki ateşi söndüremez.

Yazar, bu iki figürle sessizliğin iki türünü görünür kılar: Korkudan doğan sessizlik ve farkındalıktan doğan sessizlik. Dilara'nın hikâyesi de bu iki sessizliğin arasında yanar.

Temalar ve Semboller

Nebire Gıymatdinova'nın "Aşkta Günah Var" adlı hikâyesinde temalar, karakterlerin iç dünyasıyla iç içe gelişir. Her motif, estetik işlevinin ötesinde, Tatar toplumunda ahlâk ile varoluş arasındaki gerilimi görünür kılan bir anlatı aracıdır. . Yazar, bireysel duygularla toplumsal yargılar arasındaki çatışmayı, semboller aracılığıyla derinleştirir.

Günah ve Vicdan

Eserin merkezinde "günah" kavramı yer alır. Ancak bu, dinî bir suç olmaktan çok, toplumsal bir yargının ürünüdür. Gıymatdinova, "günah"ı kadın bilincinin en derin katmanına yerleştirir; aşkı değil, aşkı yargılayan dili

sorgular. Dilara'nın mücadelesi kendi duygularıyla değil, o duygulara anlam biçen toplumla ilgilidir. "Benim de bir kez sevmeye hakkım var" cümlesi, bu içsel çatışmanın doruk noktasıdır: Bir savunma olduğu kadar, kuşaklar boyunca bastırılmış bir kadın bilincinin yankısıdır. Yazar, "günah"ı kadın bedeninin değil, erkek egemen söylemin yarattığı bir algı olarak işler. Bu nedenle Dilara'nın dönüşümü bir arınmadan çok bir farkındalıktır: Günah, insanın içinde değil, toplumun dilindedir.

Sessizlik ve Dil

Hikâyede sessizlik yenilginin değil, bilincin işaretidir. Dilara sustukça iç sesi derinleşir. Çünkü konuşmak, bu dünyada kendi sesine değil, toplumun yankısına dönüşmek demektir. Onun penceredeki buğuya yazıp sildiği kelimeler, bu ikili durumun simgesidir: Yazmak cesaret, silmek korkudur; ikisi birleştğinde vicdanın sesi doğar. Gıymatdinova, dili bir iletişim aracı olmaktan çıkararak bir iktidar aracına dönüştürür. "Bak hele, komşu bu sefer nerelerde sürtmüş?" gibi sıradan görünen cümleler, köydeki kadınların birbirini nasıl yargıladığını ve erkek bakışını nasıl içselleştirdiğini gösterir. Bu dünyada söz, bir haber değil, bir hükümdür.

Ateş ve Yangın

Eserin en güçlü sembollerinden biri yangındır. Köyün ahşap evlerini saran alevler, yalnızca dışsal bir felaket değil, Dilara'nın iç dünyasındaki arınmanın da metaforudur. Ateş hem yıkar hem dönüştürür; cezalandırır ama aynı zamanda özgürleştirir. "Her şey yanmıştır ama kelimeler hâlâ sıcaktır." ifadesi, bu ikili anlamın özüdür. Yangın, köyün biriken nefretinin, kıskançlığının ve sessiz öfkesinin patlamasıdır. Dilara'nın evinin yanması, onun içsel dönüşümünün tamamlandığı andır. Kül, artık yıkımın değil, bilincin kalıntısıdır.

Tatar edebî geleneğinde doğa, yalnızca bir arka plan değil, insanın varoluşsal dengesini sınavan bir metafizik göstergedir. Doğal felaketler - özellikle yer sarsıntısı, yangın, fırtına gibi - çoğu kez bireysel günahın ve toplumsal vicdansızlığın görünür hâlidir. Bu yaklaşım, çağdaş yorumlarda da “doğal olay ile ahlaki düzen arasındaki ilişileşim biçiminde sürdürülür; doğa sarsıldığında insanın vicdanı da sarsılır. Nitekim bazı araştırmacılar, bu temayı hem etik hem de felsefî bir düzlemde ele alarak insanın özgürlük ve sorumluluk diyalektiğini doğanın diliyle açıklamışlardır (Aksoy, 2020, s.152–155; Khabutdinova, Ashrapova ve Aksoy, 2025, s. 45–47).

Tatar nesrinde çevre unsurları genellikle ahlaki düzenin sembolik uzantısı olarak işlenir; doğanın bozulması, insanın içsel dengesinin sarsılması anlamına gelir. Bu bakımdan Gıymatdinova’daki yangın sahnesi, yalnızca dışsal bir felaket değil, ahlaki çözülmenin görsel bir izdüşümüdür (Yarullina Yıldırım, 2014, s. 341). Aynı şekilde, Tatar edebiyatının genelinde doğa tasvirleri yalnızca estetik bir zemin değil, karakterlerin ahlaki tutumlarının aynasıdır; insan-doğa ilişkisi, vicdanî bir denge kavramı etrafında kurulmuştur (Galiullin ve Yarullina, 2007, s. 567).

Bu bağlamda Gıymatdinova, ateş motifini yalnızca fiziksel bir yıkım olarak değil, vicdanın yanarak aydınlanması süreci olarak işler; böylece doğa ile ahlâk arasında kurduğu alegorik bağ, metnin merkezî felsefî eksenini oluşturur.

Yazmak ve Silmek

Dilara’nın pencere camına buğuya yazıp sildiği cümle, hikâyenin en yoğun sembollerinden biridir. Bu hareket, var olmakla yok sayılmak arasındaki salınımı anlatır. Yazmak, kendini ifade etme çabasıdır; silmek, toplumun yargısına boyun eğmektir. Ancak hikâyenin sonunda Dilara artık ne yazar ne siler - çünkü kelimeler artık onun içindedir. Gıymatdinova bu sahneyle yazının anlamını tersyüz eder: Yazmak bir eylem değil, bir varoluş biçimidir. Kadının

“yazmadan yazması”, yani sessizliğin içinden konuşması, Tatar edebiyatında nadir görülen bir bilinç düzeyini temsil eder.

Kadın Bilinci ve Toplumsal Baskı

“Aşkta Günah Var”, yüzeyde bir aşk hikâyesi gibi görünse de aslında Tatar köy toplumundaki kadın bilincinin derin bir portresidir. Kadınlar bu dünyada hem yargılayan hem yargılanandır. Mincemal’in dili, Haşiye’nin öfkesi, Gölsire’nin uyarısı, Dilara’nın suskunluğu - hepsi aynı zincirin farklı halkalarıdır. Gıymatdinova, kadın dayanışmasını idealize etmez; aksine, kadınların erkek dilini nasıl içselleştirdiklerini gösterir. Bu nedenle hikâyenin en trajik yönü erkeklerin baskısı değil, kadınların birbirine yönelttiği sessiz yargıdır. Dilara’nın mücadelesi bu görünmez gözetimle ilgilidir: O, dışarıdan değil, içeriden kuşatılmıştır. Bu tematik yönelim, Tatar kadın yazar geleneğinde Medine Malikova’dan itibaren belirginleşen bir bilinç çizgisinin devamı niteliğindedir. Malikova’nın romanlarında kadın karakter, dışsal toplumsal baskıya karşı doğrudan direniş sergilemek yerine, içsel bir ahlâkî sorgulama sürecine girer (Çelik, 2022, s. 45–47); Gıymatdinova ise bu sorgulamayı vicdanın diliyle derinleştirir. Her iki yazar da kadının sessizliğini bir suskunluk değil, etik bir farkındalık biçimi olarak yorumlar.

Mekân

Nebire Gıymatdinova’nın “Aşkta Günah Var” hikâyesinde mekân, yalnızca olayların geçtiği yer değil; insan ruhunun yankılandığı bir vicdan topografyasıdır. Tatar köyü burada hem somut hem de sembolik bir varlık hâline gelir: Taş duvarlarıyla bir hapisane, aynı zamanda bir sahnedir. Gıymatdinova bu köyü bir dünya kurarcasına değil, bir bilinç inşa edercesine anlatır - her taş, her kapı, her pencere bir yargının sessiz tanığıdır.

Köy: Toplumsal Vicdanın Coğrafyası

Olayların geçtiği köy, Tatar toplumunun kolektif hafızasını temsil eder. Burada insanlar kadar dil de yaşar; çünkü her evin duvarında yankılanan bir fısıltı, her sokakta dolaşan bir söylenti vardır. Köy, kendi düzenini kurmuş bir ahlâk evrenidir. Sessizlik burada erdem, konuşmak ise suçtur; hatta bir gülümseme bile yanlış anlaşılabilir. Herkes birbirini bilir ama kimse kimseyi anlamaz. Bu görünüşte sade ama özünde baskıcı düzen, Gıymatdinova'nın anlatısında kadın bilincinin toplumsal sıkışmasını görünür kılar. Köydeki evlerin birbirine yakınlığı, fiziksel yakınlıktan çok mahremiyetin imkânsızlığını simgeler. Kadının attığı her adım, başkalarının gözleriyle ölçülür. Bu yüzden mekân, özgürlük değil, gözetim alanıdır. Köyde dolaşan bakışlar kelimelerden daha serttir. Dilara'nın her hareketi bir söylentinin potansiyel kıvılcımıdır. Gıymatdinova bu atmosferi “duvarların bile dinlediği bir dünya” olarak betimler. Köy, bireyin değil, toplumun sesinin yankılandığı mekândır.

Ev: Kadının İç Hapishanesi ve Sığınağı

Dilara'nın evi hem korunma hem mahkûmiyet yeridir. Kadın için ev, dış dünyanın baskısından koruyan bir kabuk gibi görünse de aslında o baskının yeniden üretildiği alandır. Gıymatdinova bu çelişkiyi çok katmanlı biçimde işler: Evin duvarları hem sıcak hem soğuktur hem ana rahmi hem mezardır. Dilara burada yalnız değildir; eşyalar bile onun suçluluk duygusunu taşır. Ev, onun duygularının mimarisi gibidir - köşeleri sessizliği, pencereleri korkuyu, kapısı özlemi simgeler. Evin atmosferi, dışarıdaki dedikoduların yankısı gibidir. Dilara'nın pencereden dışarı baktığı her sahnede, dış dünyanın dili içeri sızar. “Bakışımı kalem yapıp pencere camına bu sorunun cevabını yazıyorum... Yazıyorum ve siliyorum.” (Gıymatdinova, 2008, s. 48) ifadesi, bu iç-dış çatışmasının simgesidir. Kadın kendi evinde bile özgürce konuşamaz;

yazdığı kelimeyi kendi eliyle siler. Çünkü o evde yalnız kendisi değil, toplumun gölgesi de yaşamaktadır. Gıymatdinova'nın ev tasviri bu anlamda psikolojik bir mekândır: Taş değil, bilinçten yapılmıştır.

Pencere ve Kapı: Sınırın ve Bakışın Sembolü

Eserdeki en belirgin mekânsal unsurlardan biri penceredir. Dilara'nın penceresi hem içe hem dışa açılır. Pencere, onun iç dünyasıyla dış dünyanın çarpıştığı noktadır. Camın buğusuna yazmak, bastırılmış bir sözün arayışıdır. Ancak o yazı her seferinde silinir; kadın kendi varlığını ifade etmeye çalıştıkça toplumun yargısı o ifadeyi siler. Bu, Tatar köyünde kadın bilincinin trajik döngüsüdür: Yazmak ve silmek, konuşmak ve susmak. Kapı ise eşiğin, geçişin simgesidir. Ravil'in gelişiyile birlikte "kapının sürgüsünün şingirtısı" (Gıymatdinova, 2008, s. 61) duyulur; bu yalnızca bir kapının açılışı değil, Dilara'nın iç dünyasında kapalı kalan bir bölümün de açılmasıdır. Kapıdan giren genç adam, evin sınırını değil, kadının sessizliğini aşar. Ancak o kapıdan içeri giren her duygu, köyün dilinde "günah" olarak adlandırılır. Bu yüzden kapı, aynı zamanda bir tehlike eşliğidir. Kadın için her kapı, geçilmemesi gereken bir sınırdır.

Yangın: Arınma, Yıkım ve Yeniden Doğuş Mekânı

Hikâyenin sonunda mekân, dramatik bir biçimde alev alır. "Ev kül oldu" (Gıymatdinova, 2008, s. 89) cümlesi yalnızca bir olayı değil, bir bilincin kırılma anını anlatır. Ev yanarken yalnız tahtalar değil, toplumun sessizliği de yanar. Yangın sahnesi, Gıymatdinova'da dışsal bir felaket değil, içsel bir arınmadır. Dilara'nın suskunluğu yangının gürültüsünde dile dönüşür. Yanan ev, kadının içine gömülmüş yılların sembolik karşılığıdır - o evin küllerinden artık aynı kadın çıkmaz. Yangınla birlikte mekân sınırlarını kaybeder; dış ve iç, suç ve arınma, sessizlik ve çığlık birbirine karışır. Gıymatdinova'nın üslubunda doğa olayları her zaman

ruhsal süreçlerle bağlantılıdır: Ateş burada yalnız evi değil, vicdanın karanlık odalarını da aydınlatır. Bu yüzden yangın, yıkımdan çok bir aydınlanmadır. Fakat bu aydınlanma tam değildir; geriye kül kalır - ve o kül hâlâ sıcaktır. Kadın yanmıştır ama tükenmemiştir; toplum yanmıştır ama değişmemiştir.

Zaman: Vicdanın Döngüsü ve Hikâyenin Psikolojik Ritmi

Nebire Gıymatdinova'nın "Aşkta Günah Var" adlı hikâyesinde zaman, olayların ilerlediği bir çizgi değil; duyguların içinde dönüp duran bir dairedir. Hikâyede hiçbir şey doğrusal biçimde gelişmez: Her olay bir öncekinin yankısı, her duygu bir önceki suçluluğun devamıdır. Bu yüzden anlatının zamanı kronolojik değil, vicdanîdir. Yazarın kurguladığı zaman, insan ruhunun iç ritmine uyar: Dilara ne kadar unutmaya çalışsa zaman o kadar geriye döner.

Hikâye dışarıdan bakıldığında birkaç gün ya da haftalık bir sürede geçiyor gibi görünür; ancak asıl zaman, Dilara'nın zihninde yaşanır. Geçmiş ve şimdi birbirine karışır. Dilara'nın her hatırası bir çağrışım aracılığıyla canlanır: Çocukluğundaki utanç, gençliğindeki sevilme arzusu, şimdiki yalnızlığı aynı anda görünür olur. Böylece hikâyede zaman, bir iç yankılar zincirine dönüşür.

Gıymatdinova'nın anlatımında anı ile şimdi arasındaki geçişler belirsizdir. Dilara bazen bir hatıranın içine girer, bazen bugüne döner; ama okuyucu bu geçişi fark etmez. Çünkü yazar zamanın değil, bilincin akışını izler. Bu teknik, hikâyeye derin bir psikolojik boyut kazandırır. Olayların sıralanışı değil, duyguların sıralanışı önemlidir.

Bu içsel zamana karşılık olarak dış dünyada köyün döngüsel zamanı vardır. Köyde zaman mevsimlerle, sabah-akşam döngüleriyle ölçülür. Gıymatdinova'nın köyünde gün hep aynı başlar: Sabah süt kokusuyla, akşam dedikodularla. Bu tekrar, toplumsal düzenin değişmezliğini

yansıtır. Köyde hiçbir şey gerçekten ilerlemez; her gün bir öncekinin yankısıdır. Bu nedenle Dilara'nın kaderi de döngüseldir - tıpkı köyün zamanı gibi, o da sürekli aynı yargının, aynı sözlerin etrafında döner.

Dilara'nın yaşamında zaman, içsel bir hapsoluşu temsil eder. O, geçmişten kurtulamaz, geleceğe ilerleyemez; içinde yaşadığı an, vicdanın donmuş bir ânıdır. Gıymatdinova bunu dilin temposuyla da hissettirir. Cümleler uzun, tekrarlarla örülüdür; bu ritim, Dilara'nın zihnindeki “geri dönüş” hâlini yansıtır. Kadın ne kadar unutmak istese, aynı düşünceye, aynı suçluluğa, aynı sessizliğe döner. Hikâyedeki her sahne, aslında aynı ruhsal ânın farklı yansımalarıdır.

Yangın sahnesi, bu donmuş zamanın kırıldığı andır. “Ev kül oldu.” (Gıymatdinova, 2008, s. 89) cümlesiyle zaman aniden hızlanır. Alevler yalnız evi değil, zamanın ağır akışını da yakar. Dilara'nın bilincinde her şey bir anda parlar: Geçmişin utançları, bugünün korkuları, yarının umutsuzluğu. Bu an, anlatının zamanın dışına çıktığı noktadır. Geçmiş, şimdi ve gelecek aynı anda yaşanır; Dilara'nın bilincinde bir “sonsuz an” oluşur. Gıymatdinova bu tek anı hem yıkımın hem farkındalığın anı olarak kurar.

Yangından sonra hikâyenin zamanı yeniden yavaşlar, hatta donar. Dilara yine pencerededir ama artık farklı bir sessizlik içindedir. Hikâye başladığı noktaya döner. Anlatı, yeniden bir kadının iç monoloğuna ve penceredeki buğuya odaklanır. Fakat bu dönüş bir tekrar değil, farkındalıkla tamamlanmış bir dairedir. Artık aynı an değil, aynı anın anlamı değişmiştir. Bu, Gıymatdinova'nın anlatısında zamanın en özgün niteliğidir: İlerlemeden değişmek, susarak olgunlaşmak.

Gıymatdinova'nın kullandığı zaman yapısı, Tatar anlatı geleneğindeki döngüsel kurgunun modern bir biçimidir. Halk anlatılarında da zaman bir çemberdir; kahraman başladığı yere döner ama değişmiş olarak döner. “Aşkta Günah Var” eserinde Dilara'nın hikâyesi bu yapıyı izler. Başlangıçta yazdığı kelimeleri silen kadın, sonunda artık

silmez - ama yine de yazmaz. Çünkü artık kelimelere değil, bilince inanır. Bu fark, hikâyenin gerçek zamanıdır.

Sonuç olarak, Gıymatdinova'nın eserinde zaman, vicdanın iç ritmine göre akar. Dışarıda sabah-akşam döngüsü, içeride suçluluk ve farkındalık döngüsü vardır. Dilara'nın hayatı, Tatar toplumundaki kadın bilincinin “donmuş zamanı”nı temsil eder. O, zamanı yaşamakla değil, hatırlamakla geçiren bir kadındır. Zaman onun için bir yol değil, bir yankıdır - ve hikâye bittiğinde bile o yankı sürer: Her şey kül olur ama zaman hâlâ sıcaktır.

SONUÇ

Nebire Gıymatdinova'nın “Aşkta Günah Var” adlı hikâyesi, çağdaş Tatar nesrinde kadın bilincini ahlâk, vicdan ve toplumsal dil ekseninde ele alan en özgün anlatılardan biridir. Eser, bireysel bir aşk hikâyesi sınırını aşarak kadın öznenin toplumsal yargılarla kurduğu gerilimli ilişkiyi merkezine alır. Gıymatdinova, kadının iç sesiyle toplumun sesi arasındaki çatışmayı yalnız tematik düzeyde değil, anlatının biçiminde de kurar. Sessizlik ile dil arasındaki gerilim, metnin yapısal eksenini oluşturur. Dilara'nın konuşmıyışı bir edilgenlik değil, ahlâkî bir direnç biçimidir; zira konuşmak, toplumun diline teslim olmak anlamına gelir. Kadının sessizliği, bu bağlamda, kendi benliğini korumanın son biçimidir.

Hikâyede “günah” kavramı dinî değil, toplumsal bir kategori olarak işlenir. Gıymatdinova, günahın kökenini bedende değil, dilde arar: Toplum, kadının davranışlarını değil, duygularını suç sayar. “Benim de bir kez sevmeye hakkım var.” cümlesi, bu yargının kırıldığı eşiği temsil eder; bir sevgi itirafı değil, varoluşsal bir hak beyanıdır. Böylece aşk, duygusal bir olaydan çıkar, etik bir bilince dönüşür. Dilara'nın suskunluğu, toplumun gürültülü yargı diline karşı bir ahlâkî öznellik biçimidir.

Bu çalışma kapsamında yapılan olay örgüsü, karakter ve sembol çözümlemeleri, hikâyede kadın bilincinin üç temel

düzlemde kurulduğunu göstermektedir: bireysel vicdan (Dilara), toplumsal denetim (köy ve dedikodu dili) ve simgesel arınma (yangın motifi). Bu üç düzlem, anlatının yalnızca tematik değil, yapısal olarak da tutarlı bir etik sistem üzerine kurulduğunu ortaya koymaktadır.

Mekân bu bilinç çatışmasının dışsal zemini olarak inşa edilir. Köy, toplumsal vicdanın coğrafyasıdır; konuşmak burada suç, susmak erdemdir. Ev, kadının hem sığınağı hem hapishanesidir; duvarlar, toplumun görünmez gözlerini taşır. Pencere, kadının iç dünyasıyla dış dünyanın çarpıştığı sınırdır; buğulu camda yazılan ve silinen kelimeler, ifade ile bastırma arasındaki gerilimin sembolüdür. Yangın ise bütün bu mekânsal metaforların çözülme anıdır. Hem yıkım hem arınma hem suçun cezası hem vicdanın uyanışıdır. “Ev kül oldu.” ifadesiyle birlikte hikâye, dışsal olaydan çok içsel bir bilincin patlamasına dönüşür.

Yangın sahnesi, metinde yalnız dramatik bir kırılma noktası değil; kadın bilincinin sessizlikten farkındalığa geçtiği simgesel eşik olarak işlev görmektedir. Böylece doğa olayı, ahlâkî çözülmenin ve vicdanî uyanışın anlatı içindeki karşılığına dönüşür.

Zaman kurgusu da bu psikolojik yapıyı destekler. Gıymatdinova’da zaman doğrusal değil, daireseldir; geçmiş ve şimdi birbirine karışır, vicdanın yankısı anlatının ritmini belirler. Dilara’nın hikâyesi kronolojik değil, ruhsal bir süreklilik içinde ilerler. Bu, Tatar halk anlatılarındaki döngüsel yapı ile modern bilinç akışının birleşimidir. Hikâyenin sonunda kadın yine pencerededir, ancak artık aynı noktada değildir: Yazmaz, silmez, yalnızca “bilir”. Böylece anlatı bir farkındalık dairesinde tamamlanır; dışsal değişim değil, içsel dönüşüm gerçekleşir.

Nebire Gıymatdinova’nın poetik evreni, kadın bilincini psikolojik, toplumsal ve metafizik düzlemlerde birleştirir. Kadın karakterler - Dilara, Mincemal, Haşıye - aynı baskının farklı tezahürleridir; biri susarak, diğeri

konuşarak, bir başkası alayla var olmaya çalışır. Ancak hepsi aynı dilin, aynı ahlâk düzeninin tutsağıdır. Yazar, bu çeşitlilik içinde kadın deneyimini bir “vicdan tarihi” olarak yazar. Dil, bu tarihte hem suçun hem tanıklığın aracıdır.

Bu yönüyle “Aşkta Günah Var”, bireysel bir kadın anlatısı olmanın ötesinde, Tatar köy toplumunda kadınlık deneyimini yansıtan bir anlatı olarak okunabilir. Gıymatdinova, kadın karakterin içsel monoloğunu ahlâk felsefesiyle buluşturur; aşkı duygusal bir mesele olmaktan çıkarıp insanın varoluşsal sorumluluğuna dönüştürür. Onun dili, etik bir estetik üretir: Kelimeler duygudan değil, vicdandan doğar. Böylece metin, bireysel bir hikâyeden kolektif bir bilince yükselir.

Sonuçta Gıymatdinova’nın anlatısı, “günah” kavramını tersine çevirir: Günah, sevmekte değil, sevgiyi yargılayan dildedir. Kadın, konuşarak değil, susarak kurtulur. Her şey kül olur ama kelimelerin külleri hâlâ sıcaktır - çünkü o sıcaklık, insanın kendi vicdanında kalan son hakikattir.

KAYNAKÇA

- Aksoy, G. (2020). Filosofskaya Problematika Romana M. Yunısa Kıpçak Kızı (Kıpçakskaya Doç). *Filologiya i Kultura (Philology and Culture)*, 61(3), 152–159.
- Çelik, M. (2022). *Kazan Tatar Edebiyatının İlk Kadın Romancısı: Medine Malikova'nın Romancılığı*. Ankara: Gece Kitaplığı.
- Demirkaya, A. E. (2020). *Emirhan Yeniki'nin Hikâyeciliği*. İstanbul: Hiperyayın.
- Demirkaya, A. E. (2024). Biyopolitikanın Tatar Edebiyatındaki Görünümü: Kolhoz ve Kamp. *Folklor/Edebiyat*, 30(118), 412–419. <https://doi.org/10.22559/folklor.2628>
- Galiullin, T. ve Yarullina, R. (2007). *İdil–Ural Alanı: Tatar Türkleri Edebiyatı. Türk Dünyası Edebiyat Tarihi* içinde (Cilt 9, ss. 564–580). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Gıymatdinova, N. M. (2008). *Mehebbette Günah Bar: Povestlar ve Hikâyeler*. Kazan: Tatarstan Kitap Neşriyatı.
- Dautov, R. N. ve Rahmani, R. F. (Ed.). (2009). *Nebire Gyymatdinova. Ediplerebez: Biobibliografik Beleşmelek* içinde (Cilt 1, ss. 457–458). Kazan: Tatar Kitap Neşriyatı.
- Khabutdinova, M., Ashrapova, A. ve Aksoy, G. (2025). *The Theme of Earthquakes in Tatar Folklore and Literature. Türkoloji*, 121, 41–64. <https://doi.org/10.59358/ayt.1628446>
- Yarullina Yıldırım, R. (2014). *Tatar Nesrinde Çevre ve Ahlak İlişkisi. ISEM Bildiriler Kitabı* içinde (ss. 339–344). Adıyaman: Adıyaman Üniversitesi.

Zaripova-Çetin, Ç. (2006). *Tatar Edebiyatının Gelişimi*. *Akademik Bakış*, 9, 138–142.

Zaripova-Çetin, Ç. (2017). XX. Yüzyıl Kazan Tatar Edebiyatı. O. Söylemez ve S. Azap (Ed.), *Türk Dünyası Çağdaş Edebiyatları El Kitabı* içinde (ss. 569–784). İstanbul: Kesit Yayınları.

Gıymatdinova, N. (t.y.). *Biyografi Sayfası*. Tatarstan Yazarlar Birliği. <https://sptatar.com/gyymatdinova-n-bir/>

BÖLÜM III

YAPISALCI ELEŞTİRİ BAĞLAMINDA SABAHATTİN ALİ’NİN “CANKURTARAN” HİKÂYESİNİN ÇÖZÜMLENMESİ

Prof. Dr. Hüseyin YAŞAR¹

Selman ŞEN

¹ *Birinci Yazar: Prof. Dr. Siirt Üniversitesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, hyasar@siirt.edu.tr; ORCID ID: orcid.org/0000-0003-1316-4330.

*İkinci Yazar: Öğretmen, MEB, selmansen27@gmail.com, ORCID ID: orcid.org/0000-0001-7706-7826.

GİRİŞ

Eleştiri; bir yapıtı analiz etmek ve bunun sonucunda yapıtı ve yazarını değerlendirmektir. Osmanlıca da tenkit olarak da tanımlanabilen eleştirinin gelişmesiyle farklı kuramlar ortaya çıkmıştır. Yapısalcı eleştiri, en önemli kuramlardan biridir. Yapısalcı eleştiri toplumun içinde bulunduğu sosyal, kültürel ve ekonomik unsurları geri plana atarak metin üzerinde odaklanmayı amaç edinir. Yapısalcı eleştiri kuramı, Avrupa’da doğmuş daha sonra diğer milletlerin edebiyatçılarınca da benimsenmiştir. Türk edebiyatında Cumhuriyet döneminde bilimsel ve müstakil bir edebiyat alanı kimliğini kazanan eleştiri kuramlarından yapısalcılığın yansımalarını bulmak mümkündür.

Bu çalışmada Sabahattin Ali’nin Cankurtaran adlı öyküsü yapısalcı eleştiri kuramı bağlamında değerlendirilecektir. Böylelikle, yapısalcı eleştirinin unsurları çerçevesinde Sabahattin Ali’nin gözlemleri ve öykünün yapısı detaylı olarak irdelenecektir. Cankurtaran öyküsü yapısalcı eleştiri kuramının öncülerinden Vladimir Propp ve Algirdas Julien Greimas’ın analizlerini göz önünde bulundurarak değerlendirmeye tabi tutulacaktır. Çalışmada evvela Yapısalcı eleştiri kuramı ve Propp ile Greimas’ın çözümleme modelleri hakkında bilgi verildikten sonra söz konusu öykünün analizine geçilecektir. Sabahattin Ali, yapısalcılığın üstünü çizdiği unsurların altını çizer. O dönemin doktorlarını, hastanelerini, hastanede hastalara bakış açısını gözler önüne seren “Cankurtaran” adlı öykü, yapısalcı eleştiri kuramının ışığı altında incelenecektir. Bu şekilde, hikâye metninin yüzey yapısından derin yapısına ulaşılacaktır.

İnsan ürünü olan her şey mükemmellikten uzaktır. Bundan dolayı insan ve insan yapımı olan her şey; eksik, hatalı, yanlış ve daha da geliştirilebilir bir durumda olabilir. Edebi ürünler ve bu ürünleri meydana getiren sanatçılar bir uyarı veya uyarıcı sonucu eksikliğinden kurtulabilir.

Klasik eleştiri ve modern eleştiri kuramları önemli uyarı veya uyarıcı olmaktadır. Eleştirinin bir sisteme bağlanması sonucu eleştiri kuramları oluşmuştur. Geçen süreçte eleştiri kuramların sayısı artmıştır. Eleştiri kuramları yazar, eser ve okur için bir kılavuz işlevi kazanmıştır: “İnsanların anlatma ihtiyacının ürünü olan edebî eserler, zaman içerisinde ayrıca açıklanma ve yorumlanma gereğini de ortaya çıkarmışlardır. Zira anlatıcı, söz veya yazı şeklinde yansıyan dilin sınırları içinde hareket etmek zorunda kalmış, bazen istediğini tam olarak anlatamamış bazen ise anlatmak istediklerini bu yapının arkasına saklamıştır. Ayrıca anlatıcının daha farklı ve daha etkili bir üslup arayışına girmesi ya da o istemese bile, dilin canlı ve değişken bir yapı içerisinde olması neticesinde edebî eserlerdeki anlam gizlenmiştir. Bu durum, edebî eserleri anlamlandırma çabasında olan araştırmacı ve eleştirmenlerin dönem dönem farklı kuramlar ortaya atmalarına ve farklı yöntemler kullanmalarına yol açmıştır. Son zamanlarda etkili olan ve çalışmalara yön veren metotlardan birisi ise, “yapısalcılık” kuramı olmuştur.” (Alan, 2015: 95). Aslında eleştiri ve onun kuramlarının her biri yazar için bir nevi denetleme mekanizmasıdır. Bir denetleyicinin farkında olan yazar edebî eserlerini oto kontrol sağlayarak yazar. Bu şekilde eser, teknik yönden daha güçlü bir yapı kazanır.

Kuyucaklı Yusuf (1937), *İçimizdeki Şeytan* (1940) ve *Kürk Mantolu Madonna* (1943) adlı romanlarıyla ses getiren Sabahattin Ali, (1907-1948); *Değirmen* (1935), *Kağrı* (1936), *Ses* (1937), *Yeni Dünya* (1943), *Sırça Köşk* (1947) başlıklı hikâye kitapları ile Cumhuriyet dönemi Türk roman ve hikâyeciliğinin en önemli isimleri arasında yer alır. (Karabulut, 2017a: 55). Yazar, ilk hikâyelerinde “aşk” ve “tutku” temalarını yoğunlukla işlerken daha sonraları köylü ve işçilerin patron ve yöneticilerle olan ilişkilere ağırlık verir. Yazarın hikâyelerinin çoğu köy ve kasabalarda geçer.

Çalışmanın uygulama bölümüne geçmeden önce yapısalcılık kuramı üzerinde durmak gerekir. Yapısalcılık

19.yy'da dil, kültür, matematik, felsefe gibi farklı alanlarda ortaya atılmış bir kuramdır. İnsanı, nesneleri ve evreni açıklayan bir fikir dünyasıdır. Ünlü Fransız dilbilimci, Ferdinand de Saussure'ün (1857-1913) çalışmaları yapısalcılık için başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir. Yapısalcılık 1950'li yıllarda gündeme gelmesine rağmen 1960'lı yıllarda yaygınlık kazandığı genel kanaati vardır. Fransa'da hızla gelişen bu kuram silsilesi ve bakış açısı, daha sonra bütün Avrupa'ya yayılır. Genel itibariyle Yapısalcılığın iki kaynağı vardır. Bunlar: Yapısal Dilbilimi ve Rus Biçimciliğidir.

Roman Jakobson, Rus yapısalcılığın Avrupa'da tanınmasına ön ayak olmuştur. 1920'de Rusya'dan ayrılıp Prag'a yerleşen ve bu şehirde bilimsel çalışmalarını sürdüren Jakobson, Rus biçimciliği ile Fransız yapısalcılarını birbirine yakınlaştırıp onlar arasında bir köprü görevi görmüştür. Jakobson'dan sonra Tzvetan Todorov, Rus Biçimcilerin yazdıkları yapıtları Fransızcaya çevirir. Bu iki şekilde Fransa'daki yapısalcılar, Rus Biçimcilerini yakından tanımış olurlar. Böylece Fransa'da diğer Avrupa ülkelerine yayılır. Yapısalcılığın kökeninde Ferdinand de Saussure başta olmak üzere Louis Althusser Roland Barthes, Vladimir Propp, Jakobson, Algirdas Julien Greimas gibi isimlerin çalışmaları bulunmaktadır. Hemen şunu eklemek gerekir ki bu isimler arasında Fransızların ağırlığı dikkat çekmektedir.

Yapısalcılık kuramını ortaya atanlar arasında Dilbilimci yönlerinin yanında sosyolog ve filozof tarafları da mevcuttur. Dolayısıyla yapısalcılık, sosyolojik ve felsefi bir kuramdır. Yapısalcılık yazarın hayat hikâyesini, yazarın sosyal çevresini ve kültürel unsurları önemsemeyip geçip metin üzerinde odaklanmayı amaç edinir. Yapısalcılık yapıyı ve dil bilimini esas alan bir kuram olduğu için bu kuramların etkilerini şiirde daha çok görmek mümkündür: "Yapısalcılara göre sanat parçalardan oluşan bir makine gibidir ve bu parçalardan her biri mekanizmanın işlenmesinde önemli bir rol üstlenir. İşte bu parçaların incelenmesi ve birbiriyle olan bağın ortaya çıkarılması

yapının bütünü hakkında bilgi edinmeyi de sağlayacaktır.” (Alan, 2015). Yapısalcılık, metni oluşturan unsurlardan hareketle metne dair değerlendirmeler yapar.

Yapısalcılığın farklı alanlarda etkin olduğu Yılmaz’ın şu ifadesinden de anlaşılabilir: “Yani temelinde dizge olan bir uygulama tarzı olarak değerlendirebilecek bu yaklaşımdan dil biliminden edebiyata, felsefeden müziğe birçok alanda faydalanılmıştır. Her ne kadar yapısalcılık tek bir kaynaktan çıkmış olsa da kullanılan alanlar arasında yöntem farklılıkları vardır.” (Yılmaz, 2021).

Vladimir Propp’un Biçimbilimsel-Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemi

Türkiye’de Yapısalcı eleştiri üzerine araştırma yapan, açıklayan, anlaşılması için emek harcayan bilim insanlarından biri de Berna Moran’dır. Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı eserinde Rus asıllı Vladimir Propp’un Rus peri masallarının yapısı üzerine yaptığı incelemeyi detaylı bir şekilde incelemeye tabi tutar. .

Vladimir Propp, yüzden fazla Rus peri masalını araştırır ve inceler. Bu incelemeden elde ettiği sonuçları *Masalların Biçimbilimi* adlı eserinde toplar. Eserin orijinal ismi *Morfologiya Skazki*’dir. Propp yaptığı araştırma sonucu oluşturduğu *Masalların Biçimbilimi* adlı eseriyle görünüşte masalların çok çeşitliliği olsa da bu çeşitliliğin altında hiç değişmeyen, hep aynı kalan unsurların, yapıların olduğunu kanıtlar. Propp’un eserini incelediğimizde masal kahramanlarının çok çeşitli olduğu, sayı olarak fazla olduğu görülmektedir. Ama bu kahramanlara ait davranışların, eylemlerin benzer olduğunu aynı yapıda olduğunu tespit etmiştir. Bu eylemler 31’i geçmez. Propp bu 31 eyleme “işlev” adını verir. Propp’a göre bu 31 eylem yani “işlev” eserin olay örgüsünü meydana getiren birimlerdir. Berna Moran, *Edebiyat Kuramları*’nda bu eylemlere sırasıyla aşağıdaki gibi yer verir:

1. Aileden biri evden uzaklaşır. 2. Kahraman bir yasakla karşılaşır. 3. Yasak çiğnenir. 4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır. 5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar. 6. Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener. 7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur. 8. Saldırgan aileden birine zarar verir. 9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır; bir dilek ya da buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gider. 10. Arayıcı-kahraman eyleme geçmeyi kabul eder. 11. Kahraman evinden ayrılır, 12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcı edinmesini sağlayan bir sınama ile karşılaşır. 13. Kahraman ilerde kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir. 14. Büyülü nesne kahramana verilir. 15. Kahraman, aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır. 16. Kahraman ve saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir. 17. Kahraman özel bir işaret edinir. 18. Saldırgan yenik düşer. 19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiksiz karşılanır. 20. Kahraman geri döner. 21. Kahraman izlenir. 22. Kahramanın yardımına koşulur. 23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye varır. 24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer. 25. Kahramana güç bir iş önerilir. 26. Güç iş yerine getirilir. 27. Kahraman tanınır. 28. Düzmece kahramanın, saldırgan ya da kötünün gerçek kimliği ortaya çıkar. 29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır. 30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır. 31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar.

Propp'un ortaya koyduğu bu eylemlerin tamamı bir kuramda olmak zorunda değildir. Ama bu eylemler aynı sıra ile sıralanmak zorunda olduğunu belirtmekte fayda vardır. Sözü edilen sıralamada herhangi bir değişiklik olması mümkün değildir. “Sözgelimi bir masalda “Ormanın yiğit insanları, kahramandan kendilerine üç yıl süreyle hizmet etmesini isterler”; başka bir masalda, “bir elma ağacı, bir ırmak, bir soba ona (kahramana) oldukça sıradan bir yiyecek sunarlar”; bir diğesinde “ejderha ona ağır bir taşı kaldırmasını buyurur.” Bu olaylar birbirinden tamamen farklı görünüyorlar, ama aslında 12. işlevin (sınama'nın)

değişik biçimleridir. (Moran, 2012). Aslında, her birer işlevsel birim olan aşamalar, bütün anonim masalarda mevcuttur.

Biçimde farklı görünseler de aslında önemli olan sözü edilen durumda kahramanın sınanması ve sınamadan başarı ile çıkmasıdır. Masalarda iyiler ödüllendirilir mantığından yola çıkarsak aşamalardan başarıyla çıkan masal kahramanı da ödüllendirilir şeklinde bir teze ulaşılabilir. Ödül aşaması genellikle büyümlü bir nesne veya paha biçilmez bir eşya bir vaat olmaktadır.

Berna Moran'ın detaylı makalesinden yola çıkarak şu teze ulaşmak mümkündür: Propp, kahramanların kişisel özelliklerini, psikolojik özelliklerini, mevkilerini, cinsiyetlerini, duygularını hiçe sayar. Her biri birer önemsiz ayrıntı olarak gördüğü bu özelliklerin üstünü çizer. Araştırmada göz önünde bulundurmaz. Vladimir Propp, kahramanların işlevlerini önemseyerek bunların altını çizer. Propp'u buna iten şey masallardaki kahramanlar yani hayvanlar, insanlar, nesneler, sadece bir eylemi yerine getirmek için masalda yer almasıdır.

Yukarıda Propp'un 31 eylem saydığı ve bunlara işlev adını verdiği ifade edildi. Bu eylemleri Propp gruplara ayırmakta herhangi bir sakınca görmez. Rus biçimci Propp yedi eylem planı sayar. Bu eylem planına uygun düşen kişiler de Propp'a göre yedi tanedir. Bunlar:

1. Saldırgan (ya da kötü kişi)
2. Bağışçı
3. Yardımcı
4. Prenses
5. Gönderen
6. Kahraman
7. Düzmece kahraman.

Rus biçimci Propp, metne bağlı kalarak yazarın masal metinlerini incelemeye tabi tutar. Yazara göre masalarda

sabit ve değişken unsurlar vardır ancak sabit unsurlar masal metninin temelini oluşturur. İnce'ye göre Propp, bu şekilde "(...) masallardaki çok çeşitliliğin altında yatan tek biçimliliği tespit ederek masallardaki değişmez kuralları belirleyip, bu sayede masalın kökeni sorununa sağlıklı bir şekilde yaklaşabilmeyi ve masalın ne olduğunu ortaya koyabilmeyi hedeflemiştir." (İnce, 82). Bu yüzden masalları, içeriklerine göre, geçtikleri mekâna veya sosyal çevreye göre irdelememek gerekir. Zira az önce sayılan unsurlar değişebilirken masallardaki kahramanların edimleri değişkenlik göstermemekte, sabit kalmaktadır.

Sabahattin Ali ve Cankurtaran

Yapısalcılık kuramının genel özellikler çerçevesi ve Propp'un analiz yönteminin belli başlı unsurları ifade edildikten sonra şimdi Sabahattin Ali'nin Cankurtaran adlı hikâyesine geçilebilir.

"Cankurtaran", modern bir anlatıdır. Hikâyede hastaneler ve doktorlar konusu işlenmektedir. Hastane mekânı kahraman için bir distopyadır. Hikâye kahramanlarının hafızasında istenmeyen yerdir. Bu bağlamda eserde mekân-insan ilişkisi dikkat çekmektedir. "Mekân, insanın içinde bulunduğu psiko-sosyolojik dünyanın sınırlarını ortaya koyan fizyolojik bir platformdur." (Karabulut, Biricik, 2019: 59). Bu ilişki Sabahattin Ali'nin "Cankurtaran" adlı yapıtında da yer alır. Sabahattin Ali'nin hastaneler ve doktorlar konusun işlendiği tek öyküsü "Cankurtaran" değildir: "Sabahattin Ali, doktorlarla hastaneler üstüne yazmaya daha sonra başlamıştır. 1942'de "Sulfata" hikâyesini yazmış, 1945'te "Böbrek" hikâyesini, 1947' de "Cankurtaran" ile "Hakkımızı Yedirmeyiz"i ve "Dekolman"ı kaleme almıştır. Sonra, bunlardan birinciyi Yeni Dünya'ya, geri kalan dördünü de Sırça Köşk'e koymuştur." (Bezirci, 1997). Hikâyeyi evvela, Propp'un Biçimbilimsel yani Morfolojik yönlerinin ağır bastığı Yapısal Çözümleme modeline göre çözümlemekte fayda vardır.

Propp'un Yapısal Anlatı Modeline Göre Çözümleme

Vladimir Propp'un sözlü edebiyat ürünü olan masallara uyguladığı analiz yöntemini modern bir anlatı ürünü olan “Cankurtaran” hikâyesine uygulanacaktır. Ancak hikâyenin köyde yaşayan yoksul kimseler arasında geçmesi masallardaki atmosferine benzer unsurları ve aşamaları taşımasını sağlamıştır. Bu da çalışmanın gerekliliğini ve uygunluğunu saptamaktadır. Evvela, hikâyedeki kişiler irdelenecektir. Yukarıda ifade edildiği gibi Propp'un masal metnindeki kahramanları yedi grupta topladığı ifade edilmişti. Bunlar: saldırgan, bağışçı, yardımcı, prenses (aranılan kişi), gönderen, kahraman, düzmece kahraman şeklindedir. “Propp’a göre bir kahraman birden fazla rol üstlenebilir” (Demir, 2017: 3307). Doktorluk ve hastane, hastanede hastalara bakış açısı bu içerikli hikâyelerde değişmemekte, sabit kalmaktadır. Ancak bu görevleri yerine getiren kişilerin sadece isimleri değişkendir. Buna göre Sabahattin Ali'nin “Cankurtaran” adlı hikâyesinde Asiye, İbrahim, Makbule Yenge, İbrahim'in ilk başta uğradığı Başhekim, Doktor Mutena Cankurtaran, Asiye'nin analığı, hasta bakıcılar, handaki insanlar Propp'un tespit ettiği işlevleri ve eylem alanları yerine getiren belli başlı kişilerdir.

Propp'un yöntemi, metnin betisel yüzeyini çözümlemeye yardımcı olur. Betisel düzey, aslında bir nevi klasik tahlil yönetimine yakındır. Kişiler, uzam denilen mekân ve zaman unsurları gerçek anlamlarıyla değerlendirilir. Mekân, edebi eserde önemli yere sahiptir. “Bu bakımdan mekân, vakanın meydana geldiği yer olmakla beraber, kişilerin de içinde yaşadıkları, kendi oluşlarını fark ettikleri yaşam alanıdır.” (Karabulut, 2017b: 108). Mekân, zaman unsuruyla beraber vakanın ifade edilmesinde yardımcı olur. Betisel düzey biraz daha somuttur. Sabahattin Ali'nin “Cankurtaran” adlı hikâyesinin kişilerini Propp'un analiz yöntemine göre sınıflandırıldığında şu tablo ortaya çıkmaktadır. Buna göre Saldırgan yani kötü kişi Doktor Mutena Cankurtaran'dır.

Eşinin tedavi ücretini ödeyemeyecek durumda olan İbrahim'i azarlar: -Çok konuşuyorsun. Siz köylüler zaten hepiniz dolandırıcısınız... Sizin Allah bir dediğinize inanmamalı. İki yüz yirmi beş lira getirmeden karını alamazsın!-. Bağışçı olarak İbrahim'in öküzlerini alan handaki insanları saymak mümkün olur. Yardımcı kişi kategorisinde ise Asiye'nin analığı olan Makbule Yenge'yi saymak gerekir. Asiye'yi aranan kişi (prens) olarak görmek gerekir. Gönderen kişi olarak da köyün ebeleri sıralanır. Olayın kahramanı İbrahim'dir. Masal metni gibi görevler bu kişiler arasında bölüşülmüştür.

Hikâyenin kahramanları yukarıdaki gibi gruplandırıldıktan sonra vaka halkalarına geçilebilir. Cankurtaran hikâyesini de olaylar veya eylemler temelinde irdelendiğinde Propp'un masallara uyguladığı 31 işlev sınıflandırılması esas alınacaktır. Daha önce de belirtildiği gibi bir masalda bu 31 eylemin tamamının olması zorunlu değildir. Ama işlev sırasının önemli olduğunu ve bu sırayı göz önünde bulundurarak irdeleneceğini ifade etmek gerekir.

İbrahim'in Asiye'yi alıp doktora şehir merkezine götürmesi "Aileden birinin evden uzaklaşması" olarak görülebilir. İbrahim'in Asiye'yi Doktor Cankurtaran'a götürmesi, Cankurtaran'ın Asiye'ye el koyması "kahramanın yasakla karşılaşması" olarak değerlendirilebilir.

İbrahim'in Asiye'yi kaçırmaya çalışması, köydeki kadınların Asiye'yi hastaneden kaçırma girişimleri "Yasak çiğnenir." aşaması olarak telakki edilebilir. Cankurtaran'ın Asiye'yi muayene etmesi, İbrahim'e onun ve eşinin hakkında sorular sorması "Saldırgan bilgi edinmeye çalışır." eylem planı olarak değerlendirmek mümkündür.

Cankurtaran'ın İbrahim'e öküzleri ve arabayı satması durumunda kaç para toplayacağını sorması "Saldırganın kurbanıyla ilgili bilgi toplaması" aşaması olarak kabul edilebilir bir durumdur. Cankurtaran'ın senet yapıp İbrahim'e parmak bastırması, İbrahim'e öküzlerini ve

arabasını sattırması durumunu da “ Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener.” eylem planını oluşturur.

İbrahim’in Cankurtaran’ın hazırladığı senede parmak basması ve kendi öküzlerini ile arabasını satması da “Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.” İşlev basamağını oluşturur.

Cankurtaran’ın bebeği kurtaramaması ve Asiye’yi hastanede alıkoyması “Saldırgan aileden birine zarar verir.” Basamağını oluşturur. Bebeğin ölmesi “ Kötülüğün haberi yayılır.” Eylem planını oluşturur.

İbrahim’in Asiye’yi hastanede bırakıp köye gitmesini de “kahraman gönderilir ya da gider.” şeklinde yorumlamak gerekir.

İbrahim’in Cankurtaran’ın karşısına dikilmesi ve ondan Asiye’yi istemesi “ Saldırgan ve kahraman bir çatışmada karşı karşıya gelir. “eylem planını oluşturduğunu söylemek mümkündür.

İbrahim’in Cankurtaran’ın karşısına dikilmesi ve göstermiş olduğu şu tavır "Doktor Bey" dedi, "harmanım yüzüstü kaldı, evim perişan oldu. Sen bizim karıyı veriyon mu, vermiyon mu?" Onun bu halinden kuşkulanan, fakat renk vermek istemeyen Cankurtaran, önündeki bazı kâğıtları karıştırarak, başını kaldırmadan sarf ettiği "İki yüz elli lira getirir, karını alırsın! Fazla istemeyeceğim" dedi. "Yani sen şimdi Asiye'yi vermiyon mu?" Cankurtaran daha yumuşak bir sesle: "Söyledim ya kardeşim, parayı getirmeden veremem!" "Al öyleyse senin olsun. Köyde karı yok değil a! Hayrını gör!" Kapıyı vurduğu gibi çıktı. İki adım ötede, duvarın dibine sinmiş bekleyen Asiye'yi görmeden merdivenlerden indi gitti.”(Sabahattin Ali, 2014) ifadeleri “Kahraman yenik düşer.” eylem plan aşamasını oluşturur.

Asiye’nin Analığı ve Makbule Yengenin birlikte Asiye’nin yüzünü gizleyerek hastaneden kaçırmaya çalışmaları da yine “Kahramanın yardımına koşulur.” Şeklinde göstermek mümkündür.

Cankurtaran'ın "Çocuk ölmüş. Zaten birkaç saat daha müdahale edilmeseydi, annesi de yolcu idi." (Sabahattin Ali, 2014), "Elimde senedin var. Fazla yattığı günler için de on beş lira... Bu işin yalanı, dolanı yok... Haydi, çek arabanı!" (Sabahattin Ali, 2014) şeklinde konuşup zor bir ameliyat olduğunu ima etmesi ve Asiye'yi de rehin almasının hukuka aykırı olmadığını ifade etmesi "Düzmece kahraman asılsız savlar ileri sürer" eylem planına uygun düşer.

Cankurtaran'ın İbrahim'e "Şimdi borcun yüz altmış beş liradır. Yarın yüz seksen, öbür gün yüz doksan beş lira. Parayı getirmedikçe karını alamazsın. Haydi, çek arabanı!" (Sabahattin Ali, 2014), aynı sayfada "Doktor Bey!" dedi. "Bütün ekinimi satsam da kışın aç otursak, gene elli lira bile denkleştiremem... Kurbanın olayım, ver Asiye'yi de gidelim." şeklinde ödemesi neredeyse imkânsız bir borç çıkarması da "Kahramana güç bir iş verilir." eylem aşamasını oluşturur.

Asiye'nin hastanede kaçması Cankurtaran'ın parasını alamaması "Düzmece kahraman cezalandırılır." işlev basamağını oluşturur.

Hikâyede metnin vaka halkalarında, Propp'un 31 eylem planının tamamının olduğunu söylemek imkânsızdır. Zaten Rus Biçimcinin yöntemine göre eylem plan ve aşamalarının tamamının bir hikâyede ya da masalda olmasına gerek de yoktur. Bu hikâyede eksik olan eylem planlarından bir tanesi de "Kahraman evlenir ve tahta çıkar." Eylem planıdır. Hikâyenin sonunda Asiye'nin hastaneden kaçmak için pencereden atladığını ve dikişlerinin patladığını şu alıntılardan anlaşılabilir: "Birdenbire fırladı. Başucundaki küçük pencereyi açarak aşağıya baktı. Bir buçuk adam boyu vardı. Amerikan bezinden donuyla gömleğinin üstüne bir şey almayı bile düşünmeden, yalınayak, aşağıya, bahçeye atladı... Ve o anda dudaklarından fırlamak isteyen feryadı yumruğuyla zor zapt etti." (Sabahattin Ali, 2014), "Karnında tuttuğu parmaklarının arasından Amerikan bezi donunu ıslatarak sızan ılık, siyah bir yaşlık bacaklarına doğru süzülüyordu."

(Sabahattin Ali, 2014). Hikâyenin sonunda Asiye'nin öldüğünü anlayabiliriz ama İbrahim'in Asiye'nin ölümünden sonra evlendiği tezini savunmak imkânsızdır.

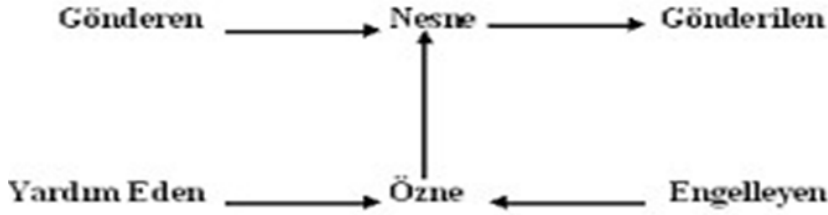
Öykü de roman ve masal gibi anlatmaya dayalı bir türdür. “Roman, hikâye, masal, destan vb. anlatma esasına bağlı metinlerde olay örgüsü/kurgu, kişiler dünyası, zaman, mekân, anlatıcı ve bakış açısı, dil ve üslup gibi temel unsurlar bulunur.” (Karabulut, 2013: 118). Bu türler arasında benzerlikler bulunduğu gibi farklılıklar da görülür. Mesela öykü ile masal arasında dil, üslup, kalıp sözler, başlangıç ve bitiş bölümleri vb. bakımlarından farklılıklar bulunur. Herkesin bildiği üzere masalarda iyiler ödüllendirilir kötüler cezalandırılır. Sabahattin Ali'nin bu öyküsünde durum masallardan daha farklıdır. İyilerin ödüllendirildiğini ileri sürmek olası değildir. Hikâye kahramanı İbrahim, bebeğini ve eşi Asiye'yi kaybeder. Toplumcu gerçekçi hikâyelerde kahramanın veya iyilerin ödüllendirildiği veya kazandığı nadiren rastlanmaktadır. Bu çerçevede çocuklar için eğitici yönü olan masalarda iyiler he kazanır ama modern hikâyelerde iyiler kazanmayabilir. Bu nedenle benzerlikler kurguda ve göstergebilim unsurlarında aranmalıdır.

Greimas'ın Eyleyenler Modeli

Sabahattin Ali'nin “Cankurtaran” adlı öyküsünü Propp'un yönetime göre incelendikten sonra Algirdas Julien Greimas'ın “Eyleyenler modeli”ne göre de değerlendirmek hikâye metninin incelenmesi açısından uygun olacaktır. Bilindiği gibi Propp, metni “Masallardaki ortak yapıyı bulmak için işlevler üzerine yoğunlaşırken, Greimas olayı bir eyleyenler sorunu olarak ele alır ve Propp'un 31 işlev ve yedi rolünden hareketle bütün anlatıların temelde altı eyleyenden oluştuğunu ortaya koyar. Bu bir nevi, Propp'un 31 işlevinin altı farklı eyleyen tarafından gerçekleştirildiğinin ifadesidir.” (Demir, 2017: 3307) göre ele alırken Greimas'ın “Eyleyenler Modeli”nde ise metin altı eyleyene göre çözümlenir. Bunları özne, nesne, yardımcı,

gönderici, alıcı ve engelleyen şeklinde sıralar. Çözümleme modelindeki “eyleyen” kavramını ise Kıran şu şekilde ifade eder: “Eylemin belirttiği oluşa etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne” (Kıran, 2011,)

Algirdas Julien Greimas’ın geliştirdiği bu anlayış Paris Göstergebilim Okulu’nun anlayışı olarak bilinir. Greimas’ın eyleyenler modeli aşağıdaki görselde olduğu gibi somutlaştırılmıştır. Doğan Günday’ın kendi çalışmasında aktardığı bu eyleyen çizelgesi, çözümlemenin ikinci aşamasında kullanılır:



Günay, geliştirilen Greimas’ın yeni modelinde Gönderici’yi: eksikliği duyulan nesnenin bulunması için özneyi görevlendirip anlatıyı başlatan olduğunu belirtir: “Kuramsal açıdan anlatıyı başlatanın da, bitirenin de gönderen olduğu söylenebilir. Eyletim aşamasında özne ile anlaşma yapan, özneyi yönlendiren; yaptırım aşamasında ise sonlanan eylemi değerlendirip eylemi yargılayan bu eyleyenin hem anlatılarda hem de her türlü söylemde önemli bir yeri olduğu görülebilir.” (Günay, 20004: 40-41). Bu çözümleme modeli izleksel düzeyde yapılır. Biraz da soyut olan bu düzeyde çağrışımlar ve sembollemelere başvurulur.

Yukarıda çizelgede yer alan nesne, gönderilen yardımcı, engelleyen ve özne unsurlarını Zeynel Kıran aşağıdaki gibi tanımlamaktadır.

Nesne: Eksikliği duyulan, aranan şeydir. Bazen peşinden koşulan büyümlü bir nesne, bazen âşık olunan sevgili, bazen de gerçekleşmesi dilenen murattır.

Alıcı (Gönderilen): Öznenin elde ettiği nesneyi sonunda alan ve yaptıkları için özneyi ya ödüllendiren ya da cezalandıran eyleyen.

Yardımcı (Yardım Eden): Anlatıda özneye nesnesini bulması konusunda her türlü yardımda bulunan eyleyen. Bazen kahramanın yoldaşı, bazen kahramanın atı, bazen de bir akrabadır.

Özne: Göndericinin, bulunmasını istediği nesneyi elde edip, alıcıya teslim eden kahramandır.

Engelleyici (Engelleyen): “Öznenin nesneyi bulmasını engellemeye çalışan eyleyen.” (Rıfat, 2013: 204). Bazen bir engel, bazen bir düşman, bazen bir cadı bazen bir sınır olarak karşımıza çıkar.

Greimas’ın Eyleyenler Modeline Göre Çözümleme

Modeldeki eyleyenleri tanımladıktan sonra Sabahattin Ali’nin “Cankurtaran” adlı hikâyesini Greimas’ın Eyleyenler Modeline göre incelendiğinde metin daha iyi anlaşılmaktadır. Söz konusu unsurlar sonucu “Cankurtaran” hikâyesi aşağıdaki gibi analiz edilecektir:

Gönderici: Köyde Asiye’nin doğumu için İbrahim’in doktora gitmesini isteyen köydeki ebeler, Makbule yenge ve Asiye’nin analığı sayılabilir. Burada ilk başta nesne İbrahim’in doğacak olan çocuğudur. Bu çocuğun doğması için hem köyde elinden geleni yaparlar hem de işi başaramayacaklarını anladıkları zaman İbrahim’i doktora gitsin diye şehre yönlendirirler.

Nesne: Nesne olarak İbrahim ve Asiye’nin doğmasını istedikleri çocuktur. Özellikle İbrahim’in çok istediği erkek çocuk. Ama hikâyenin başka kesitinde Doktor Cankurtaran’ın rehin aldığı Asiye’nin bebeğin ölü doğmasından sonra nesne durumuna geldiğini söylemek mümkündür.

Alıcı (Gönderilen): Cankurtaran hikâyesinde gönderilen Asiye'dir. Zira doğumunu gerçekleştirilmesi için köydeki ebeler tarafından hastaneye gitmek üzere köyden şehre gönderilen kişidir.

Yardımcı (Yardım Eden): Makbule yenge ve Asiye'nin analığı yardımcı eyleyenler olarak sayılabilir. İbrahim ve Asiye'nin içinde bulundukları zor durumdan kurtulması için onlara ellerinden geldikince yardımcı olmaktadır. Bu yardımcı eyleyenlerin özneye iki defa yardım ettikleri görülmektedir. Hikâyenin birinci kesitinde köyde Asiye'nin doğumunu yapması için yardımcı olmaktadır. Hikâyenin ikinci kesitinde de Asiye'nin hastaneden kurtulması için kaçma eylemine yardımcı olmaktadır.

Özne: Cankurtaran hikâyesinin öznesi İbrahim'dir. Hikâyenin kahramanı İbrahim bizim masallarda alışılan kahramanlardan farklıdır. İbrahim'in ne bir sihirli gücü ne zorlukları aşacak kudreti ne de Doktor Cankurtaran'ın oyunlarından kurtulacak zekâsı vardır. Girdiği savaşta galip çıkmak bir yana karısını rehin bırakıp bir süre sonra karısından vazgeçmek durumunda kalmıştır. Ama hikâyenin ana olay örgüsünde yer alması silik de olsa hikâyenin kahramanı ve özne eyleyeni olarak karşımıza çıkmasına sebep olmuştur.

Engelleyici (Engelleyen): Cankurtaran hikâyesinin engelleyeni hikâyeye ismini veren Doktor Mutena Cankurtaran'dır. Sabahattin Ali'nin bazı öykülerinde kötü doktor tipi bu hikâyede de mevcuttur. Cankurtaran, İbrahim'in nesneye kavuşması için aradaki engeldir. Daha sonra İbrahim'e senetler imzalatarak parasını elinden alan, onu borçlandıran, İbrahim'in karısı Asiye'yi rehin alan, onu yaralı olarak çalıştıran ve en sonunda Asiye'nin ölümüne sebep olan engelleyici eyleyendir. Doktor Cankurtaran masallardaki kötü adamdır. Herkese iyilik yapan babacan doktor olmak bir yana insanı hayatı tehlikede olmasına rağmen parayı düşünen, köylüleri aşağılayan bir kişiliktir.

Cankurtaran hikâyesindeki kişileri tablo şeklinde aşağıdaki gibi gösterilebilir:

Kişiler	Eyleyenler	İşlevler
İbrahim	Parasızlık, eğitimsizlik, utangaçlık	Mutluluğu erkek çocuğa sahip olmakta arama
Asiye	Kocasını mutlu etme, ona bir erkek evlat verme, kıskançlık,	Kocasına bir bebek verme, kocasını mutlu etmek
Doktor Mutena Cankurtaran	Parayı her şeyin üstünde görme, acıma duygusunu kaybetme	Para kazanmak için Asiye'yi rehin almak ve onu İbrahim'e vermemek
Köydeki Ebeler	İşini yapmanın verdiği mutluluğu tadamamak	Sağlıklı bir doğum için Asiye ve İbrahim'i şehre yönlendirme
Asiye'nin Analığı	Sevenlere iyilik etme	İbrahim ve Asiye'nin kaçmasına ses çıkarmama onları mutlu etme

Sabahattin Ali'nin "Cankurtaran" öyküsünü daha iyi inceleyebilmek için onu kesitlere ayırmak gerekir. Rifat kesitleme hakkında "Kesitlere ayırırken bölümler arasında anlamlı bir ilişki dizgesine bakılarak, temel durum ve dönüşüme göre yapılır. Kesitler içinde olay, olay içinde kesitler varsa bir kesit bir başka kesitin tamamlayıcısı olur. Metni çözümlemeye başlamadan önce o metni sınıflandırmak ve somut hale getirmek için uygulanan yöntemdir. Hatta kendi içinde de basımsal, zamansal, kişisel ve mantıksal ayrılığa göre bölümlere ayrılır". (Rifat,

2002: 38, Akt: Cangür) demektedir. Bu bağlamda metni üç kesitte incelemek gerekir.

1. Kesit: Bu kesitin öznesi İbrahim'dir. İbrahim'in Asiyeye ile evlenmeden önceki durumudur. Bu kesit için hikâyede fazla ayrıntı yoktur. Bu kesit için ayrıntı ve bilgi olmadığı gibi yazar Sabahattin Ali hikâyede bu kesiti bir başlangıç noktası olarak seçmiştir. Olay örgüsü için bu kesit bir adımdan ibarettir.

2. Kesit: Bu kesit İbrahim'in Asiyeye'yi Doktor Cankurtaran'ın muayenesine getirdiği, bebeğin ölü doğduğu ve Cankurtaran'ın Asiyeye'yi rehin aldığı kısma kadar olan bölümdür. Bu kesit İbrahim'in hayalleri ve umutlarının peşinden koştuğu bölümdür. Bu kesitte İbrahim erkek çocuğu olacak hayaliyle ve Asiyeye ile mutlu olacağı umuduyla hareket ettiği bölümdür. Bu kesit hikâyenin gelişme bölümüdür. Olayların yoğun olduğu bölümdür. İbrahim'in umutla mücadele ettiği engelleyicileri ortadan kaldırmak ve nesneye ulaşmak için mücadele ettiği bölümdür. Ayrıca bu kesit, yazar Ali'nin hastane ve doktorlar hakkında olumsuz düşüncelerinin de başlangıç noktasıdır. Sabahattin Ali'nin doktorlar ve hastaneler hakkındaki düşüncelerinin hangi hikâyelerde işlendiğini bu yazının önceki kısımlarında yer almaktadır. Bu hikâyeleri irdelediğimizde Sabahattin Ali'nin hastaneler ve doktorlar hakkında olumsuz bir tutum içinde olduğunu görmek zor değildir.

3. Kesit: Bu kesit bebeğin ölü doğduğu İbrahim'in parasızlık karşısında çaresiz kaldığı ve en sonunda Asiyeye'den vazgeçme noktasına kadar geldiği bölümdür. Bu kesitte hastanede rehin kalan Asiyeye hastaneden kaçmak için pencereden atlar bu eylem sonucu Asiyeye'nin dikişleri patlar. Asiyeye'nin dikişlerin patlamasıyla yolda kan kaybeder ve kan kaybetme sonucu yolda hayatını kaybeder. Bu kesit hikâyenin son bulduğu sonuç bölümüdür. Bu kesitte umutlar yerini karamsarlık ve çaresizliğe bırakıyor. Bu kesit her şey güzel olacak anlayışıyla yola çıkan bir yolculukta her şeyin eskisinden de kötü olduğu kesittir.

Sabahattin Ali'nin doktorlar ve hastaneler hakkındaki tutumu bilindiği gibi menfidir. Bu kesitte Ali, düşüncelerine okuru ikna etmek ister gibi Doktor Cankurtaran'ı ve hastane çalışanlarını insaf ve insanlıktan yoksun bir şekilde çizmektedir. Doktor Cankurtaran İbrahim'in parasız ve çaresiz olduğuna aldırış etmeden Asiye'yi rehin almaktadır. Asiye'nin daha iyileşmeden kötü şartlarda hastanede çalıştırılması Sabahattin Ali'nin tutumunu göstermektedir. Çünkü Sabahattin Ali'ye göre hastaneler sadece para tuzağı, doktorlar hastanın halinden anlamayan insafsız ve kendi çıkarlarını düşünen, her şeyi para için yapan insanlardır. Bu tutumu, Sabahattin Ali'nin sadece incelenen hikâyesinde değil başla hikâyelerde de işlemektedir.

“Cankurtaran” hikâyesini üç kesitte incelmenin en önemli sebebi istenen nesnenin değişmesidir. Birinci kesitte İbrahim'in ulaşmak istediği nesne Asiye'dir. İkinci kesitte İbrahim'in ulaşmak istediği nesne doğacak olan çocuğudur. Özellikle erkek bebek istemektedir. Üçüncü kesitte bebeğin ölü doğması sonucu nesne değişmekte İbrahim hastanede rehin olarak alınan karısına kavuşmak istemektedir. Özne aynı olmasına rağmen nesnenin değişmesi, engelleyicilerin değişmesi, yardımcıların değişmesi hikâye metnini farklı kesitlerde incelemeye sebep olmuştur.

Yukarıda genel çerçevesi çizilen kesitlerin daha belirgin bir şekilde incelemekte fayda vardır. Anlatı izlencesini, Propp'un yedi rol ya da eylem alanları modelini ve Greimas'ın eyleyenler modelini kesit kesit irdelemek daha sağlıklı olacaktır.

1. Kesit

Proppu'nun yedi rol ya da eylem alanına göre aranılan kişi ya da prenses olan Asiye'dir. Kahraman İbrahim'dir. Saldırgan durumda ulan unsurlar ise İbrahim'in kimsesiz olması ve parasız olması durumudur. Yardımcı kişi yine Asiye'dir. Çünkü Asiye, İbrahim'in parasız ve kimsesiz

olduğuna aldırış etmemiş onunla kaçmıştır. Gönderen ise Asiye'nin analığıdır. Böyle düşünmenin sebebi Asiye'nin kaçmasını sorun etmemiş ve hikâyenin ilerleyen bölümlerinde de kahramanlara yardımcı olmuştur.

Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre Çözümleme

Gönderici → Nesne → Alıcı

(İbrahim) (Asiye) (İbrahim)

↑

Destekleyici → Özne → Engelleyiciler

(Asiye) (İbrahim) (parasızlık ve kimsesizlik)

Eyleyen Modelinden sonra Greimas ve müdavimleri dilbilimciler, Anlatı İzlencesini oluşturmuşlar. Anlatı izlencesi, Mehmet Rıfat “Bir edim sözcesinin, bir durum sözcesini etkileyip onu yeni bir durum sözcesine dönüştürme; başlangıç durumunu sonuç durumuna ulaştıran temel dönüşümün gerçekleşme sürecine anlatı izlencesi denmektedir (Rifat 1996: 31; akt: Kuzu, 2004: 38) şeklinde tanımlamaktadır.

Anlatı izlencesi şu şekildedir:

Aİ= [Ö1 → (Ö2NN)]

Aİ: Anlatı İzlencesi Ö1: Edim Öznesi Ö2: Durum Öznesi N: Asiye

[: Edim Sözcesi ∩: Bağlaşım →:Edim işlevi ya da dönüşüm

() : Durum Sözcesi

Yukarıdaki Anlatı İzlencesi Cankurtaran hikâyesinin metnine uyarlandığında şöyle bir tablo oluşmaktadır:

Aİ: İbrahim'in Asiye'ye Âşık Olma Durumu ve Evlenmesi
Ö1: İbrahim

Ö2: Asiye N: Asiye  : Kaçıp Evlenmeleri →: İbrahim'in Asiye'yi Kaçırması

(): Âşık Olma Durumu []: İbrahim'in Asiye'yi Kaçırma Olayı

Birinci kesitteki, Anlatım İzlenesi şu şekilde anlatılabilir: İbrahim annesini kaybettikten sonra yalnızlığını daha çok hisseder olmuştur. Asiye'nin ona gülmesinden onun duygularına karşılık verdiği anlamını çıkarır. Parasızlık yüzünden Asiye'yi isteyemez, Asiye'yi kaçırap Asiye ile evlenir.

2. KESİT

Vladimir Propp'un yedi rol modeline göre prenses ya da aranan kişi bu bölümde Asiye değil, İbrahim'in sahip olmak istediği çocuğudur. Kahraman konumundaki İbrahim aradığı nesneye ulaşmak için zorluklara göğüs germektedir. Bu kesitte saldırgan durumda olan unsurlar ise Doktor Cankurtaran ve İbrahim'in yaşadığı parasızlık yani fakirliktir. Yardımcı kişiler handa İbrahim'in öküzlerini alarak ona para kazandıran insanlardır. Gönderen konumunda olan kişiler Makbule yenge ve köydeki ebelerdir.

Greimas'ın eyleyenler modeline göre

Gönderici → Nesne → Alıcı

(Makbule Yenge ve Köy Ebeleri) (İbrahim'in doğacak olan çocuğu) (Asiye)

↑

Destekleyici → Özne → Engelleyiciler

(Handaki Alıcı İnsanlar) (İbrahim) (Cankurtaran ve Parasızlık)

Anlatı İzlenesi şu şekildedir:**Aİ= [Ö1→ (Ö2UN)]**

Aİ: Anlatı İzlenesi Ö1: Edim Öznesi Ö2: Durum
Öznesi N: Asiye []: Edim Sözcüğü

U: Ayrışım →:Edim işlevi ya da dönüşüm (): Durum
Sözcüğü

Cankurtaran hikâyesi bağlamında:

Aİ: İbrahim'in Asiye'yi Doğum için Hastaneye
götürmesi Ö1: İbrahim

Ö2: Asiye N: Doğacak Olan Bebek U : Kaçıp
Bebeklerinin Ölü Doğması

→: İbrahim'in Asiye'yi hastaneye götürmesi ():
Hastaneye Götürme Olayı

[]: İbrahim'in Asiye'yi Kaçırma Olayı

2. kesitteki anlatı izlenesi şu şekilde ifade edilebilir: İbrahim, sancı çeken karısı Asiye'yi şehre doktora götürür. İlk karşılaştığı doktor onu kapısından çevirir ve Doktor Cankurtaran'a yönlendirir. Cankurtaran doğumu yapabileceğini ve karşılığında yüklü bir para ister. İbrahim, Cankurtaran'ın istediği parayı bulamaz zaten çok istediği bebeğe ulaşamaz çünkü bebek de ölü doğmuştur. Bebeğine kavuşmayı düşleyen İbrahim parasızlık yüzünden karısı Asiye'den de ayrılmak zorunda kalır.

3. KESİT

Propp'un yedi rol modeline göre bu kesitte aranılan kişi yani prenses yine Asiye'dir. Çünkü Doktor Cankurtaran Asiye'yi rehin almış ve İbrahim de Asiye'ye kavuşmak istemektedir. Kahraman konumunda olan ise diğer kesitlerde olduğu gibi İbrahim'dir. Düzmece kahraman ve saldırgan durumunda olan kişi Doktor

Cankurtaran'dır. Yardımcı kişiler Makbule Yenge ve Asiye'nin analıdır.

Greimas'ın eyleyenler modeline göre

Gönderici → Nesne → Alıcı

(Makbule Yenge ve Köy Ebeleri) (Asiye) (Asiye)

↑

Destekleyici → Özne → Engelleyiciler

(Handaki Alıcı İnsanlar) (İbrahim) (Cankurtaran ve Parasızlık)

Anlatı İzlenesi şu şekildedir:

Aİ= [Ö1 → (Ö2UN)]

Aİ: Anlatı İzlenesi Ö1: Edim Öznesi Ö2: Durum Öznesi N: Asiye

[]: Edim Sözcüsü U: Ayrışım →:Edim işlevi ya da dönüşüm

(): Durum Sözcüsü

Cankurtaran hikâyesi bağlamında:

Aİ: İbrahim'in para bulamadığı için Asiye'yi hastanede rehin olarak bırakmak zorunda kalması

Ö1: İbrahim Ö2: Asiye N: Asiye U : Asiye'nin hastanede rehin kalması

→: İbrahim'in para bulmak için köye dönmesi Asiye'yi hastanede bırakması

(): Cankurtaran'ın istediği parayı bulma uğraşı

[]: İbrahim'in Asiye'yi bırakma olayı

SONUÇ

Sabahattin Ali'nin "Cankurtaran" öyküsü Yapısalcı eleştiri kuramının en önemli kuramcılarından olan Vladimir Propp ve Greimas'ın metin çözümleme modellerine göre çözümlemeye tabi tutulmuştur. Evvela Propp'un masalları çözümlemek için kullandığı otuz bir eylem ve yedi eylem planı ile onları gerçekleştiren kişiler tanıtılmıştır. Daha sonra otuz bir işlev ve yedi eylem planında yer alan aşamalar ve kavramlar doğrultusunda hikâyenin metni incelenmiştir. Metin, her ne kadar masal metni olmasa da hikâye kahramanlarının önemli kısmının şehirde ya da ilkel köy şartlarında yaşaması, böylece halkbilimi unsurlarını içermesi açısından dikkate değerdir. "Yola düzüldüler. Üç saat kadar gittiler." gibi ifadeler ve ruh tahlillerinin olmaması hikâyedeki masal atmosferini çağrıştırmıştır.

Bu bağlamda Propp'un modelini adı geçen hikâyeye uygulamak yerinde bir karar olmuştur. Çözümleme sonucunda modelin, hikâyenin kurgusal yapısını ortaya çıkardığını, işlevlerin vaka halkalarını görünür kıldığı saptanmıştır. Otuz bir işlevden bazı aşamalar eksik olsa da çoğunun metne uygulanabileceği saptanmıştır. Hemen şunu eklemek gerekir ki bütün işlevler, olmasa da Propp'un Rus masallarında işlevlerin aynı sırayı takip ettiği tespiti bu hikâye metni için de söylenebilir. Bilhassa baştaki "1- Aileden biri evden uzaklaşır. 2. Kahraman bir yasakla karşılaşır. 3. Yasak çiğnenir. 4. Saldırgan bilgi edinmeye çalışır. 5. Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar. 6. Saldırgan kurbanını ya da servetini ele geçirmek için, onu aldatmayı dener. 7. Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur." gibi işlev aşamalarının belirginleştiği ortaya konulmuştur. Rus yazar her biri kahramanın eylemini bir işlev olarak tanımlar. Bu çerçevede birkaç işlevin tek bir işlev etrafında kümелendiği saptanmıştır.

Yukarıda tamamına yer verilen 31 işlevin mantıksal bir zorunlulukla birbiriyle ilişkili olduğunu belirtmek gerekir.

“Kahraman evlenir ve tahta çıkar.” eylemi bu hikâyenin sonuç kısmı için söylenemez. Zira Asiye, rehin tutulduğu hastaneden kaçmayı başarsa da düşük doğum yapmasının vücuduna verdiği tahribat muhtemelen daha sonra ortaya çıkacak ve onun ölümüne yol açacaktır. Kahramanın sınava tabi tutulması yani “güç işi yerine getirme”si maddesinde başarısız olmuş ve mutlu son gerçekleşmemiştir. İbrahim’in Asiye’yi kurtarmaya çalışmasında başarısız olması, Asiye’nin başarısız yani ölümle sonuçlanan kaçıışı her iki aşığı kavuşturamamıştır. Saldırgan rolünde olan Doktor Cankurtaran ve hastalık engeli buna mani olmuştur. Sonunda eski ve sözlü edebiyat ürünü olan masallara uygulanan bu çözümleme yönteminin modern bir metin olan Cankurtaran hikâyesinin metninin çözümlemesinde uygulanabileceği saptanmıştır.

Hikâyede Doktor Cankurtaran’ın erdemlerden ziyade parayı önemsemesi ve Asiye’yi hastanede parasızlıktan rehin bırakması yozlaşmış toplumun sembolü olarak addetmek gerekir. Hikâyedeki kahramanların fonksiyonları arasında mantıksal bağlantılar vardır. Metinde “Aranan prenses” Asiye, kahraman ise İbrahim’dir.

İncelenen hikâye metni Greimas’ın göstergebilim ağırlıklı “Eyleyen Çizelgesi” çerçevesinde de çözümlenmiştir. Evvela çizelgedeki nesne, gönderilen yardımcı, engelleyen ve özne gibi göstergebilimsel kavramlar tanımlanmış ve hikâyeye uygulanarak kişilerin eyleyenleri ve işlevleri tablo halinde belirtilmiştir.

İbrahim’in parasızlık, eğitimsizlik eyleyenleri ve mutluluğu erkek çocuğa sahip olmakta arama işlevinde olduğu aktarılmıştır. Söz konusu çözümlemeler sonucunda metnin kendi için bütüncül bir anlam taşıdığı anlaşılmıştır.

Greimas’ın göstergebilim ağırlıklı çözümleme modeline göre Gönderici, Makbule Yenge ve Asiye’nin Analığı, nesne ise doğumu beklenen bebektir. Göndericinin yine Asiye ve

Yardımcı'nın da makbule Yenge olduğu belirlenmiştir. Özne İbrahim iken Engelleyici kişi veya unsurun da Doktor Cankurtaran olduğu anlaşılmıştır.

Greimas'ın çözümleme modelinin bir ayağında metin kesitlere bölünebilir. Bu bağlamda çalışmada hikâye metni üç kesite ayrılmıştır. Birinci kesit kahraman İbrahim ile “aranan prenses” konumundaki Asiye'nin evlenmeden önceki hali olduğu belirlenmiştir. İkinci kesit Asiye'nin doktora getirilmesi ve “saldırgan”, “düzmece” kişinin Asiye'yi rehin almasına kadar olduğu saptanmıştır. İbrahim'in hastane ve doktorlara dair yaklaşımı, olumsuz düşüncelerin başlangıç noktasıdır. Üçüncü kesitte ise hikâye sonlanmıştır. Bu bölüm, bebeğin ölü doğduğu ve Asiye'den vazgeçildiği bölümdür. Yapılan bu mantıksal kesitlemede metnin daha da somutlaştığı tespit edilmiştir. Bu kesitleme metnin derin anlamının anlaşılmasına ve metinde göstergelerle var olan örtük sosyal eleştirinin belirginleştirilmesine yardımcı olmuştur.

Çözümlemede Sabahattin Ali'nin ailesi, sosyal çevresi eğitim şartları dikkate alınmadan metne odaklanmış ve metindeki göstergebilimsel öğelerle, kesitlerle, anlamsal çizelgelerle hikâye metni çözümlenmiştir.

Hikâye, biçimsel ve anlamsal açıdan bütünlük arz etmektedir. Ayrıca eyleyenlerin iletişimsel anlamda önemli görevleri de bulunmaktadır. Her iki çözümleme modelleri sayesinde metnin yüzey yapısından derin yapısı çıkarılmıştır. Propp'un çözümleme modeli ile metnin yüzey ve betimsel düzeyleri ortaya konulmuştur. Greimas modeli ile de metnin derin yapısı ve izleksel düzeyine inilmiştir.

KAYNAKÇA

- Akt: Cangür, Filiz (2023). Haldun Taner'in Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu Hikâye Kitabındaki Eserlerinin Algirdas Julien Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Alan, Selami (2015). "Yapısalcı Bir Yaklaşımla Arif Nihat Asya'nın "Beşik" Şiiri", *Türk Uluslararası Dil, Edebiyat ve Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, Yıl:3, Sayı: 5 Sayfa: 94-104.
- Bezirci, Asım (1997). *Sabahattin Ali*, Evrensel Basım Yayın, İstanbul.
- Cangür, Filiz (Akt.) (2023). *Haldun Taner'in Şişhane'ye Yağmur Yağıyordu Hikâye Kitabındaki Eserlerinin Algirdas Julien Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi*, Kütahya Dumlupınar Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Demir, Dursun (Akt.) (2017), Hansel ve Gretel Adlı Masalın Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi* 5(6), s. 3303-3315.
- Demir, Dursun, (2017). "Hansel ve Gretel Adlı Masalın Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi", *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, C. 6, S. 5, s. 3303-3315.
- Günay Doğan, (2004). "Fransız Göstergebiliminde Yeni Açılımlar", *Dilbilim XII, İstanbul Üniversitesi, Batı Dilleri ve Edebiyatları Bölümü, Fransız Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Dergisi*, İstanbul.
- İnce Muhammet, (2018). Vladimir Propp'un Yapısal Anlatı Çözümleme Yöntemi Işığında Hüsn ü Aşk

- Mesnevi'sinin Yapısal Yönden İncelenmesi, *Journal of Social Sciences and Humanities*, C.2. S. 1.
- Karabulut, Mustafa (2013), Hikâye Tekniği Bakımından "Beyaz Lale" Hikâyesi, *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi (HÜTAD)*, S. 18, 117-129.
- Karabulut, Mustafa (2017a), *Modern Türk Hikâyeciliği ve Şevket Bulut*, Elazığ: Manas Yayınları.
- Karabulut, Mustafa (2017b). "Halide Edip Adıvar'ın Sinekli Bakkal Romanında Mekân", *Romanda Mekân (Editörler: Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin)*, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Karabulut, Mustafa; Biricik, İbrahim (2019), "Sabahattin Ali'nin "Kuyucaklı Yusuf" Romanında Mekânın Poetiği", *Littera Turca, Journal of Turkish Language and Literature*, 5(1), 56-70.
- Kıran A ve Kıran Z, (2011).f *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayıncılık, Ankara.
- Kuzu, Tülay, (2004). Greimas'ın Eyleyenler Modeli'nin, Bir Durum-Kesit Öyküsündeki İşlerliğine İlişkin Göstergebilimsel Çözümleme Denemesi, *Dil Dergisi*, 0(124).
- Moran, Berna (2012). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, (22. Baskı) İstanbul.
- Rıfat Mehmet (1996). Göstergebilimcinin Kitabı, İstanbul: Düzlem yayınları. Akt: Kuzu, Tülay, Greimas'ın Eyleyenler Modeli'nin, Bir Durum-Kesit Öyküsündeki İşlerliğine İlişkin Göstergebilimsel Çözümleme Denemesi, *Dil Dergisi*, 0(124), 2004.
- Rifat, Mehmet. (2002). *Gösterge eleştirisi* (2. Basım). İstanbul: Tavanarası Yayıncılık.
- Rifat, Mehmet. (2013). XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları. İstanbul: Akt: Demir, Dursun (2017), Hansel ve Gretel Adlı Masalın Greimas'ın Eyleyenler Modeline Göre İncelenmesi,

“İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi”. 6(5),
Sayfa: 3303-3315.

Sabahattin Ali, (2014). *Sırça Köşk*, Yapı Kredi Yayınları, 22.
Baskı, İstanbul,

Yılmaz, Enser (2021). *Eleştiri kuramları ve Metin Tahlilleri*,
(1. Baskı), İstanbul: Dün Bugün Yarın Yayınları.



ISBN: 978-625-378-548-2