

Mart 2026

FİLOLOJİ ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR **DOÇ. DR. GÜLŞAH PARLAK KALKAN**



 **SERÜVEN**
YAYINEVİ

Genel Yayın Yönetmeni / Editor in Chief • C. Cansın Selin Temana

Kapak & İç Tasarım / Cover & Interior Design • Serüven Yayınevi

Birinci Basım / First Edition • © MART 2026

ISBN • 978-625-8559-73-6

© copyright

Bu kitabın yayın hakkı Serüven Yayınevi'ne aittir.

Kaynak gösterilmeden alıntı yapılamaz, izin almadan hiçbir yolla çoğaltılamaz. The right to publish this book belongs to Serüven Publishing. Citation can not be shown without the source, reproduced in any way without permission.

Serüven Yayınevi / Serüven Publishing

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

Ümit Apt No: 22/A Çankaya/ANKARA

Telefon / Phone: 05437675765

web: www.seruyenyayinevi.com

e-mail: seruyenyayinevi@gmail.com

Baskı & Cilt / Printing & Volume

Sertifika / Certificate No: 47083

FİLOLOJİ ALANINDA ULUSLARARASI ÇALIŞMALAR

EDİTÖR

DOÇ. DR. GÜLŞAH PARLAK KALKAN

İÇİNDEKİLER

BÖLÜM 1

LA MENACE ROMANINDA ÖZHENİN SESSİZ KILINMASI

Cansu AVCI 1

BÖLÜM 2

EMİNE SEMİYE HANIM'IN SEFALET VE GAYYA KUYUSU ADLI ROMANLARINDA KADIN VE EVLİLİK MESELELERİ

Bahar KURU 17

BÖLÜM 3

1861 SERFLİK REFORMUNUN RUS EDEBİYATINA YANSIMALARI: TURGENYEV VE TOLSTOY ROMANLARINDA TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM

Onur YILDIZ 39

BÖLÜM 4

TÜRKÇEDE -DIR/-DUR BİLDİRME EKİNİN EDİMSSEL DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Yahya Kemal BEYİTOĞLU 61

BÖLÜM 5

TÜRK VE SLAV MİTOLOJİSİNDE EV RUHU İNANIŞLARI: DOMOVOY İLE EV/YURT İYESİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME

Onur YILDIZ 75



Bölüm 1

LA MENACE ROMANINDA ÖZNENİN SESSİZ KILINMASI

“ ”

Cansu AVCI¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Marmara Üniversitesi, Yabancı Diller Yüksekokulu, Fransızca Hazırlık Birimi. E-mail: cansu.avci@marmara.edu.tr, Orcid No: 0000-0001-9336-8127.

Giriş

Edebi metinlerde yazarlar, karakterlerin duygu dünyalarını yansıtmak ve okurda bir his uyandırmak için imgeler, metaforlar, nesnelere, mekânlar ve sesler gibi dilsel ve anlatsal teknikler kullanırlar. Bununla birlikte yazarlar, karakterlerin travmasını, kaybını, yasını ve korkularını yansıtmak için de “sessizlik” tekniğiyle söylenmeyen duygunun en güçlü hâlini görünür kılarlar. Anlatıdaki bu sessizlikler ve boşluklar karakterin adlandıramadığı ya da dile getiremediği anlam ve duygunun en yoğunlaştığı sınır olduğu için metnin en sesli yerleridir.

Anlatıdaki sessiz karakter, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarındaki romanlarda kendini gösterir. Örneğin, çok farklı edebi akımları temsil eden Emile Zola, Marcel Proust ve Paul Valéry sessizliği asalet konumuna yükseltirler. Sessizliği ölçmek için onu metnin içselliğiyle bir ilişki, romancının okuyucuya bıraktığı tarafsız bir geçit ve hatta bir boşluk olarak ele alırlar¹ (Labeille, 2007: 1-2). Bu boşlukları doldurmak, onlara anlam kazandırmak ve roman içinde yankılanmasını sağlamaksa okuyucuya kalmıştır.

Diğer yandan sessizlik, konuşma veya sesin yokluğu olarak tanımlanabilir de aslında çok daha karmaşık bir olgudur. Bir ifade aracı, bir kontrol mekanizması, baskıcı bir emir, bir sığınak kaynağı, bir direniş yeri, bir düşünme alanı veya dile getirilmemiş gerçeklerin açığa çıkarıcısı (Olson, 2024: 14) gibi çeşitli olguları temsil edebilir. Bu sebeple konuşmanın içine kasıtlı olarak yerleştirilen ve çoğu zaman kelimelerle aynı anlamı taşıyan bazı sessizliklerin gücü dikkate alınmalıdır. Dahası, genellikle yoklukla (Dibavar, 2022), suç ortaklığıyla (Mihai, 2020) veya hatta pasiflikle (Glenn, 2004) eşdeğer tutulan sessizlik, kırılması gereken bir kısıtlama veya doldurulması gereken bir boşluk olarak görülebilir. Bu açıdan bakıldığında, sessizlik baskıyla, normlarla, tabularla ve şiddetle yüzleşmek için aşılması gereken bir engeli temsil eder.

Sessizliğin ardında her birey aşağılanma, kınanma, yargılanma, meydan okunma ve nihai olarak yok edilme korkusunun izlerini taşır (Lorde, 1984: 42). Romanlarda bilhassa sömürge güçleri tarafından ötekileştirilen toplumlar ve bireyler, patriarkal sistemde mücadele etmek zorunda kalan kadınlar, ailesi ya da yakın çevresi tarafından baskı altına alınan ve korunmayan çocuklar gibi güçsüz belli bir kesim yaşadıkları gerilimi, şiddeti, korkuyu ya da aşağılanmayı açıkça dile getiremedikleri için ya da tam tersi yaşadıkları zulme tepki göstermek için sessizliği tercih ettikleri görülür. Bu bağlamda yazarlar, bu kahramanlara söz hakkı vermekten ziyade onları sessiz kılarak kırılğan özneyi görünür kılarlar. Bu sözsüz iletişim sayesinde diyalog, kelimeler olmadan gerçekleştirilir. Sözsüz iletişim böylece konuşma ve sessizlik arasındaki ikili karşıtlığı alt üst eder.

¹ İkincil dildeki tüm çeviriler çalışmanın yazarı tarafından yapılmıştır.

Jean Paul Sartre (1905-1980) ise varoluşun ve insan bilincinin doğası üzerine deneme niteliğinde olan *L'Être et le néant* (Varlık ve hiçlik, 1943: 369-370) adlı eserinde bilincin, bedeni dışarıdan izleyen bir şey olmadığını bu nedenle ancak bedenle birlikte var olduğunu belirtir. Yani bilinçli olmak, zaten bedende var olmak demektir. Örneğin, bir şeyi görmek, yürümek, kaçmak, istemek ya da korkmak hep bedensel yönelimlerdir; bilinç bunları yaparken bedeni gözlemlemez, beden olarak yapar. Bu yüzden bilinç bedeni “seyreden bir göz” gibi yaşayamaz. İlgili bağlamda sessizlik ise bedenden başka bir şey değildir. Başka bir deyişle, kendini tamamen bedenle özdeşleştirme girişimi ve özgürlükten kaçıştır. Bilincin kendini yalnızca beden ve sessizlik olarak görmesi de özgürlükten kaçmaya yönelik bir yanılsamadır.

Sartre'a göre dil, sadece bilgi aktarmak değildir; ötekinin özgürlüğüyle karşılaşma alanıdır. Kişi, konuştuğu anda karşısındaki onu dinleyebilir; fakat aynı zamanda reddedebilir, yanlış anlayabilir ya da susabilir. İşte bu sessizlik, ötekinin özgürlüğünün işaretidir. Sessizlik sayesinde ötekinin bilinci bir “şey” olmaktan çıkarak özgürlük olarak görünür. Birinin bakışı, susması, konuşmaması ve yalanı dünyada gerçek bir durum değişikliği yaratır. Bu da kişiyi doğrudan suskunluk meselesine getirir. Kutsal nesne nasıl dünyada olup dünyayı aşanı işaret ediyorsa, suskunluk da dilin içinde yer almasına rağmen ötekinin özgürlüğünü ve aşkınlığını² açığa çıkarır (Sartre, 1943: 414). Bu yüzden suskunluk, öteki karşısında etik bir tutumdur: sınır koyar, saygı gösterir ve ötekinin özgür alanını korur.

Bununla birlikte, bir düşünce, tek başına kişinin içindeyken tam olarak “nesne” değildir; çünkü sınırları belirlidir. Düşünce, ancak başka bir bilinç tarafından görülüp anlaşılabilirdiğinde kişiden kopar ve karşısına bir nesne gibi çıkar. İşte bu yüzden Sartre, düşüncenin kurulabilmesi için “yabancılaştırıcı bir özgürlüğe” (1943: 414), yani ötekinin özgürlüğüne ihtiyaç duyduğunu söyler. Bu bağlamda dil, özel bir anlam kazanır. Kişi konuştuğunda, sözlerini başkası için kurar ve onların anlamı artık ona değil, ötekinin özgür yorumuna bağlıdır. Bu durum, konuşan denetimimin ötesine geçen bir anlam üretir. Sartre'ın “kutsal” (1943: 414) demesi buradan gelir. Bu durumda dil, dünyada kullanılan bir araçtır dolayısıyla bireyin ötesine geçen, ondan bağımsız bir anlam alanına ve aşkın bir boyuta işaret eder.

Aşırı konuşma, tıpkı çılgınlığın henüz anlam yüklenmemiş ilkel konuşma tarzı olması gibi, sessizlik de konuşmanın kelimelere başvurmadan “şeylerin” söylenebileceği “otantik”³ bir iletişim çağrısında bulunur (Roger, 1961: 64).

2 Sartre'a göre aşkınlık, insan bilincinin asla “burada” ve “şimdi” olanla örtüşmemesi gerçeğini ifade eder. Bilinçli olmak, kendi içinde hapsolmek değil, sürekli olarak kendini aşarak bir nesneye, bir projeye, bir geleceğe ya da bir olasılığa doğru ilerlemektir. Yani bilinç her zaman kendisinin ötesindedir. Bkz. Sartre, J. P. (1943). *L'Être et le néant*. Paris: Éditions Gallimard, pp.28-30.

3 “Otantiklik” kavramını merkezi bir ilke olarak ele alan Amerikalı psikolog Carl Rogers, otantik iletişimde kişinin, toplumsal rollerden ve beklentilerden sıyrılarak “olması gereken” değil, “olduğu hâliyle” kendini ifade ettiğini belirtir. Bkz. Rogers, C.R. (1961). *On becoming a person a therapist's view of psychotherapy*. Boston: Houghton Mifflin.

Bu iletişim durumuna ulaşmak, ötekinin söyleminin söyleme dahil edilmesini engelleyen baskın kodların yıkılmasını gerektirir (Acheraïou, 2003). Bu nedenle sessizlik her zaman bir boyun eğme biçimi değildir. Aksine, bazen boyun eğmeye bir yanıt, diğer seçeneklerin hoş olmadığı veya imkansız görüldüğünde seçilmiş bir tatmin olabilir (Olson, 2024: 14). Bu bağlamda sessizlik bir yenilgi değil; dayatılan yanlış seçenekler karşısında yanlış olmayan tek mümkün tutumdur. Romanlarda karakterlerin suskunluğu, bedensel varlığa çekilmesi ve hiçbir şey söylememesi ise her ne kadar özgürlüğünü askıya alır gibi görünse de “Öteki” için daha büyük bir tehdit üretir; çünkü bilinç, sessizliğe sığmaz (Sartre, 1943: 369-370). Yani karakter hiçbir şey söyleyerek Öteki'nin iktidar alanını sınırlar ve sessizlikte daha da görünmez olur böylelikle Öteki'nin hâkimiyetini kırar.

Çağdaş Fransız edebiyatı yazarlarından Yann Queffélec'in (1949-) *La Menace* (Tehdit, 1993) adlı romanında ana kahraman Charlie'nin sessizliği ise psikolojik gerilimin kaynağı olduğu kadar hayatta kalma stratejisi olarak da yorumlanabilir. Charlie için sessizlik ne konuşma yokluğu ne de basit bir dilsizliktir: bu, sürekli tehlide verilen bir cevaptır. Bu çalışma, Queffélec'in *La Menace* romanında on yaşında evlatlık verilen Charlie'nin kaldığı evde yaşadığı şiddetin çocukta nasıl travmalar yarattığı, aynı zamanda bu evdeki zor ve yorucu günlerin üstesinden gelmek için ne türden mücadeleler verdiği Sartre'ın “Dil, sessizce dinleyen ötekinin özgür bir özne olduğunu, başka bir deyişle onun aşkınlığını açıkça gösterir” (1943: 414) düşüncesi bağlamında ele alınacaktır.

1. *La Menace* Romanında Sessizliğin Dili

Sessizlik hem iletişimsizliğin bir göstergesi hem de kendini ifade edememenin sonucudur. Ahlaki baskının sınırlarının yanı sıra dil ve dogma aracılığıyla kurulan baskıcı söylemleri de görünür kılar. Bu açıdan sessizlik, bir eksikliği önceden işaret eder ve konuşma yoluyla ötekine ulaşamamanın yarattığı hayal kırıklığını yansıtır (Acheraïou, 2003). Bunun yanında sessizlik, dini ve siyasi kurumlar tarafından somutlaştırılan baskın ideolojiyle incelikte iç içe geçer ve ona karşıt bir şekilde yer alır. Başka bir ifadeyle, yasaklı olanın izini taşır.

Basitleştirilmiş konuşmanın bir işareti olan sessizlik; konuşma ve sessizlik, düzen ve düzensizlik, aşırılık ve eksiklik arasındaki gerilimi sahneleyen bir diyalektikle dolu, postkolonyal toplumunu karakterize eden, çelişkili ve uzlaştırılması zor güçler tarafından siyasi, ideolojik ve dilsel olarak parçalanmış söylemlere karşıtlık oluşturur. Bu nedenle ayrıcalıklı bir ihlal aracı haline gelir; çeşitli kurumlar tarafından somutlaştırılan egemen söyleme karşı çıkar ve onu ileten ideolojiyi ve dili istikrarsızlaştırmayı amaçlar (Acheraïou, 2003). Bu açıdan sessizlik sadece konuşmamak değil; iktidarın dayattığı konuşma zorunluluğunu bozan, bu yönüyle de etik ve politik bir karşı duruştur.

Sessizlik olgusunun ana izlek oluşturduğu Queffélec'in 1993 yılında kaleme aldığı *La Menace* adlı eseri ise evlat edindiği ailenin Éric isimli oğulları tarafından bir yıl boyunca düzenli olarak zorbalığa uğrayan siyahi Charlie'nin hikâyesidir. Çocuk, Bougran ailesine büyük umutlarla gelir; çünkü Bayan Mado ve Bay Bob isimli ebeveynler masallardaki gibi olmasa da Charlie için normal yaşam koşulları için her türlü olanağa sahiptirler. Charlie ise kendine ait bir odaya sahip olmanın hayalini kurar zira bu, normal bir hayatın başlangıcıdır. Ancak on sekiz yaşındaki Éric, kel kafalı, neo-Nazi, dengesiz, kötü, ırkçı ve Bougran'ların öz oğlu, Charlie içinse fazlasıyla gerçek bir tehdit oluşturur. Bu nedenle çocuk, günlük cehennemi ve hayatta kalma sanatını keşfeder.

Yapıt, her ne kadar şiddetin neredeyse hiç dile getirilmediği veya gösterilmediği, görünüşte sıradan bir durumu sunsa da sessizlikle, bakışlarla ve bekleyişle yaratılan sürekli bir gerilime dayanır. Bu da yaygın ve kalıcı bir tehdit oluşturur. Karakterler, niyetlerini açıkça belirtmeden birbirleriyle yüzleşirler ve bu durum diğerini belirsizlik ve endişe içinde bırakır. Bu tehdit, belirli bir eylemde değil, belirsiz doğasıyla daha da rahatsız edici hale gelen ve her an var olan psikolojik şiddet olasılığında yatar. Bu bağlamda anlatı, açıklık ve çözümden kaçınarak okuyucuyu bu varoluşsal gerilimin merkezine yerleştirir (Acheraiou, 2003). Dolayısıyla *La Menace* gizli şiddetin romanıdır; burada söylenmemiş olan, anlamın askıya alınmasıdır. Charlie'nin sessizliği de anlatsal bir boşluk değil, korkunun, direnişin ve öznelleşmenin dile getirildiği bir alandır.

La Menace, bir aksiyona ve klasik olay örgüsüne dayalı bir yapıt olmadığı için her şeyin ilişkiler, beklenti ve gözlem düzeyinde geliştiği çok kısa ve yoğun varoluşsal bir gerilim romanıdır (Heuvel, 1985: 68). Charlie sessizdir ve bu, bilinçli bir seçimdir: “Bak şuna, siyahi. Şeker kamışının üzerinde bile duramıyorsun. Sana söyledik: kalk ayağa! Charlie itaat etti” (Queffélec, 1993: 12) söylemlerinden de görüldüğü gibi Charlie, evin on sekiz yaşındaki oğlu Éric tarafından düzenli olarak psikolojik ve fiziksel şiddete maruz kalır. Çocuk üzerindeki bu türden egemen söylem, onun konuşmasına izin vermez; çünkü bu, kendisine zorla dayatılmış ve bastırılmış bir sessizliktir.

Sartre'a (1943: 414) göre suskunluk, bir eksiklik değil aksine bir eylem biçimidir. Yani sessiz kalan kişi, kendi özgürlüğünü karşısındakine dayatır ve anlamı askıya alarak karşısındakini belirsizlikte bırakır. Dolayısıyla tehditkâr da olabilir. Romanda da Charlie'nin sessizliği şiddetin bedende ve bilinçte yarattığı bir sonuç olarak anlam kazanır: “Hey, siyahi, diye mırıldandı yüzünü Charlie'nin yüzüne yaklaştırarak. Affın bitti... Charlie cevap vermeden titredi. Kel kafalıların kıkırdamalarını duyabiliyordu ve sadece onları duymak bile onu kirli ve mahkum hissettiriyordu” (Queffélec, 1993: 12). Éric'in ırkçı söylemleri karşısında kendisini çaresiz ve güçsüz hisseden Charlie, burada kendi hür iradesiyle susmuş değildir; aksine bu, tehdit altında donakalmış

bir bilincin sessizliğidir. Charlie konuşmaz çünkü konuşma artık bir seçenek olmaktan çıkmıştır. Başka bir ifadeyle onun sessizliği, iç ve dış arasındaki sınırı belirler: toplu şiddetin tam olarak istila etmeye çalıştığı mahrem bir alanı korur. Söylenemeyenler korku, utanç, ıstırap, bedende ve duruşta yerleşir ve sessizliği bir travma dili haline getirir.

Bazen kelimeler olmadan kişinin kendisini ifade etmesi daha kolaydır; çünkü sözsüz iletişim araçları kelimelerin ifade edemediği şeyleri dile getirir (Duke, 1974). Konuşmanın toplumsal kısıtlamalara (yasak aşk, tabular veya normatif sosyal beklentiler) uyması gereken durumlarda sözsüz iletişim bu engelleri aşmaya olanak tanır; çünkü bir bakış, tek bir kelime bile söylenmeden sevgi, nefret veya öfke gibi duyguları iletebilir. *La Menace*'da da Éric tarafından şiddetin her türüsüne maruz kalan Charlie, bunu Éric'in annesi Mado'ya ve babası Bob'a söylemek istemez. Yetimhaneye geri dönem korkusu yaşayan çocuk, yine susmayı tercih eder:

Bay Bob soruları soruyordu, ama Charlie'nin cevapları Mado içindi. Canı istediğinde araya giriyordu. Charlie ayrıca kapının arkasında, kel kafalının dinlediğini de biliyordu. Herkes biliyordu. Anahtar deliği boş değildi. İçeride kel kafalının gözü vardı. Éric ipleri çekiyordu ve Charlie karşı çıktığında, ayağını yere vuruyordu (Queffélec, 1993: 15).

Yukarıdaki ifadeler, Sartre'in "iletişim yanılması" (1943: 297) dediği duruma yakındır. Yani, ortada bir diyalog varmış gibi görünür; oysa Charlie'nin konuşması özgür bir özneye yönelmez. Konuşma burada denetlenen, yönü başkalarınca belirlenen bir edimdir. Sartre'a göre bu, öznenin konuşuyor olsa bile özgür olmadığı bir durumdur. Charlie de fiilen susturulmasa bile, sürekli izlenme bilinciyle konuşur. Sessizlik artık dışsal bir emir değil, öznenin kendi kendini sansürlemesi hâline gelir.

Kahramanca eylemler kimi zaman kahramanı kendi topluluğunun dışında, kenarda duran, sessiz kalan veya gözlerini kaçırانların karşısında konumlandırır. Bu nedenle, bazen kahramanın eylemleri sessizce kenarda duranlara bir sitem olarak görülebilir (Mihai, 2020: 5). Romanda da özne (Charlie) konuşmak ister ama söz, bedeni terk eder. Bu, dışsal bir yasaktan çok, içselleştirilmiş baskının sonucudur:

Odayı bir yerlere bakmak için taradı. Boğazını temizledi, sesi boğazında kaldı. Söylenmesi gerekirdi ki, bu sadece Charlie'yi azarlamadan, onu kendi kendine, hiçbir şey için bu kadar sinirlenmemesi gerektiğini anlamasını sağlayan bir sestti. Charlie, Bay Bob'u umursamıyordu. Kaygısı kapıdan dışarı fırladı ve şaka değil, dazlak adamın gözlerinin anahtar deliğinden ona dikilmiş olması düşüncesi onu altını islatecek hale getirdi; ruhunu ayaklarının dibine kusmak istedi (Queffélec, 1993: 15).

Bu bağlamda, konuşma özgürlüğü bedensel düzeyde engellenmiştir; çünkü “söylenmesi gerekirdi ki” yapısı, henüz dile gelmemiş ama bilincin içinde var olan bir sözdür. Bu da özgürlüğün bastırılması ile eşdeğerdir. Charlie ne söylemesi gerektiğini bilir, fakat bu bilgi eyleme dönüşemez. Sessizlik burada bilinçsiz değil, acı verici biçimde bilinçlidir. Bu durum aynı zamanda Sartre’in (1943); “önemli olan gerçekten bakılması değil; bakılıyor olma ihtimalidir” düşüncesiyle de örtüşür. Bir özne normal koşullarda konuşur, anlam üretir ve kendini ifade edebilir. Charlie ise Éric’in bakışı altında bu niteliklerini yitirir. Artık kendi bilinciyle var olan bir “ben” değil, dışarıdan tanımlanan bir figürdür. Dolayısıyla Charlie özne olmaktan çıkarılarak saf bir nesneye indirgenir.

İster gönüllü olsun ister olmasın, sessizlikler öncelikle iletişimin kopmasına, kelimelerin ya kendilerini ifade etmeye cesaret edemediği ya da bunu yapamayacak gibi görüldüğü bir konuşmanın kesilmesine tanıklık eder. Karakterlerin suskunluğu bu nedenle, toplumlara dayatılan ikiyüzlülük ve korkunun sessizliğiyle ilişkilendirilebilir (Labeille, 2007: 2-3). Romanda da Éric’in ve ailesinin baskıcı tutumunun karşısında Charlie’nin sessizliği, özgür konuşmayı zorlaştıran bir yabancılaşma alanını simgeler.

Diğer yandan, Éric tarafından önceki gece sözlü ve fiziksel şiddete uğrayan Charlie, bu sebeple eve geç döner. Bunun sebebini ise ev halkına söylemeye cesaret edemez ve tekrar suçlamalara maruz kalır:

“Yalan söyleme”, dedi Bay Bob. “Dün gece ne oldu? Şimdi kiminle kavgaya ettin?”

“Kimseyle”, diye fısıldadı Charlie ve kolunu yanına uzatarak işaret parmağıyla daha fazla bir şey söyleyemeyeceğini belirtti (Queffélec, 1993: 16).

Burada Charlie henüz konuşmamışken bile sözü peşinen değersizleştirilir. Bu, öznenin konuşma olanağını baştan boşa çıkaran bir stratejidir. Sartre’a (1943) göre böyle bir durumda sessizlik, gerçeği saklamak değil; gerçeğin söylenemez hâle getirilmesinin sonucudur. Konuşamayan özne bedeniyle konuşur, ama bu konuşma tanınmaz ve ciddiye alınmaz. Sessizlik burada ise çaresiz bir iletişim biçimidir. “Bay Bob hiçbir şey görmemiş gibi devam etti ve ayrıca hiçbir şey görmek istemiyordu. “Kurumdan ayrıldığımız gün psikoloğun ne dediğini hatırlıyor musunuz?” - “Hayır.” (Queffélec, 1993: 16) ifadelerinde de Charlie’nin kısa cevaplar vermesi zorunlu bir sessizlik değil; seçilmiş bir sessizliktir. Bu, bilgisizlikten çok, kopuşu, geri çekilmeyi ve bilecek daraltılmış bir söylem alanını ifade eder. Charlie, konuşmanın risklerini görerek mesafe alır.

Sartre’a (1943: 305) göre konuşmak, kişiyi anında başkalarının bakışlarına maruz bırakır. Bu da kimi zaman potansiyel olarak aşağılayıcı, şiddet

içeren ve yıkıcı bir bakıştır; çünkü kişi insanlara baktığında onları nesnel hâlinde dondurur; onlara bakarken kendi gücünü ölçer. Başka bir ifadeyle, özneyle bakılanlar arasındaki mesafe artık vardır, ama bakışı tarafından sıkıştırılmış, sınırlandırılmış ve yoğunlaştırılmıştır. Sessiz kalmaksa öznenin yargıdan kaçmasına, çatışmayı ertelemesine ve kırılğan bütünlüğünü korumasına izin verir. Ancak bu sessizlik aynı zamanda aktif bir sessizliktir: hem korkuyu hem de direnişi yoğunlaştırır. *La Menace*'da da grup karşısında Charlie, Öteki'nin ondan beklediği korkuyu, açıklamayı, savunmayı ya da itirafı bilinçli biçimde reddeder. Bu anlamda sessizlik, paradoksal bir güç biçimi haline gelir; saldırganı beklediği şeyden, bir tepkiden, bir sözden ve teslimiyetten mahrum bırakarak güç dengesini tersine çevirir. Tüm bunların neticesinde de saldırgan, kendi eylemini meşrulaştıracak söylemi kuramaz. Charlie'nin kendini kurtarma stratejisi de konuşmama üzerine kuruludur:

“İnsanlar beni raylara bağladı,” diye ilan ediyor, boş tabağına bakarak.

“Hepsi bu mu?” diye sordu Mado. “Yalancısın ama kutsanmış değilsin! Domuz.”

Charlie, inatçı bir sesle, tiz ve alçak sesler arasında tekrarladı: “İnsanlar beni Bordeaux-Paris ekspresinin raylarına bağladı. Ve ekspres geçti gitti.”

Kel kafalı adam kumandayı kapattı (...) “Ekspres seni ezdiyse burada ne işin var?”

Sessizlik kulakları acıttı ve Bay Bob elini Charlie'nin elinden çekti (...) (Queffélec, 1993: 19).

Yukarıdaki söz konusu sahne, *La Menace*'da sessizliğin nasıl zorla üretildiğini ve aynı zamanda öznenin nasıl parçalandığını çok yoğun biçimde gösterir. Charlie'nin sesi artık duyulmaz; kontrol, bütünüyle grubun eline geçer. Böylece sessizlik, doğal bir duraksama değil, başkaları tarafından dayatılan bir susturma hâline gelir. Bay Bob'un elini Charlie'nin elinden çekmesi ise ilişkisel kopuşu somutlaştırır: temas kesilir ve özne yalnız bırakılır.

Diğer yandan, okulda her zaman konuşan, sorulan her soruya cevabı olan Charlie, pavilyonda⁴ sessizliğe mahkumdur: “Okulda her şeye bir cevabı vardı. Pavilyonda ise hiçbir şeye cevabı yoktu. Ya da daha doğrusu, eğer dazlak dinliyorsa hiçbir şeye. Okulda aklından geçenleri söylerdi. Pavilyonda ise ağzından laf çıkmazdı” (Queffélec, 1993: 16-17). Pavilyon bu bağlamda Charlie için korkunun, konuşamamanın ve nesne haline gelmişliğin simgesi olur. “Onu korkutan ise kurt ve leyleğin hikâyesiydi. Kendi masalı yüzünden, her gece, pavilyonda: siyahi adam ve dazlak” (Queffélec, 1993: 16-17). Yani

4 Romanda Quéffélec, Charlie'nin kaldığı yer için sıcaklık, samimiyet ve korunaklı alan olan “ev” (fr. la maison) kelimesi yerine “pavilyon” (fr. le pavillon) kelimesini kullanır. Yazarın buradaki amacı, sessizliğin dayatıldığı, bakışın ve otoritenin yoğunlaştığı mekân olan pavilyona vurgu yapmak istemesidir. (Y.N.)

pavilyon korunma değil; denetlenme ve kırılma alanıdır. Çocuk burada özgürce konuşamaz ve söyledikleri Öteki tarafından yönlendirilir.

Sartre'a göre bakmak, dünyayı ve başkalarını nesneleştirme gücü verir. Yani kişi baktığı sürece, kendisini özne olarak yaşar ve nesnelere arasındaki mesafe bakışıyla daraltılır (1943: 305-306). Normalde kişi, dünyayı merkezinden kurar; mesafeleri kendisi belirler, nesnelere yakın ya da uzak olmayı kendisi yaşar. Ama bakılan biri olduğunda bu durum değişir. Artık mesafeyi kuran tek özne değildir; başkasının bakışı onu dünyaya yerleştirir, her yere kendini yayar ve bütün varlıkları kendi tekil varlığının birliğiyle bağlar (Sartre, 1943: 306). Yani kişi, uzamın merkezinde kurucu bir özne olmaktan çıkar, uzamın içinde konumlandırılan bir varlık hâline gelir. Romanda da görülmek, Charlie'yi özgürlükten alıkoyarak, Éric'in özgürlüğüyle belirlenen bir konuma düşürür. Éric, tehditkar bakışlarıyla Charlie'yi nesneye dönüştürür. Böylelikle bakışları aracılığıyla çocuk üzerinde iktidar kurar ve onu kırılma ve savunmasız yapar.

“Éric, Zyklon grubunun dövmeli sloganlarıyla kaplı, yayılmış ince önkollarının arasında masanın üzerinde ona doğru eğilir.

“Bağlı mı? Bana bak.” Charlie itaat etmeyi reddeder. Éric'in gözleri onun gözleriyle buluşursa, işi bitmiştir.

“İnsanlar.

Hangi insanlar? Bana bak.”

“Hatırlamıyorum. Geceydi,” diye fısıldıyor” (Queffélec, 1993: 19).

Yukarıdaki söylemlerinden de anlaşılacağı gibi, Charlie'nin Éric'in bakışlarından kaçması özgürlüğünün tehdit altında olduğunun göstergesidir. Yine sessiz kalmayı tercih etmesi ise ıstırabını ortaya koyar. Çocuk, her kelimesinin kaderini belirleyebileceğini bilir ve eylemlerinin sorumluluğunun farkındalığı, onun sessizliğine tam bir trajik ağırlık verir. Ötekinin (Éric'in) bakışına özneyi kendine yabancılaştırır. Charlie, bu bakış altında artık kendini özne olarak değil, başkasının yargısına açık bir nesne olarak deneyimler. Bu noktada Charlie, Éric'e bakmayarak kaygıyı gizlemek için varoluşsal bir savunma mekanizması üretir. Ancak bu durum kaygıyı azaltsa da özgürlüğünü yok eder.

Diğer yandan Charlie, bir gün Bayan Mado ile gezintiye çıktığı sırada tek başına bir kitapçıya girer. Kendisini bakılan nesneye dönüştürmeyecek tek muhatabı seçer ve dükkanın sahibine yaşadıklarını anlatmak ister. Ancak kendini başkasının gözünde zayıf, kirlenmiş ve nesneleşmiş hissetmemek için konuşmaktan vazgeçer. Bu yüzden sessizlik, utancın doğal bir sonucu haline gelir: “Komşular arasındaki Nazi karşıtı propagandanın çok korkuyordu, ama kitapçı dışında kimseye içini dökmek istemiyordu. Saldırıyla ilgili tüm

o hikayelerden utanıyordu. Bunu düşündüğünde kendinden nefret etmekten utanıyordu” (Queffélec, 1993: 35). Yaşanan şiddetten utanan Charlie, bu şiddetin kendisinde yarattığı “kendinden nefret” duygusundan utanır. Dolayısıyla şiddet yalnızca bedeni ya da sesi değil, öznenin kendisiyle de ilişkisini bozar. Bu noktada sessizlik: korunma, korku, utanç ve kendinden nefret gibi duyguların birleştiği bir varoluş halini alır. Bu da özgürlüğün tamamen yok olması değil; ancak kendi aleyhine dönmesidir.

Bununla birlikte Charlie'nin susmayı tercih etmesi, yalnızca korkunun sonucu değil; bilinçli bir kaçış ve kendini kandırma stratejisi de olabilir: “Éric hakkında konuşmak istiyordu ama sesi kısılmıştı (...) Neyi saklamaktan bu kadar korkuyordu? Bir bardak grenadin limonatası başını ay ışığı gibi döndürdü ve Charlie, içine kapanık ve sarhoş bir halde, sessiz kalmış olmaktan gurur duyarak oradan ayrıldı (...)” (Queffélec, 1993: 41). Böylelikle sessizlikle gurur duymak, baskının içselleştirildiği son eşiğe işaret eder. Charlie burada artık yalnızca susturulan biri değil; sessizliği savunan ve ona anlam yükleyen, bunu da bir kurtuluş olarak addeden bir özneye dönüşür.

Dahası Éric, Charlie'ye üyesi olduğu “Zyklon”⁵ grubunun paraya ihtiyacı olduğunu ve kendisine 1800 Alman markı veya 5000 Fransız frangı vermesini söyler, bu parayı bulamazsa da onu öldürmekle tehdit eder: “Beni duyuyor musun?” Charlie birdenbire, Éric'in sesinin onu ölümüne işkence ettiği o lambanın içinde yüzyıllarca hapsedilmiş gibi hissetti, ölmeden ve ağzını açmayı başaramadan. “Beni duyuyor musun, siyahi?” (Queffélec, 1993: 44). Bu noktada Charlie ne kendini savunabilir ne de özne olarak var olabilir. Dil, iktidarın (Éric'in) elindedir. Dahası, Éric'in “siyahi” şeklindeki ırkçı söylemi Charlie'yi ötekileştiren, onu tek bir kimliğe indirgemeyi amaçlayan ve simgesel şiddetin doruk noktası olan bir söylemdir. Bu ekseninde Queffélec, şiddetin dil aracılığıyla nasıl kurulduğunu gözler önüne serer.

Parayı yetimhane görevlisi kör Bayan Irsch'ten istemekten başka çaresi olmayan Charlie, bir kez daha gerçekleri saklayarak ve yalan söyleyerek Bayan Mado'nun diş tedavisi için paraya ihtiyacı olduğunu söyler: “Yalan, normalde, ne kadar iyi kurgulanmış veya ayrıntılı olursa olsun, yine de yalandır ve muhteşem bir şekilde çöker (...) Neyse, bu durumda işe yarar” (Queffélec, 1993: 48). Yazar bu sözlerle yalan söylemeyi ahlaki açıdan tartışmaz; çünkü önemli olan neyin doğru olduğu değil, kimin sözüne inanıldığıdır. Charlie zaten konuşamayan ve sesi bastırılmış biri olduğu için hakikatini söylemesi sistem içinde bir karşılık üretmez. Onun için yalan, bir ahlak sorunu değil, hayatta kalmanın aracıdır.

Parayı Charlie'ye vermeyi kabul eden Bayan Irsch'in olaylara kayıtsızlığı ise oldukça dikkat çekicidir. Körler için kendi küçük dünyasında sıkışıp

5 *La Menace*'ta Zyklon grubu, bireysel sorumluluğun silindiği ve şiddetin kolektif bir güç hâline geldiği yapıyı temsil eder. (Y.N.)

kalan kadın aslında gerçek bir körlükten ziyade, seçici körlüğe doğru evrilir zira görmesi gerekeni görmemeyi, duyması gerekeni duymamayı alışkanlık hâline getirmiştir: “Bayan Irsch, körler için kendi küçük dünyasında garip, ayrı bir yüz yaptı ve çenesinin altında o kadar çok pembe akordeon kıvrımı vardı ki, başı neredeyse kopup dizlerinin üzerine düşecekti. Oldukça zayıf bir sesle mırıldandı: “Sana bir çek yazacağım, Charlie” (Queffélec, 1993: 48). Bu bağlamda iktidar pozisyonunda olan Bayan Irsch’in sesini yükseltmemesi ise şiddetin artık bağırmadığını, emir vermediğini, aksine yumuşaklaştığını gösterir. Çek yazmak istemesi de yüzleşmenin yerine geçen bir jesttir. Bu bir çözüm değil, konunun kapatılmasıdır. Acınının, haksızlığın ve aşağılanmanın maddiyata indirgenmesidir.

Öte yandan, Arendt’e (2021) göre totaliter lider, sıradan bir insan değil, yanılmaz ve mutlak bir figür olarak inşa edilir. Liderin insani zaafı göstermesi ise rejimin ideolojik bütünlüğünü ve korkuya dayalı meşruiyetini sarsar. Bu nedenle totaliter sistemlerde liderin kırılabilirliği gizlenir, tanıklık edenler ise susturulur. Romanda da Éric’in insani kırılabilirliğine tanıklık eden Charlie’nin susturulması gerekir. Asıl amaç, Éric’in merkezi bir figür oynadığı Zyklon grubunun meşruiyetini ve gücünü korumaktır: “Charlie’ye gelince, onu kendi iyiliği için değil, Zyklon grubunun meşruiyetini ve gücünü korumak için, liderinin talihsizliklerine tanık olan kişiyi ortadan kaldırmak istiyor. Çünkü Siyahi adam her şeyi biliyor. Siyahi adam, Éric’in, Néry-Village’ın Führer’inin, yüzünü kaybettiğini ve ağladığını gördü” (Queffélec, 1993: 56). Zyklon grubu için sorun olayın kendisi değil, olayın biliniyor olmasıdır. Bu nedenle Charlie’nin hedef hâline gelmesi, grubun gerçeği değil, gerçeğe tanıklık eden kişiyi tehlike olarak görmesiyle ilgilidir.

Reşit olmadığı için bankadan parasını alamayan Charlie, bu duruma içerlenir: “Hepsinin hırsız olduğunu ve toplumda siyahi olmanın hoş karşılanmayabileceğini, ancak reşit olmamanın hoş karşılanmadığını; ayrıca oraya sincap için geldiğini haykırdı” (Queffélec, 1993: 57) diyerek dışlanmanın neredeyse “normal” kabul edildiğini ima eder. Evlatlık edinildiği evde yaşadıklarından dolayı kendi içine kapanan ve sessizlik içerisinde varlığını sürdüren çocuğun bankada bağırması da dikkat çekicidir; çünkü Charlie’ye kapıyı kapatan şey yalnızca yaşı değil; yaş, dışlanmanın meşru bir gerekçesidir. Asıl mesele siyahi olmasıdır. Sistemin ikiyüzlülüğünü görmüş olmanın yorgunluğunu üzerinde taşıyan Charlie, bunu sorgulamadan edemez. Yaşamış olduğu bu ayrımcı muameleye ise kendince çözüm üretir: “Bu durumda, kardeşi Éric’in liderliğindeki göçmen karşıtı güvenlik servisini uyaracağını ve onların gelip her şeyi kırıp, yakıp, tüm parayı alacaklarını söyledi” (Queffélec, 1993: 57). Charlie’nin Éric üzerinden kurduğu tehdit çok önemlidir: Göçmen karşıtı bir güvenlik servisi, bu kez bir siyahi tarafından silah olarak kullanılır. Queffélec burada Charlie’yi “haklı” ya da “masum” yapmaz; onu, oyunun kurallarını öğrenmiş biri yapar.

Parasızlık nedeniyle çaresiz kalan Charlie, ne yapacağını bilemez bir şekilde yollarda gezinir: “Parası bitince, otoyolun kenarına gitti ve güneye doğru giden yüz binlerce arabanın trafiğini izledi (...) Zifiri karanlıkta, hâlâ 27. kilometre işaretinde oturuyordu” (Queffélec, 1993: 58). Yüz binlerce araba seyir halindeyken, Charlie sabittir. Hayat akıp giderken Charlie’nin duraklaması da onun yazgısıdır bu da sistemin izin verdiği sınırlı hareketi simgeler. Yetimhaneye dönmeme kararı alan Charlie, her şeye rağmen Zyklon grubuna teslim olmaya karar verir: “Siyah adam ve dazlak masalındaki gibi, planlandığı gibi Zyklon grubuna teslim olma vakti gelmişti; çünkü kuruma asla canlı dönmeyeceğine yemin etmişti” (Queffélec, 1993: 58). “Siyah adam ve dazlak masalı” ifadesinde kaçış vardır, yani yaşanan dehşeti normalleştirmenin bir yoludur. Charlie artık bireysel bir tehdit altında değil, sistematik yok oluşun mantığına teslim olmuştur, zira başka çıkış bulamamıştır.

Sartre’a (1943: 92) göre eğer kişi, işine geldiğinde “ben buyum, elimde değildi”, işine geldiğinde ise “her zaman başka olabilirim” diyorsa, kötü niyetlidir. . Bu iki bakış, aynı davranışı farklı yapılar da kurar. Kişi pasiftir, mevcut durumunu korumak ister dolayısıyla da herhangi bir sorumluluk almaktan kaçır. *La menace*’da da bir tür “kötü niyet” göze çarpar. Éric’in arkadaşlarıyla işlediği tüm suçlara tanıklık eden Charlie, Bayan Mado tarafından konuşmaması gerektiği yönünde tehditler alır. Burada Charlie’ye sunulan şey bir seçenek değil, bir zorunluluktur: “Aynı şekilde, komşularına, polise veya kimseye hiçbir şey söylemeyecek. Hiçbir şey görmedi, hiçbir şey duymadı, akşamı Éric ile poker oynayarak geçirdi (...)” (Queffélec, 1993: 58). Dolayısıyla Charlie artık yalnızca mağdur değil, zorla suça ortak edilen bir özneye dönüşür. Ancak Charlie’nin suskunluğu onu korumaz, tam tersine, ontolojik olarak daraltır; çünkü görmüştür ve duymuştur. Bu, özgürlükten bilinçli ama örtük bir kaçıştır.

Romanın sonunda Charlie hayatını kaybeder ancak kim tarafından öldürüldüğünden net bir şekilde bahsedilmez. Bunun sebebi ise Charlie’nin artık birey olarak değil, sistemin yok edilebilir gördüğü bir beden olarak konumlandırılmasıdır: “Charlie Sanzor’un hikâyesi işte buydu; o gece, Mado’nun ihbarı üzerine gelen ilk yardım ekipleri cansız bedenini bodrumdan almaya gelmeden birkaç dakika önce, Charlie tarafından yine Charlie’ye anlatılmıştı. Karaciğerine bir Luger kurşunu isabet etmişti. Sol yumruğu, yirmi franklık bir banknotun üzerinde sıkıca kapalıydı” (Queffélec, 1993: 62). Yani Charlie’nin hikâyesi; başkaları ya da toplum için değil, yalnızca kendisi için vardır. Bu, yok sayılmış, dışlanmış, sessizliğe mahkum edilmiş ve yalnız bırakılmış bir hayatın hikâyesidir. Charlie’nin yaşamı gibi ölümü de yeraltında gerçekleşir. Kamusal alan ona hiç açılmaz; görünmeyen, aşağıda olanın, sessizliğin ve değersizleştirilenin mekânı bodrumda öldürülmüştür. Mado anne ise başka seçeneği kalmayınca, bilinmeyen kişilere karşı bir hukuk davası açar ve Éric resmen suçlanır, mahkemede Charlie’yi öldürmeyi amaçlamadığına yemin eder ve serbest bırakılır:

Özgürlüğüne kavuşunca, mahkemenin karşısındaki Valençay barında Mado ile bir içki içmek için durdu. “Onu şimdiden özlüyorum.” “Her şeyi tekrar yapardım...” Bir yudum bira içti. “...tek kurşun yerine iki tane sıkardım oraya”. Bara yirmi franklık bir banknot attı ve gülümse-di. “Teşekkürler, siyahi çocuk...” Her şey olur, her şeyin bir sonu vardır, her şey bir kazadır (Queffélec, 1993: 62-63).

Yukarıdaki cümleler Queffélec’in şiddeti sıradanlaştırma, ahlaki boşluk ve rastlantı fikrini yoğun biçimde bir araya getirir. Éric’in geçmiş eylemleri sorgulanmaz ve şiddeti yeniden gerçekleştirme isteği net bir şekilde dile getirilir. Burada özgürlük, Sartre’ın (1943) tanımladığı biçimiyle sorumluluğun bilinciyle kurulan bir özgürlük değil; cezasızlığın yarattığı bir boşluktur. Eylem ne dramatize edilir ne de yüceltilir; sıradan bir sohbet cümlesi gibi akar. Bu durum, romandaki etik çöküşün dildeki yansımasıdır. Böylelikle yazar, okuru, şiddetin kaygısızlıkla süregeldiğine dair rahatsız edici gerçekle baş başa bırakır.

Sonuç

Le Menace, beyaz bir aile tarafından evlat edinilen on yaşında siyahi çocuk Charlie’nin hikâyesidir. Queffélec’in Charlie’nin ırkçılık, yoksulluk ve bürokratik dışlama ile örülmüş bir toplumsal düzen içinde adım adım çöküşe sürüklenişini anlattığı romanı, toplumun işleyişindeki aksaklıkların bireylerin yaşamlarını nasıl da sona sürüklediğinin en somut göstergelerinden biridir. Charlie Sanzor, bireysel hatalarla değil; kendisine özgür bir yaşam alanı sunmayan mekanizmalar tarafından çaresizliğe sürüklenmiştir.

Bu çalışmada, Sartre’ın; “insan, özgürlüğünün yarattığı kaygıyla yüzleşmemek için kendisini sabit bir benlik, başkalarının belirlediği bir kişi ya da belirlenmiş bir nesne gibi düşünerek özgürlüğünü inkâr eder” (1943: 78) düşüncesi evreninde Queffélec’in *Le Menace* romanındaki sessizlik Charles ekseninde ele alınmıştır. Evlat edinildiği evde kim olduğuna başkalarının karar verdiği bir konuma düşen, bu noktada kendi anlamını kuran bir bilinç olmaktan çıkan ve bir nesne hâline getirilen Charlie’nin söz hakkı elinden alınır. Konuşmak, kendini başkasının amaçlarına teslim etmek olacağı için, sessizlik onun özgürlüğünü askıya alarak kendisini koruma biçimi hâline gelir. Éric’in baskısı, psikolojik ve fiziksel şiddeti, tehditleri ve bakışları altında günlerini geçirmek zorunda kalan çocuk kendine tamamen yabancılaşarak, Éric’in hâkimiyeti altında yaşar. Dolayısıyla varoluşu dışarıdan belirlenerek bütün özgürlüğünü kaybeder. Hem özel hem de kamusal alanda hak talep ettikçe Charlie’nin sesi sistemli biçimde bastırılır bunun sonucunda da çocuk, giderek görünmez hale gelir. Charlie konuşur ama duyulmaz; hak ister ama prosedürlere takılır, kaçmak ister ama her yol onu yeniden aynı yere getirir. Kurumlar doğrudan şiddet uygulamaz, fakat normal ve makul görünen kararlarıyla onun yaşam alanını daraltır. Charlie, bodrumda vurulmuş hâlde

bulunması ve sol yumruğunda sıkıca tuttuğu yirmi frank ise hayatı boyunca kendisine tanınmayan en temel hakkın simgesidir. Yazar bu bağlamda Charlie'nin ölümünü bir suç değil, işleyen bir düzenin sonucu olduğunu varsayar.

Sonuç olarak Queffélec, hakaret, bürokratik gerekçe, prosedür, reşit olmama gibi tarafsız görünen dilleri kullanarak aslında toplum mekanizmalarının kendilerinden farklı olanları dışlamaya hizmet ettiklerini anlatısının merkezine koyar. Yazar, kötülüğün sıradanlığı fikrine yaklaşarak şiddeti canavarca değil; normalmiş gibi ve sıradan yansıtır. Nitekim bir toplum, bazı bireylerin sesini baştan geçersiz sayıyorsa, onların hikâyesi kaçınılmaz olarak trajediyle sonlanır.

Kaynakça

- Acheraïou, A. (2003). *L'esthétique du silence dans l'œuvre de James Joyce*. <https://books.openedition.org/pur/31931#anchor-fulltext> (Erişim tarihi: 28.01.2026).
- Arendt, H. (2021). *Totalitarizmin kaynakları 1/ Antisemitizm* (B. S. Şener, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Dibavar, A. (2022). Responsibility to nothingness. *The Site Magazine*, 1(2), 1-10.
- Duke, C. R. (1974). Nonverbal behavior and the communication process. *College Composition and Communication*, 25(5), 397-404. <https://doi.org/10.2307/356963>
- Glenn, C. (2004). *Unspoken: A rhetoric of silence*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Labeille, V. (2007). Le silence dans le roman: Un élément de monstration. *Loxias*, 4(18), 1-11.
- Lorde, A. (1984). *Sister outsider: Essays and speeches*. USA: Crossing Press.
- Mihai, M. (2020). The hero's silences: Vulnerability, complicity, ambivalence. *Critical Review of International Social and Political Philosophy*, 24(3), 346-367. <https://doi.org/10.1080/13698230.2020.1796332>
- Olson, K. (2024). *Subaltern silence: A postcolonial genealogy*. New York: Columbia University Press.
- Portch, S. R. (1982). Writing without words: A nonverbal approach to reading fiction. *The Journal of General Education*, 34(1), 84-101.
- Rogers, C. R. (1961). *On becoming a person a therapist's view of psychotherapy*. Boston: Houghton Mifflin.
- Sartre, J. P. (1943). *L'être et le néant*. Paris: Editions Gallimard.
- van den Heuvel, P. (1985). *Parole, mot, silence. Pour une poétique de l'énonciation*. Paris: José Corti.



**EMİNE SEMİYE HANIM'IN
SEFALET VE GAYYA KUYUSU
ADLI ROMANLARINDA
KADIN VE EVLİLİK
MESELELERİ**

“ ”

Bahar KURU¹

¹ Arş. Gör. Dr., Iğdır Üniversitesi, Fen Edebiyat Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, bhrsyt@gmail.com, ORCID: 0000-0001-9923-412X.

Giriş

Türk toplum hayatında Tanzimat'tan itibaren yaşanan Batılılaşma sürecinde değişimden en çok etkilenenler ve değişimi en çok yansıtanlar kadınlar olmuştur. Toplumun ilerlemesi için çözülmesi gereken bir mesele olarak gündeme getirilen kadın meselesi, daha çok bir problem olarak edebi eserlerde işlenmeye başlamıştır. (Gülendam, 2006: 14; Kurnaz, 2011: 258).

Ataerkil sistem tarafından kadınların mahrem olarak algılanıp ev içi alana hapsedilmeleri, kadın modernleşmesinin erkeklere oranla daha geç başlamasına sebep olmuştur. (Karaca, 2012b: 9). II. Meşrutiyet dönemi ise kadının kamusal alanda toplumsal görünürlük kazanmasının ve buna karşı gelişen tepkilerin gözlemlendiği bir dönemdir. (Göle, 1998: 70). Kadının görünürlüğü ile birlikte özel-mahrem alan ile dış-kamusal alan arasındaki sınırlar da yeniden çizilmiştir. (Göle, 1998: 170).

Tanzimat'la birlikte hız kazanan modernleşme sürecinde kadın ve kadınlığa ait meselelerin gündeme getirilmesiyle birlikte o zamana kadar erkek yazarların tekelinde olan kadın hakları ve vazifeleri gibi konularda kadın yazarların görüş belirtmeye başladıkları görülür. Sorunlarını çeşitli yayın organları ve kadın derneklerinde dile getirerek bu sorunlarına çözüm arayan Osmanlı kadınları, ortak bir kadınlık bilinci ve mefkûresi oluştururlar. Kadının sadece kendi varoluşunu değil, başka kadınları da dert edinmesi şeklinde tanımlanabilecek bir kavram olan kadınlık mefkûresi, Emine Semiye Hanım'ın edebi ve siyasî kişiliğini yoğuran en önemli kavramlardan biridir. (Kaymaz, 2009: 12, 42; Karaca, 2011: 124).

Tanzimat döneminin önde gelen devlet adamlarından tarihçi ve hukukçu Ahmet Cevdet Paşa'nın kızı olan Emine Semiye Hanım, Türk edebiyatının ilk kadın yazarlarından. Roman, hikâye, deneme, hatırat ve şiir gibi türlerde eserler kaleme almıştır. Yazmaktaki amacının topluma fayda sağlamak olduğunu söyleyen yazarın, bu bağlamda Ahmet Mithat'ın toplumsal faydaya yönelik romancılığını takip ettiği görülür. (Karaca, 2011: 116,117). Kaymaz, bu bağlamda tezli roman ve hikâye tarzını benimseyen yazarın eserlerinin, fikirlerini ilk elden gösteren birer kaynak özelliği gösterdiğini, sosyal ahlaka dair kaygılarının özellikle romanlarda üst seviyede olduğunu söyler. (Kaymaz, 2008: 156, 157).

Osmanlı feminizminin öncüleri arasında yer alan Emine Semiye, gerek çeşitli dergi ve gazetelerde yer alan makalelerinde gerekse Meşrutiyet sonrası kadınlara verdiği konferanslarla kadın hakları mücadelesinde öncü bir rol üstlenmiştir. Kadının çağdaşlaşmasıyla Osmanlı Devleti'nin çağdaşlaşmasını birbirini tamamlayan unsurlar olarak görmüş, aile ve toplumun merkezine kadını yerleştirmiştir. (Karaca, 2012a: 270).

Kadın ve kadınlıkla ilgili meseleleri eserlerinin merkezine yerleştirmesi

nedeniyle feminist yazar olarak anılan Emine Semiye Hanım'ın feminizmi Batılı anlamdaki feminizmden farklıdır. Ona göre feminizmin amacı kadınları, erkeklere gönül eğlencesi olmaktan kurtarmak ve onların erkeklerle aynı haklara sahip olmasını sağlamaktır. Bu nedenle bazı İstanbul kadınlarının feministlik iddiası ile kadın hakları konusunda ileri gitmelerinden rahatsız olur. Ciddi, ağırbaşlı kadınlardan oluşan feministler, kadınlığı bütün faziletleriyle yükseltmek amacındadır. Türk kadınları arasında feminizm düşüncesini benimseyenlerin çoğunlukta olmasına karşın bu düşünce bizde Avrupa'da olduğu gibi cemiyet şeklinde oluşmamıştır. Bu nedenle Batı kadınlarının elde etmek istediği siyasal haklar bizim için erkendir. (Kaymaz, 2009: 62; Kurnaz, 2008: 179).

Osmanlı feminizminin öncülerinden Emine Semiye, kadın-erkek arasında bir fark olmadığını, “fazla olarak kadınların zekâsı yüksek, maneviyatı rakik ve şeffaf bir şefkatle mücellâ” (Halil Hamid, *İslamiyette Feminizm*, s. 1051) olduğunu ifade eder ve kadın-erkek eşitliğinin toplum hayatında uygulanmasını ister:

“Zaten tarik-i hayatta her şey alışmaktan ibarettir! Bizi bir muhit-i mazik içinde zaaf ve zillete alıştıranlar ve öyle zebun yetiştigimizi görmekle reculâne mağrur olanlar indinde ihtimal, kadınlar erkeklerin kölesidir. Lakin hüriyet-i şahsiyesini istirdad için bütün sükûn ve saadetini fedadan geçmeyen nisvan-ı mütemeddine; hariçten o muhit-i maziki göstererek bazen tehdit bazen nevâzişkâr ninnileriyle bizi uyutmaya uğraşan ey gafil ricalimiz! Aldanıyorsunuz. Belki bugünkü valideler dest-i tahakkümünüzde böyle uyuşuk, bihaber kalabilirler. Belki bir kısmı da bu nevm-i nûşin-i nevâzişâne mağluben kadınlığı unutarak oyalanabilirler. Fakat şem'a-yı medeniyet etrafına toplanan hanım kızlar, önlerine açılmış sahâif-i ulûm ve fûnûnla tenevvür edildikçe insaniyete masdar olan kadınlığa geçirilmiş bu tavk-ı giran-ı taassubu artık çıkarmak ihtiyacını elbette hissedeceklerdir, diye bağırıyorlar.” (Halil Hamid, *İslamiyette Feminizm*, s. 1051).

İslamiyet'in kadını ticaret, ziraat ve yaralıları tedavi için savaşa gitmekten alıkoymadığını, Hazret-i Muhammed zamanında kadınların saygın ve “harekât-ı namuskâranelerinde tamamıyla hür” (Halil Hamid, *İslamiyette Feminizm*, s. 1051) olduklarını, Abbasiler dönemindeki sefahat hayatıyla birlikte kadınlığın “müzeyyen, müzehheb esaret örtüsüne bürünmeye” (Halil Hamid, *İslamiyette Feminizm*, s. 1051) başladığını söyler. Emine Semiye'ye göre kadınların içinde bulunduğu durum dinî kaynaklı değil, toplumsal kaynaklıdır.

Emine Semiye, Batı medeniyetinin doğru algılanması gerektiği üzerinde durur. Medeniyetin iyi taraflarını bırakıp yalnızca sefahat hayatına ait taraflarının alınmasının ve bunun feminizmle ilişkilendirilmesinin ahlaki yozlaşmaya yol açacağı kanaatindedir. Batı medeniyetinin bu tarafının Ba-

tılı ahlakçılar tarafından da kabul görmediğini ifade eder. “Şeriat-ı garrâ-yı Muhammediye'nin” (Halil Hamid, *İslamiyette Feminizm*, s. 1051) izin verdiği mukaddes hürriyeti savunur. Aşırı serbest davranıp yanlış batılılaşma yerine “faziletle dolu asıl feministliği öğrenmek ve aşılama” (Halil Hamid, *İslamiyette Feminizm*, s. 1051) gerekliliğini vurgular.

Emine Semiye Hanım romanlarında kadın, çocuk terbiyesi, toplumun ıslahı gibi konuların yanı sıra devrin önemli problemlerinden biri olan evlilik hakkındaki düşüncelerini de söyleme olanağı bulur. Emine Semiye'nin evliliğe bakış açısı devrin erkek aydınlarıyla aynı doğrultudadır. Ona göre kadının asıl vazifesi erkeğe iyi bir eş olmaktır. Emine Semiye her ne kadar kadın hareketi içerisinde yer alsada devrin gereği olarak tamamen bağımsız bir kadın kimliği oluşturamamıştır. (Karaca, 2011: 126, 127). Dolayısıyla modern kadın, haklarının farkında olan kadın olmakla birlikte aynı zamanda iffetli kadın kimliğini de taşıyan kadındır. Bu bağlamda modern kadın, hem ahlaki yozlaşmanın hem de toplumu yeniden yaratmanın ve uygarlığın doğuşunun taşıyıcıları olarak temsil edilirler. (Sancar, 2020: 138). Emine Semiye Hanım'ın eserlerinde kadınların itaatkâr görünmelerine karşın isyankâr bir tutum sergilemeleri bu açıdan değerlendirilebilir. (Karaca, 2010: 394).

Bazı yazarlar, romanın yoğun ve gerçek bir yaşantıdan doğması gerektiğine inandığı ve bu yaşantının nesnellik kazanarak bir biçime ulaşması gerektiğini düşündükleri için kendilerini, isimlerini gizleyerek romanlarına dâhil ederler. (Narlı, 2009: 904). Bu bağlamda Emine Semiye Hanım'ın eserlerinde de otobiyografik izler görülür. Yazarın, dadısının oğlu olduğu söylenen ikinci eşi Reşit Paşa'dan ayrılmasında bu aile tarafından büyütülen Nimet adlı kızla Reşit Paşa arasında çıkan dedikoduların etkili olduğu belirtilmektedir. (Kaymaz, 2009: 37). Emine Semiye'nin *Gayya Kuyusu* adlı romanında kadın düşkünü olan kahramanı Safai Bey'in evin hizmetçi kızı Yekta'ya zorla sahip olması ve onun felaketini hazırlaması bu bağlamda değerlendirilebilir. (Karaca, 2017: 700).

Araştırmacıların çoğu Emine Semiye'nin yazarlığı ve romancılığının, ablası Fatma Aliye'nin gölgesinde kaldığını ifade etmektedirler. Fatma Aliye, babası Ahmet Cevdet Paşa gibi geleneklere bağlı ve İslamcı bir düşünceyle kadınlık meselelerini sorgularken Emine Semiye'nin kadınlıkla ilgili düşünceleri ise bazı durumlarda geleneğe aykırıdır ve daha keskin çizgiler taşır. Kadın hakları mücadelesinde ablasına göre daha mücadeleci bir duruş sergiler. (Kaymaz, 2009: 42; Karaca, 2010: 310, 311). Taha Toros da Emine Semiye Hanım'ın ablasına göre daha Batılı, daha aktif ve gizli politika işlerine karışan ilk kadın olduğunu söylemektedir. (Toros, 1998: 222). Serpil Sancar ise Emine Semiye'yi hem İttihat ve Terakki Cemiyeti'ne üye olup hem de süfrajyet sayılabilecek eylemler yapan kadınlar arasında gösterir. (Sancar, 2020: 155).

Karaca, Emine Semiye Hanım'ın çağdaş kadın yazarların gölgesinde kalmasını, sosyal ve siyasi faaliyetlerde aktif olarak çalışmasına ve bu nedenle edebî eserlerinin arka planda kalmasıyla açıklamaktadır. (Karaca, 2010: 395). Meşrutiyet dönemi sonrasında Halide Edip gibi daha yetkin kadın yazarların ortaya çıkması da Emine Semiye Hanım'ın geri planda kalmasının sebepleri arasında olabilir. (Karaca, 2010: 77).

Bir kadın yazar olarak Emine Semiye Hanım'ın kadın ve evlilik meselelerine bakış açısını *Sefalet ve Gayya Kuyusu* romanlarından hareketle değerlendireceğiz.

Para, Hırs, Tutku ve Sefalet Ekseninde Kadınlar

Sefalet romanı, ilk olarak Selanik'te çıkan *Mütalâa* gazetesinde tefrika edilmeye başlanmış, bundan on iki sene sonra da "Millî ve ibret-âmiz bir hikâyeyi hâvidir" ibaresi ile müstakil bir eser olarak yayımlanmıştır. (Kaymaz, 2008: 126).

Romanda, zengin bir ailenin çocuğu olan Sabite'nin türlü hileler sonucu sefalete sürüklenmesi, ardından yeniden eski hayatına kavuşması konu edilir. Mültezimzâde Feyzullah Efendi'nin kardeşi Emrullah Bey, cahil bir kadın olan Yakut'la evlenir. Bu evliliğinden Zümrüt adında bir kızları dünyaya gelir. Beş sene sonra Emrullah Bey, Yakut'u boşayınca Zümrüt'ün terbiye ve bakımını amcası Feyzullah Efendi üstlenir. On üç sene sonra Zümrüt, amcasının oğlu Ruhi Bey'le evlenir. Bu sırada ikinci evliliğini yapan Yakut, bu evlilikten olan oğlu Cehdi ile birlikte Zümrüt'ün yanına yerleşir. Mutlu bir evlilik sürdürmelerine rağmen Zümrüt Hanım ile Ruhi Bey'in çocuğu olmaz. Bunun üzerine Zümrüt Hanım, kocasının cariye Bihterin'den çocuk sahibi olmasına izin verir. Bu evlilikten Sabite adını verdikleri bir kız çocukları olur. Diğer taraftan Cehdi'nin de evdeki başka bir cariyeden Mahir adında bir oğlu olur. Cariye vefat edince Ruhi Bey ile Zümrüt Hanım, Mahir'i evlatlık alır. Sabite sütün kesilince Bihterin çırak edilir ve Cehdi'yle evlendirilir. Böylece Sabite, Zümrüt Hanım'ı öz annesi bilir.

Cehdi, Ruhi Bey'in mirasına konmak için oğlu Mahir'i, Sabite ile evlendirmek ister. Sabite ise teyzesinin oğlu Hayati'yi sevmektedir. Ailesinin de isteğiyle on üç yaşına geldiğinde Hayati ile nişanlanır. Sabite'nin çocukluk arkadaşı Kesbiye de Hayati'ye âşıktır. Sabite'nin Hayati ile nişanlanması Kesbiye'nin duygularında bir değişiklik gerçekleştirmez. Bu konu hakkında ara sıra Mahir'le dertleşir. Mahir, Sabite'nin servetine sahip olmak için Kesbiye ile Hayati'yi yakınlaştırmaya çalışır. Bunun üzerine Hayati'nin ağzından sahte mektuplar yazıp Kesbiye'ye gönderir. Hayati, yaradılıştan hafifmeşrep ve değişken mizaçlı olan Kesbiye'yi güzel bulmakla birlikte gerçekte Sabite'yi sever. Çok geçmeden Ruhi Bey ve Zümrüt Hanım, Cehdi ile oğlu Mahir'in, kızları üzerindeki kötü emellerinin farkına varır. Cehdi'nin yaptığı kötülüklerden sonra yatağa bağlı kalan Ruhi Bey, ölmeden önce vasiyetnamesini hazırlar. Ruhi Bey'in ölümün-

den sonra Cehdi, Zümrüt Hanım'ı zehirleyerek öldürür. Durum fark edilince kendisi de aynı zehirden içmek zorunda kalır. Böylece Zümrüt Hanım, vasiyetnameyi kızına söyleyemeden ölür. Mahir ise hazırladığı sahte vasiyetname ile Ruhi Bey'in bütün mal varlığını üzerine geçirir. Sabite'yi konaktan kovar. Bundan sonra Sabite, sefil bir hayat yaşamaya başlar.

İyi bir eş ve anne olmakla yükümlü olan kadınların eğitimi, çocukların eğitilmesi açısından son derece önemlidir. Cahil, görgüsüz, kaba bir yörük kızı olan Yakut Hanım'ın eğitimsizliği, kalıtım yoluyla oğlu Cehdi'ye, ondan da torunu Mahir'e aktarılır. Bu kişiler roman içerisinde çeşitli felaketlere sebep olurlar.

Öz anne olmasına rağmen Yakut, üvey anne fonksiyonuyla karşımıza çıkar. Romanda kızına karşı herhangi bir sevgi hissiyle muamele göstermez. Kızını sevdiği için değil, onun maddi imkânlarından yararlanmak istediği için yanına yerleşir. (Karaca, 2010: 111, 112).

Sabite'nin sefaletle mücadele ettiği sırada Hayati de Kesbiye ile evlenir. Kesbiye, evlenmeden önce güveyin akrabasından kimse bulunmadığı için Sabite'yi düğününe çağırır. Gururu incinen Sabite, bu daveti kabul etmez. Kesbiye, Hayati'nin Sabite ile nişanlandığını bilmesine rağmen onu sevmekten vazgeçmemiş, bunu da her fırsatta dile getirmeye çalışmıştır. Nitekim düğününe davet etmek için gittiği zaman Sabite'ye "Kardeşim, beni mazur gör. Sen sevmiyordun! Pederinin vasiyetini ifaya çalışıyordun. Bense ayıp değil ya, seviyordum. (...) Sen onu seviyorum demiyordun. Ben de bu cihetle onunla izdivaç ediyorum. Eğer gönlün varsa fakat akdemce doğrusunu söylemeliydin." (*Sefalet*, s. 53) sözlerini söyleyecek kadar Hayati'ye tutkundur. Romanda Sabite'nin Hayati'ye karşı açık bir itirafta bulunduğu görülmemekle birlikte ailesine Macit dışında herhangi biriyle evlenebileceğini söylemesi, ilgisini ve sevdiğini göstermektedir.

Emine Semiye Hanım'ın romanlarında ideal kadın tipleri eğitilmiş ve donanımlı kişilerdir. Buna bağlı olarak yazar, Sabite'yi güzelliğiyle değil akli ve zekâsıyla ön plana çıkarır. Eğitim, kültür ve zekâ Cumhuriyet öncesi kadın romanlarında bireyselliğin, modernleşmenin ve iyi insan olmanın temel koşulu olarak sunulur. Baba ve aile içindeki diğer erkek figürler tam olarak işlevlerini yerine getiremediği için kadına rehberlik eden kendi zekâsıdır. (Utku Günaydın, 2017: 156, 158). Utku Günaydın, aynı zamanda annenin eksikliğinin, kadına rehberlik eden, olgunluk kazandıran ve onu rasyonelliğe yönlendiren ilk önemli adım olduğunu da vurgular. Ona göre rasyonellik, ihtiyat ve sağduyu gibi kavramların kadın karakterlerde önceden gelişmesinin nedenlerinden biri de annenin eksikliğidir. (Utku Günaydın, 2017: 76).

Bununla birlikte romanın bir yerinde Sabite'nin kibir derecesine varan vakarlı kişiliği yazar tarafından sahip olduğu yüce erdemler karşısında bir eksiklik olarak gösterilir:

“ (...) Malik olduğu hasâil-i âliyyeye bir hali, irâs-ı nakîsa ediyordu. O da hemen tekebbür derecesine varan tavr-ı vakurânesiydi. (...)” (*Sefalet*, s. 148).

Sabite’ye neden bu kadar ağırbaşlı olduğu sorulduğunda “Her şeyden ziyade vakarımı severim.” (*Sefalet*, s. 148) cevabını vermesi, bu kişilikle özdeşleştiğini gösterir. Hayati’yi sevdiğini dil ile ikrar edememesi de bu kibrinin ve hicabının sonucudur. Kesbiye ise Sabite’nin tam tersi bir kişiliğe sahiptir. Hayati’nin Sabite ile nişanlandığını bilmesine rağmen ondan hiçbir zaman vazgeçmez, sonunda onu elde eder. Sabite ile Kesbiye’nin mezara kadar sürecekle olan dostlukları bu olay üzerine biter. Hayati ise Sabite’yi sevdiği halde erkeklik icabı Kesbiye’nin cazibesine kapılmaktan da geri durmaz. Evlendikleri gece Kesbiye’nin şuh-meşrepliği Hayati’yi cezbeder. Sabite’nin hayali ile Kesbiye arasında fikri bulanıklaşır. Sabite, yazar tarafından melek olarak tasvir edilirken Kesbiye şehvî özellikleriyle tasvir edilir. Bu noktada da bir tezat söz konusudur. Hayati, ruh ve beden arasında sıkışmıştır:

“Hayati, Kesbiye’nin etvar ü harekâtındaki şuh-meşrepliğe hasebü’r-recûliye meclûb oluyorsa da Sabite’nin hayali ara sıra yeni gelinle kendi arasına girip hâil oluyordu. Ah, o hayalde ne vakurâne bir letafet vardı! Hayati, Sabite’yi cidden sevmiştir. Ne çare ki hükm-i kadere tabi olarak Kesbiye’ye zevç oldu. Bununla beraber o gece Kesbiye güzüne pek güzel görünüyordu. Kesbiye’nin hafifmeşrepliği ve pek bol olan şeytanetkârâne kahrkahlaları, Hayati gibi ateşin bir erkeği tabii cezbederse de Sabite’nin gonca deheninde görülen tatlı handelerin, ihtisâsât-ı melekânesi bir âşık-ı sadıki hakikaten meftun ve hayran etmeye kâfiydi. İşte Hayati Bey de zevcesinin şu cazibeli hallerine mağlup oluyor, ara sıra da bir hayal-i masumânenin mağruk-ı hüzn ü bukâ olan enzarından ürküp titriyordu.” (*Sefalet*, s. 204, 205).

Emine Semiye Hanım’ın, Batılılaşma ile birlikte kadınların toplumsal hayatta yeni görünmeye başladığı bir dönemde yazması, romanlarındaki karakterlerin kurgusunu da etkilemiştir. Aile mahremiyetini koruması açısından kadının, romanlarda aşk duygusunu tam anlamıyla yaşayamadığı görülür. (Karaca, 2010: 108). Emine Semiye’nin romanlarında aşk, genel olarak erkeklerle ait bir duygu olarak verilir. O dönemde kadının aile içindeki dünyasının mahrem olarak algılanması, onların ihtiraslı bir âşık olarak gösterilmesini engeller. (Karaca, 2010: 128). Sabite’nin, Hayati’ye olan duygularını ifade edememesini bu bağlamda değerlendirebiliriz.

Bununla birlikte Emine Semiye’nin romanlarında karşıt güç fonksiyonundaki kadınların aşk duygusunu yaşadıkları görülür. Fakat bu kadınların yaşadıkları aşk onlara mutluluk getirmez. Diğer taraftan tematik güç fonksiyonunu yüklenmiş kadın kahramanların yaşadıkları aşk ise belli değildir. Emine Semiye Hanım’ın eserlerini kaleme aldığı dönemlerde kadınların aşkı

doğrudan yaşaması henüz kabul edilebilir bir durum olmadığı için yazar, ideal kadın tiplerini bu amaç doğrultusunda kurgular. (Karaca, 2010: s. 113, 114). Sabite aşkını ilan edemezken Kesbiye her fırsatta dile getirir.

Kesbiye'nin, Sabite'yi düğününe çağırması ve onun yaşadığı sefil hayatı gözler önüne serer gibi bir de beraberinde düğünde giymesini istediği elbiseyi getirmesi, Kesbiye'nin ne kadar hırslı bir karakterde olduğunu gösterir. Bu elbise Hayati'nin Sabite'ye hediye ettiği elbisedir. Kesbiye de bu elbisenin aynısından yaptırınca Sabite elbiseyi fakir bir komşu kızına verir. Bu duruma içerleyen Kesbiye, daha sonra bunu ondan alarak Sabite'ye düğünde giymesi için getirir. Böylece kıskanç ve hırslı bir kişiliğe sahip olan Kesbiye, Sabite'nin sahip olduğu şeyleri elde etmeye çalışır. Çocukluk zamanında Sabite ile birlikte oynadıkları odayı zıfaf odası yapması, üstelik yatağını da Sabite'nin oturduğu yere kurdurması, Kesbiye'nin kıskançlığının ne boyutta olduğunu göstermektedir. Hayati'yi de Sabite'nin sefaletle sürüklenmesini fırsat bilip paraya olan düşkünlüğünden de yararlanarak elde eder. Bu noktada Hayati, parayı Sabite'ye olan aşkına tercih eder. Fakat amacı başkadır. Kesbiye'nin bütün servetini ele geçirip Sabite ile beraber yeme peşindedir. Üstelik Kesbiye'nin güvenini kazanana kadar Sabite'ye birlikte yaşamalarını da teklif eder:

“Sabiteciğim! Seni severim. Seni ölünceye kadar seveceğime yemin ederim. Kesbiye ile izdivaç etmeğim yine seni mesut etmek içindir. Bak ne halde yaşıyorsun, eğer Kesbiye'nin servet-i azimesi bana mev'üd olmasa benim de senden beter bir sefaletle giriftar olacağıma şüphe yok. İyisi mi bu budala kızın ayaklarım altına serptiği altınları toplamaya çalışalım, onları sefa-yı hatırla birlikte sarf edelim. (...) İşte yüz lira! Her nerede istersen münasip bir ev tutup döşeyelim. Şimdilik geceleri Kesbiye'ye, gündüzleri de sana gelirim. Kesbiye'nin tamamıyla emniyetini kazanıp bütün servetini elde edince nikâhımızı kıyarız. Kesbiye'yle refakati kabul etmezsen sonradan onu terk edeceğime sana bir de senet veririm.” (Sefalet, s. 64, 66).

Sabite, Hayati'nin isteklerini asla kabul etmez ve duydukları karşısında hayal kırıklığı yaşar. Mahir'e tercih ettiği adamın ondan daha alçak olduğunu söyler ve Hayati'yi evden kovar.

Romanda, asaletsizliğin ve bayağılığın kalıtım yoluyla evlatlara geçişini veren örneklerden biri de Şirazi Hafız ailesidir. (Gündüz, 1997: 503). Konaklarda çamaşırcılık yaparak geçinen Cevriye Hanım, Şirazi Hafız Efendi gibi zengin biriyle evlenmesine rağmen cahil bir kadın olarak kalmaya devam eder. Cevriye Hanım'ın yanlış terbiyesi sonucu Kesbiye, çocukluk arkadaşını nişanlısından ayıracak kadar kıskanç bir kahraman olarak karşımıza çıkar. (Karaca, 2012b: 8).

Kesbiye'nin Hayati'yi “dehşetli bir iptilâ” (Sefalet, s. 208) derecesinde sevmesi ve adeta ona esir olması kocasını evde tutmaya yetmez. Hayati, Sabite'yi unutmak için Kesbiye'nin paralarını sefahat âlemlerinde tüketir. Kesbiye, ev-

lendikten bir sene sonra bir erkek çocuk doğurur. Hayati, oğluna Sabit adını verir. Oğlunun doğması da Hayati'yi sefahat hayatından kurtarmaz. Bunun üzerine Kesbiye de kocasına nispet olsun diye giyinip süslenerek her pazar ve cuma günleri seyir yerlerine gider. Hayati, karısının halinden şüphelendiği için bir akşam ondan önce eve gelir. İki erkeğin, karısının arabasını takip ettiğini görünce çileden çıkar ve Kesbiye'yi çok kötü döver. Hayati'den bir türlü vazgeçemeyen Kesbiye, kendisine yapılan bu kötü muameleye de ses çıkarmaz. Evlilikleri üzerinden iki buçuk sene geçtikten sonra Hayati, Kesbiye'nin tüm servetini kumarhanelerde tüketir. Annesi ve dadısının ölmesi üzerine kimsesiz kalan Kesbiye, ikamet ettiği konaktan da çıkarılır. Hayati, karısı ve çocuğunu bir göz odaya koyduktan sonra ortadan kaybolur.

Diğer taraftan Sabite, asıl vasiyetnamenin ortaya çıkması üzerine eski servetine kavuşur. Bu kez sefalet içinde yaşayan Kesbiye'dir. Sabite, ölüm döşeginde olan çocukluk arkadaşına yardım elini uzatır. Ona dayalı döşeli bir ev alır. Arzusu üzerine Hayati'yi de bulup getirtir. Kesbiye, ölüm döşeginde bile hâlâ Hayati'yi sayıklar. Hayati ise başına gelen felaketlerden ve Sabite ile olan ayrılığından Kesbiye'yi sorumlu tutar. Yeniden sefahat hayatına atılır. Bu kez Sabite'nin geçinmeleri için verdiği parayı ve aldığı evi elden çıkarır. Kesbiye, bu süre zarfında Sabite'den tekrar yardım isteyemez, kısa bir süre sonra da ölür. Vasiyetnamesi gereği Hayati, oğlunu Sabite'ye teslim eder. Kendisi de memuriyet için Yemen'e gider. Kesbiye, Sabite'ye yazdığı vasiyetnamesinde başına gelen felaketleri hak ettiğini söyler ve bunun mezar taşına yazılmasını ister.

Emine Semiye Hanım'ın romanlarında iyiler ödüllendirilirken kötüler cezalandırılır. Bu noktada Kesbiye'nin ilahi adalet tarafından cezalandırılması yazarın teziyle örtüşmektedir. Hayati'nin ise bir nevi Yemen'e sürgüne gitmesi de bir ceza yöntemidir. Fakat kadın kahramanın cezalandırılma yöntemine göre erkek kahramanın cezalandırılma yöntemi daha hafiftir. Bu da dönemin kadın ve erkeğe bakış açısıyla alakalı bir durumdur. Hayati'nin romanın başlarında olumlu bir karakter olarak çizilmesine karşın romanın sonlarında olumsuz bir kişiliğe dönüşmesi ilginçtir. Ruhi Bey, ahlakı ve okuldaki başarısı nedeniyle onu Mahir'e tercih edip kızıyla evlenmesini istemiştir. Hayati, tüm olumlu özelliklerini para hırsına kurban etmiştir. Nihayetinde para, Hayati ile Kesbiye'ye mutluluk getirmemiştir.

Hayati'nin sevdiği kadını para uğruna terk etmesi nedeniyle duyduğu vicdan azabı sonucunda hastalanması, toplumsal normlarla kendi arzuları arasında kalmasının ve duygularını bastırmasının bir sonucudur. (Utku Günaydın, 2017: 128, 132). Kaybettiği sevgi objesi erkek karakteri rasyonellikten uzaklaştırırken kadın karakterlerin başlarına gelen olaylarla mücadele ettiği görülür. Bu nedenle erkeğin hastalığı genellikle zaaf ve zayıflıkla ilişkilendirilir. (Utku Günaydın, 2017: 142).

Romanda değişen birçok Őeyle birlikte erkek karakterlerin de s¼rekli ruh hallerinin deęiŐtięi g¼zlemlenir. Romanda tek sabit kalan Şey ise Sabite ve sahip olduğu erdemlerdir. Emine Semiye Hanım, dengeli bir Şekilde çizdiği kadın karakterine karşılık çevresindeki deęiŐkenlięi erkek karakterler ¼zerinden vermeye çalışır. (Utku G¼naydın, 2017: 133). Kesbiye ve Hayati'nin değişen kişilikleri ve tutumları bu bağlamda değerlendirilebilir.

¼te yandan olumlu bir karakter olarak çizilen Sabite ise M¼Őtak Bey'le mutlu bir evlilik yapar. Evlendikten sonra da Hayati'yi sevmeye devam eden Sabite, Hayati'nin ¼l¼m¼ ¼zerine M¼Őtak Bey'i sever. M¼Őtak Bey'in kadınlar hakkındaki d¼Ő¼nceleri başta olumsuzdur. Parası ve g¼zellięiyle kadınları elde edebileceğini d¼Ő¼nd¼ę¼ için onları evlenmeye ve sadakate layık g¼rmez. B¼yle d¼Ő¼nd¼ę¼ için de konağındaki cariyeleri iğfal edip bir k¼Őeye atmıştır. Fakat Sabite ile tanıŐması kadınlar hakkındaki olumsuz fikirlerini de deęiŐtirir. Sabite'nin aŐkından çılgına d¼ner ve nihayetinde ona kavuşur. B¼ylece Hayati ve Sabite kavuŐamazken romanın sonunda çocukları Sabit ve Hayat kavuŐurlar. Hem Hayati'nin hem de Sabite'nin çocuklarına verdikleri isim kendi isimlerine benzerliğiyle dikkat çekmektedir.

B¼ylece ¼¼nc¼ kiŐilerle evlenmek zorunda kalan roman kişileri, çocuklarına, kavuŐamadıkları sevgililerinin isimlerini vermek suretiyle aŐklarını ¼l¼ms¼z kırlarlar. (G¼nd¼z, 1997: 57).

Hayati'nin sefihliğinin kalıtımsal olduğunu da s¼ylemek gerekir. Sefihlik, babası Semahi Bey'e de kendi babasından tevar¼s etmiştir. B¼ylece ¼k kuşak sefih bir hayat yaşayarak ailelerinin mahvına sebep olmuştur. Semahi Bey, sefahat ¼lemlerinde b¼t¼n servetini t¼ketip geç yaaŐta vefat etmiştir. Hamisiz kalan Hayati de babasının yolundan giderek karısı Kesbiye'nin t¼m servetini t¼ketir.

YetmiŐlik bir ihtiyaer olan Fettan Hanım'ın yirmi beş yaşında bir gele ¼¼nc¼ evliliğini yapması, romanda m¼nasebetsiz bir izdivaç olarak anlatılır. Yaşar Bey, g¼zellięi nedeniyle yaŐını g¼stermeyen Fettan Hanım'ı bir mesire yerinde yaŐmaklyken g¼r¼r ve onunla evlenmek ister. Bu evliliğin gerçekleŐmesinde Fettan Hanım'ın zenginliği etkili olur. Nitekim Yaşar Bey, bir sene içinde Fettan Hanım'ın b¼t¼n paralarını yer. Arta kalan pırlanta iğneleri ve oturdukları evi satması için de ona eziyet eder. Bu iŐkencelere dayanamayan Fettan, çalıştığı konağa kaar. B¼ylece Yaşar Bey'den boŐanması sağlanır.

Hakk-ı Hayattan Hariç Tutulan Kadınlar

Dersaadet gazetesinde tefrika edilen *Gayya Kuyusu*, Emine Semiye Hanım'ın; aile hayatı, kadın ve evlilik konularına geNiş olarak yer verdiği ¼nemli bir eserdir. *Gayya Kuyusu*, Penbe Nine'nin bir masal anlatıŐıyla başlar. Penbe Nine'ye g¼re *Gayya Kuyusu*; yılanların, ıyanların, zebanilerin, t¼rl¼ hayvanat ve haŐeratın bulunduğu dipsiz bir kuyudur. Penbe Nine, geliğinde

tesettüre riayet etmediği bir günün akşamında rüyasında gayya kuyusuna düştüğünü görür. Eltaf ve Yekta adındaki iki küçük kıza bu masalı anlatırken Frenk kızı kıyafetinde gezinmenin onları gayya kuyusuna düşüreceğini söyler. Romanda gayya kuyusu, kadın kahramanların içinde bulunduğu kötü durumu yansıtan bir metafor olarak kullanılır.

Bir cehennem tasviri olan gayya kuyusu, genç kızların toplumsal ahlak kurallarına uymadıkları takdirde çekecekleri acının ve ebedi azabın bir simgesidir. Gayya kuyusu, iffet ve namus gibi kavramlar etrafında cinsellik odaklı eylemlerin sonucuna işaret eden, dinsel ve toplumsal ahlak kurgusuna dayalı bir mekândır. (Utku Günaydın, 2017: 183).

Penbe Nine bahsinden sonra Safai Bey ailesi tanıtılır. Babasından kalan servetle iyi bir hayat süren Safai Bey, eşi Münime Hanım ve iki çocuğuyla birlikte yaşamaktadır. Safai Bey, alafrangalığı taklit suretiyle kabul eden takımdandır. Bu nedenle kılık kıyafetine son derece özen gösterir. Karısı Münime Hanım, yüksek ve sufi bir aileye mensuptur. Safai Bey, karısını sevip saymakla birlikte iptila derecesinde kadın düşkündür. Münime Hanım, kocasının çapkınlıklarının farkındadır fakat yuvasının yıkılmaması için bu duruma göz yumar. Bu nedenle karı koca arasında bu konuda herhangi bir kavga yaşanmaz.

Aile üyeleri dışında konakta Şehnaz adında bir cariye ile kızı Yekta yaşamaktadır. Şehnaz'ın erken ölümüyle birlikte Yekta'ya Münime Hanım bakar. Şehnaz'ın ölümünde çocukların dadısı Dilsuz Kalfa'nın ihmali vardır. Nitekim Dilsuz Kalfa, Yekta'ya da kötü davranır. Bir süre sonra Münime Hanım da Yekta ile ilgilenmemeye başlar. Konak halkının ilgisizliği ve sevgisizliği neticesinde Yekta huysuz ve asi bir kız olur. Tek yakın arkadaşı, kardeşi gibi sevdiği Safai Bey'in kızı Eltaf'tır. Safai Bey ise Yekta'ya büyüdükçe daha farklı bir gözle bakmaya başlar.

Annenin kaybıyla birlikte kadın, hem aile içinden hem de aile dışından kendisine yöneltilen tehditlere maruz kalır. (Utku Günaydın, 2017: 77). Bu bağlamda Yekta'nın felaketlerinin başlangıcı annesinin kaybıyla başlar. Nihayetinde yaşama hakkı da elinden alınacaktır.

Yekta'nın çekmecesinden Emile Zola'nın resimli, fena bir romanının bulunması üzerine Yekta, Münime Hanım tarafından Penbe Nine'nin evine gönderilir. Aslında bu romanı kızlara okumaları için Safai Bey vermiştir. Nitekim Eltaf, romanı kendilerine babasının verdiği için itiraf eder. Münime Hanım da bunu bilmesine rağmen kocasının yaptıklarını yine görmezden gelir. Safai Bey, Penbe Nine'nin evindeyken Yekta'ya şehvî arzularını itiraf eder, kabul etmesi halinde onu nikâhına alacağını vaadini de verir. Eltaf'ın hastalanması üzerine Yekta yeniden konağa getirtilir. Yekta, içini kemiren bu sırrı Eltaf'a anlatır. Safai Bey, karısı ile kızının yatılı gittikleri bir daveti fırsat bilip Yekta'yı iffal eder. Yazar, Yekta'nın başına gelen bu felaketi "Mazlumane Bir Sükût" başlıklı bölümde anlatır:

“Eyvah betül uçmuş... Yerine sefil bir Yekta'nın örselenmiş, berelenmiş vücudu kalmıştı!” (*Gayya Kuyusu*, s. 70).

Emile Zola'nın romanlarıyla Safai Bey'in yozlaşmasına ve zaaflarına dikkat çekilir. Nitekim Safai Bey, Yekta'yı iğfal ettiği gün, tuzağını hazırladıktan sonra eylem saatine kadar sakin bir şekilde Fransız romanları okurken görülür. (Kaymaz, 2009: 187). Gürbilek, Tanzimat romanında kadın-kitap-etkilenme ilişkisinin daha çok ima yoluyla kurulduğunu, kadınlara aşk, intikam, ihanet ve intihar gibi kritik karar anlarında hep romanların eşlik ettiğini söyler. (Gürbilek, 2004: 28). Emine Semiye Hanım ise bu romanında okuyan kadın ve etkilenme endişesi arasındaki ilişkiyi eleştirir. Yekta'nın odasına gizlice koyduğu kitapla onun baştan çıkmasını sağlamayı amaçlayan Safai Bey, bu arzusunu gerçekleştirmez. Böyle bir etkilenme gerçekleşmediği için de Yekta'ya tecavüz eder. Dolayısıyla bu roman aynı zamanda Tanzimat romanlarında yer alan etkilenmiş kadının bir ironisidir. (Utku Günaydın, 2017: 179, 180).

Dilsuz Kalfa, her ne kadar olan biteni görse de Yekta'nın açığı yamağı Mehmet ile kaçmaya çalışırken yakalandığı yalanını söyler. Münime Hanım, kocasının rezaletini örtmek için bu yalana inanmış görünür. Yekta bütün gerçeği söyleyince de öfkelenir ve bütün kabahati ona yükler:

“Sen istemeye idin... Vaktiyle kendini celb etmese idin... Akli başında, ruhu da kibar olan bir erkek bu kepezeliği yapmazdı!” (*Gayya Kuyusu*, s. 72).

Bu sözlerden sonra Dilsuz Kalfa ile birlikte Yekta'yı evden kovar. Beş parasız sokağa atılan Yekta'yı o gün komşulardan hiçbiri evine almaz. Yekta, Penbe Nine'nin evine doğru yürürken yolda rastladığı Cilve tarafından Bülbül Deresi'ne götürülür. Eski komşu kızı Cilve, düşmüş bir kadın olarak geçimini fahişelik yapmakla sürdürmektedir. Cilve, Yekta'nın başına gelen felaketlerden aklını kaybetmesini fırsat bilip onu para karşılığında satar. Yekta için sefil bir hayat böylece başlamış olur.

Romanda Yekta'nın hikâyesine paralel olarak Cilve ve Rezin adındaki kadın kahramanların hikâyelerine de yer verilir. Hacı Hüseyin Efendi'nin konağında yaşayan ve yetim bir kız olan Cilve, adı gibi cilveli bir kızdır. Küçük yaşına rağmen Hacı Hüseyin Efendi'nin cüzdanından para çalan, mahallenin salepçisi, simitçisi, yoğurtçusuyla oynaşan afacan bir kızdır. Evden çaldığı paralarla birlikte sütçüyle kaçması üzerine Nakiye Hanım, Hacı Hüseyin Efendi'yi razı ederek nikâhlarını kıydırtır. Cilve, daha sonra yaşlı bulduğu kocasını terk ederek geneleve düşer. Hırsızlık yaparken yakalanınca da oradan kovulur ve bu kez sokaklara kadar düşer. Yazarın, “Hakk-ı Hayattan Haric” başlığı altında fahişeleri anlattığı bölümde Cilve'yi bu fahişeler arasında görürüz. Yekta'nın iğfal edilip sokağa atıldığı gün onu kandırıp pazarlayan kişi de Cilve'dir. Cilve, içine düştüğü bataklıktan kurtulamaz. Bülbül Deresi'nde başı ezilerek ve karnı deşilerek feci bir şekilde öldürülür. Fahişelerden

Hürmüz adında biri, bu cinayetin Cilve'nin Azılı Yaşar adında bir dostu tarafından işlendiğini iddia eder. Fakat hiçbirini onu polise ihbar etmeye cesaret edemez. Böylece cinayetin üstü kapatılır ve yazara göre Cilve de hak ettiği cezaya çarptırılır.

Yekta ise çok geçmeden içlerinde yaşadığı diğer fahişelere benzemeye başlar. Hem cismen hem de ruhen büyük bir çöküş yaşar. Cilve'nin öldürülmesiyle de tamamen kimsesiz kalır. Sokaklara düştükten sonra şuurunu kaybeden Yekta, tesadüfen Safai Bey ve Eltaf'la karşılaşınca maziyi hatırlar. O felaket gecesinden sonra Safai Bey'le ilk kez yüzleşme fırsatı bulur. Kendisini iğfal ettiğini Safai Bey'in yüzüne karşı haykırır. Eltaf'ın ısrarları sonucu Yekta hastaneye yatırılır. Geçici iyileşme gösterse de vücuduna hızla yayılan veremden kurtulamayarak ölür. Yekta'nın ölümüne dayanamayan Eltaf da uzun süredir çektiği kalp hastalığından vefat eder. Sokaklarda perişan bir halde yaşadığı günler Yekta için bir Gayya Kuyusudur. Bu kuyunun karanlığında geçirdiği günleri hatırlamaz. Beslenmesini ve diğer ihtiyaçlarını Cilve'nin yardımıyla bir sevk-i tabii sonucu gerçekleştirir. Yaşar ama yaşadığının farkında değildir. Eltaf, bu kadar bilgili bir kişi olduğu halde neden çalışmayıp da sefalet çektiğini söylediği zaman Yekta, bunu neden yaptığını bilmediğini söyler.

Gayya Kuyusu, aynı zamanda Yekta'nın hatıraları ile Eltaf'ın notlarından oluşan bir romanın da adıdır. Eltaf, öldükten sonra bunları neşretmesi için Rezin'e verir. Böylece romanın kendi yazılış hikâyesini de öğrenmiş oluruz.

Yekta'nın hayat hikâyesini anlatacak bir roman yazma düşüncesi aynı zamanda mahremiyetin ifşası ve bireysel deneyimi ortak paylaşımına açma amacı da taşır. Yazılacak romanda Yekta'nın masumiyetini kanıtlamak özelinde aslında bir kadınlık durumunun kamuoyuyla paylaşılması fikri esastır. (Utku Günaydın, s. 186).

Romandaki düşmüş kadın kahramanlardan Cilve, olumsuz bir tip olarak çizilmiştir. Yazara göre o, feci sonunu kendisi hazırlar. Bir diğer düşmüş kadın kahraman Yekta ise Safai Bey'in tecavüzünden sonra sokaklara düşer. Bu sefih hayat içerisinde aklını kaybeder ve hiçbir şeye tepki vermeden yaşamaya başlar. Böyle olmakla birlikte yine de yazarın cezalandırmasından kurtulamaz. Hem cismen hem de ruhen kötüleştirmeye başlayan Yekta, daha fazla bu hayata katlanamayarak veremden ölür.

Yekta, Safai Bey'in tecavüzüne uğradıktan sonra kendini kuyuya atmak ister ancak son anda aşçı yamağı Mehmet tarafından kurtarılır. Yekta, kirlenmiş bir genç kız olarak toplum tarafından dışlanacağını bildiği için intiharı bir çözüm yolu olarak görür. Nitekim Yekta önce yaşadığı konaktan sonra da mahalleden dışlanmıştı. Hakk-ı hayattan hariç olarak yaşadığı fahişeler arasında her şeye karşı tepkisiz kalarak kendini dış dünyadan soyutlaması da bir çeşit intihardır. (Karaca, 2010: 198).

Emine Semiye, “Hakk-ı Hayattan Hariç” başlıklı bölümde düşmüş kadınları anlatır. Bu kadınlar toplum tarafından dışlanan ve düşük ücretlere pazarlanan kadınlardır. Beslenme ve barınma gibi temel haklardan mahrum olan bu kadınlara vesika ekmeği bile verilmemektedir. Kalacak yerleri olmayan bu kadınlar çoğunlukla cami avlularında, تنها sokaklardaki duvar diplerinde ya da çeşme önünde uyurlar. Yazar, çeşme başı sohbetleriyle bize bu kadınların hayatlarına dair bilgiler sunar. Bu çeşme önü fahişelerin temizlik ihtiyaçlarını gördüğü, pazarlandıkları, şiddete uğradıkları yerdir. Yazar, fahişeleri bu muhit içerisinde insanî özelliklerden ziyade hayvanî özellikleriyle anlatır. Fahişelerin, fahişeler kabı adı verilen bir kap içerisinde kendilerine verilen yemeklere aç kurt ya da köpek gibi saldırmaları ve insan kılığına girmiş hayvanlar olarak tasvir edilmeleri acıma duygusu uyandırır:

“ (...) fahişelerin zerzevatçıların attıkları sebze süprüntülerini ve manav sergileri önündeki kavun karpuz kabuklarını (açlık yüzünden!) hayvan hırsıyla yediklerini, kasapların fırlattıkları kemik parçalarını (köpeklerden daha çabuk) kapıştıklarını görüyorlar ve insan şeklindeki bu hayvanlığa! kalplerini sızlatan bir hayretle teessüfler ediyorlar- dı...” (*Gayya Kuyusu*, s. 94, 95).

Romanda hayat kadınlarını anlatmada kullanılan tanım ve betimlemele- rin beden üzerinden yapılmasındaki amaç, hayat kadınlarının dramına toplumsal bir sorun olarak dikkat çekmektir. (Utku Günaydın, s. 187, 188).

Yazar, fahişeleri içinde buldukları çevre ve mizaçlarıyla ele alarak onları natüralizmin gerçeklik algısı içerisinde determinist bir bakış açısıyla anlatır. (Karaca, 2010: 206). Bu çerçevede Hanife adında bir fahişenin sofu ve namuslu bir kadın olan teyzesi tarafından büyütüldüğü, sonrasında eniş- tesi tarafından öldüresiye dövüldükten sonra yetmiş yaşındaki bir doğramacı ustasına zorla nikâh edildiği anlatılır. Hanife, yaşlı kocasıyla ancak bir sene geçinir. Kocası boşayınca da sokaklara düşer. Hanife gibi diğer fahişeler de içine düştükleri bataklığa o kadar alışmışlardır ki tövbe edip çalışmayı ya da başka bir hayat kurmayı bile düşünemezler. Bunda nitekim toplumun onlara karşı muamelesinin büyük payı vardır. Acınacak durumda olan bu kadınlar yaşadıkları hayat içerisinde erkekler tarafından itilmiştir. Erkekler, bu kadın- ları sadece cinsel arzuları için kullanmakta ve onlara hayvan muamelesi gös- termektedir:

“ Çeşme başı (yaranları) bazan Cilve'nin hikâyelerini dinler, bazan da illetlerinin ızdıraplarıyla inlerken -erkek nevinden sayılan birtakım haşerat- onları zorla sürükleyip götürüyorlar, ekseriya da para yerine (dayak!) veriyorlardı... Hülâsa bu zavallılara merhamet eden bir çift erkek gözü bulunmuyor... Bunlar cemiyet-i beşeriyeden, hatta hay- vanların malik olduğu (yiyip içmek) gibi hakk-ı hayattan bile hariç sayılıyorlardı!” (*Gayya Kuyusu*, s. 107).

Kendi eylemlerinin sonucu olarak böyle bir hayat yaşayan kadınlar çoğunlukta olmasına karşın Yekta gibi başka insanların kurbanı olan kadınlar da vardır. Bu hayat kadınları kötü yaşam koşulları içinde ya açlıktan ya da Cilve örneğinde olduğu gibi belalı dostları tarafından telef olur.

Emine Semiye Hanım, romanlarında düşmüş kadınlara yaşama hakkı tanımaz ve onları en ağır şekilde cezalandırır. Sefih erkekler ise toplumsal statülerini kaybetmeden hayatlarına devam ederler. Böylece yazar, ataerkil düzenin erkeğe sağladığı rahatlığın karşı cinsle oluşturduğu tezadı tenkit etmektedir. Bu noktada Safai Bey, romanın sonunda herhangi bir cezaya çarptırılmaz. Hayatına kaldığı yerden devam eder. Yekta'ya yaşattıklarından dolayı zaman zaman vicdan azabı çekip gözyaşı döker. Fakat bunlar geçici duygulardır. Safai Bey, Yekta'nın felaketine sebep olduğu halde tüm olanlara tepkisiz kalacak kadar ahlaken düşmüş biridir. (Karaca, 2010: 141). Yazar, Safai Bey'in bu tepkisizliğini Münime Hanım'la fizikî özelliklerini karşılaştırarak verir:

“Safai Bey'in yüzünde pek derin teessür alametleri varsa da ne saçları-na ne de bıyıklarına bir beyaz benek bile düşmemiş... Gençlik çağını hâlâ muhafaza ediyordu. Münime Hanım ise heyhat! Sırma saçları beyaz alnını şimdi ihtiram tacıyla ziynetlemiş... Gül benzi uçtuğundan mermer halini alan yanakları siyah çukurlarla çökmüş... (Eltaf'ınkine benzeyen) güzel gözleri (yağmurlu havada semanın bulanıklığına müşabih) mağmumiyet perdesiyle örtülmüş... Onlardan daimi surette, hazin hazin akan yaşlar! O mermer yanaklarında iki ince mecrea peyda etmiş, hıçkırmadan, şikâyetli bir enin çıkarmadan felaketinin işken-celerine boyun eğmişti! Hülâsa o şen ve şişman vücuttan karanlık bir (hayal!) kalmıştı...” (*Gayya Kuyusu*, s. 132, 133).

Münime Hanım'ın kocasıyla yüzleşmesi, Yekta'nın mezarını ziyareti sırasında meydana gelir. Münime Hanım, o zamana kadar bildiği halde sakladığı tüm gerçekleri oğlunun önünde kocasının yüzüne haykırır. Yekta'nın hiçbir suçu olmadığını, onu bu hale kendilerinin en başta da kocasının getirdiğini itiraf eder:

“Allah Teâlâ Hazretleri, asli mücrimleri affetsin. Ablanı Yekta öldürmedi. Bilakis bir kuzucuğu fıstık üzümle besleyip büyüttükten sonra kesip yediğimiz gibi o mazlum Yekta'yı da biz kurban ettik. Bıçağı çeken de işte babandır. Ah zavallı Eltafcığım! Asıl bizim üzerimize borç olan azab-ı vicdani uğruna telef; daha doğrusu günahlarımıza kefarett oldu.” (*Gayya Kuyusu*, s. 134).

Emine Semiye Hanım, romanın sonunda kadınların düşmesinde erkeklerin payı olduğunu bir erkek kahramanı aracılığıyla yeniden gündeme getirir ve toplumun kanayan yarasına parmak basar. Safai Bey'in çocukluk arkadaşları Samih Bey, Avrupa'da tahsil görmüş bir ressamdır. Düşmüş kadınları yaşadıkları muhit içerisinde gözlemlene fırsatı bulmuştur. Ona göre toplum

tarafından dışlanan bu kadınlar, erkekler tarafından kötü hayat koşullarına itilmiştir. Hiç değilse insanlık vazifesi olarak bu kadınlara yardım eli uzatılmalıdır:

“ (...) Adilikleri nokta-i nazarından ikrah ettiğimiz bu kadınlara, cemiyet-i beşeriye büyük haksızlık ediyor. (...) Adam sen de... Âlem bizi düşüneneğine kadınlık ulviyetine hürmeten bu bedbahtları düşünsün. Ben onları sefil eden sergüzeştlerin de hayli tetkikatını yaptım. Kendi vicdanım önünde erkekliğimden utandım. Vaktiyle ehl-i iffet olan bu zavallıları bu dereceye indiren bizler değil miyiz? Hiç olmazsa onları açlığa, sokak ortalarında yatmaya mahkûm etmemeliyiz. Hayır, azizim hayır. Buna çareler bulmalıyız! (...) Nasıl olurmuş efendim? Açlıktan, illetten ölüp dökülen bu sokak fahişelerini böyle mülevves eden biz erkekler olduğumuz halde muavenetlerine koşmayalım? Bu kayıtsızlık hangi millette var? Avrupa’da himaye-i hayvanat cemiyetleri teşekkül edilerek zevî’l-ukul olmayanların bile hakkı gözetiliyor da sokaklara fırlattığımız bu biçarelere birer yatak, birer lokma ekmek ve tedavileri için birer dispanser düşünmeyelim. Olur şey değil. Hodbin adamlarız vesselam...” (*Gayya Kuyusu*, 137, 143).

Samih Bey’in böyle düşünmesine karşın hemcinsi Safai Bey ise kendi tabiriyle sokak süpürgelerine yüz verilmemesini savunur. Kızının mezarını ziyaret ettikten sonra şık giyimli iki genç kızın peşine düşecek kadar da vurdumduymaz bir insandır.

Romanda Emine Semiye Hanım’ın ideal kadın tipi olarak çizilen kahramanı Rezin Hanım’dır. Manastırda büyüyen Rezin, önce babasını daha sonra da annesini kaybedince büyük annesi Halime Hanım’ın yanına yerleşir. Henüz on üç yaşındayken teyzesinin oğlu Turhan’la evlendirilir. Turhan, genç ve yakışıklı olmasına rağmen bir baltaya sap olamamış serserinin biridir. Annesi ve büyük annesi tarafından şımartılması da ahlaksız ve başıboş bir şekilde yetişmesine neden olmuştur. Rezin’in Turhan’la küçük yaşta evlendirilmesi de onun eve bağlanması ve bu yaşantısından vazgeçmesi amacıyla yapılmıştır. Turhan, evlendikten bir ay sonra eve gelmemeye başlar, nadiren geldiği zamanlarda da gece yarısı zil zurna sarhoş bir vaziyette gelir. Bu süre zarfında Rezin, kocasını çok az gördüğü için aralarındaki ilişki karı koca ilişkisinden ziyade kardeş ilişkisine benzer. Halime Hanım, torunu Turhan’ın kabahatini bilmesine rağmen Fitnat Hanım, oğlunu eve bağlayamadığı için Rezin’i suçlar. Rezin, kayınvalidesi Fitnat Hanım ve büyük annesi Halime Hanım ile birlikte kapalı bir hayat yaşamaya başlar. Sokağa nadir çıkar. Çıktığında ise üzerinde kalın ve uzun bir çarşafı sık ve geniş bir peçe vardır. Yaşı gereği evli bir kadın olduğunu unutup çocuk ruhuyla hareket ettiğinde kayınvalidesi tarafından yargılanır.

Evlilik yoluyla kadına yüklenen erkeği dönüştürme rolünü üstlenen Rezin, kocasını evlilik yoluyla değiştiremediği için mutsuz olmuştur. Yazarın,

Turhan'dan "itin biri, eşkiya" (*Gayya Kuyusu*, s. 26) diye söz etmesi, iki genç arasındaki kültür ve mizaç farklılığını açık bir şekilde göstermektedir. Turhan'ın tüm kusurlarına rağmen kocasını eve bağlayamadığı gerekçesiyle ezilen ve suçlanan yine Rezin'dir. Bu nedenle Rezin, kayınvalidesi tarafından psikolojik baskıya da maruz kalır. (Utku Günaydın, 2017: 103, 104).

Büyük Aksaray yangınından sonra Kadıköyü'ne taşınan Rezin, aile bütçesine katkı sağlamak amacıyla dikiş dikerek çalışmaya başlar. Bir işte çalışmanın ve para kazanmanın sağladığı güç, Rezin'in monoton hayatında da birtakım değişikliklere yol açar. Kılık kıyafetine daha çok özen gösteren Rezin, terbiyesi ve güler yüzlülüğüyle herkesin beğenisini kazanır. Kendi parasını kazanmanın verdiği özgüvenle kayınvalidesinin haksız saldırılarına da karşı koymaya başlar. Artık kayınvalidesinin her söylediğini olduğu gibi kabul etmez, bunları akıl süzgecinden geçirerek haksız taraflarını reddeder.

Rezin'in serbest zaman etkinliğini kazanç kaynağına dönüştürmesi, aile içi iktidar ilişkilerini etkileyip onun özgürleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. (Utku Günaydın, 2017: 169).

Rezin, akrabalarından Mukadder Hanım'a hem iş hem de ziyaret için gittiği sırada Fehim Bey'le tanışır. Fehim Bey, Aydın Hanedanından zengin bir ailenin tek erkek evladıdır. Terbiyeli, hassas ve oldukça çirkin bir gençtir. Dayısı ve annesi Mukadder Hanım'ı, Fehim Bey'le evlendirmek arzusundadır. Fakat Mukadder, evli ve çocuklu bir adam olan Necip Bey'i sevmektedir. Necip Bey, Mukadder'le olan yasak ilişkisi yüzünden karısını boşamış, çocuğunu da annesine bırakmıştır. Mukadder, Rezin ile konuşmalarında bunun normal bir durum olduğunu ve günah olmadığını söyler. Böyle düşünmesine gerekçe olarak serbest bir şekilde yetişmesini ve Fransız mektebinde okumasını gösterir:

“ Rezin:

— Bu fenalıkları aşkının uğruna mı yaptı?

Mukadder:

— Tabii değil mi ya!

Rezin:

— Allah'tan korkmuyor musun?

Mukadder yine omuzlarını kaldırarak:

— Necip Bey karısını boşayarak Allah'ın emrini yerine getirmiş. Ben de ere varmakla Peygamber'in kavlini yerine getireceğim. Bunda günah yok! Hem ben senin gibi Halime ve Fitnat teyzelerin yumruğu altında büyümedim. Babam öleli dayım beni tepesinde gezdiriyor, annem de bir dediğimi iki etmiyor. Bir de ben senin gibi harem sıklığının da büyümedim, Fransız mektebi gördüm.” (*Gayya Kuyusu*, s. 79, 80).

Bu sözlerden de anlaşılacağı üzere Mukadder, batılılaşmayı taklit olarak algılayanlardandır. Fransız Mektebi'ne gitmesine rağmen bonjur demeyi bile öğrenememiştir. Çok geçmeden de kaçarak Necip Bey'le evlenir. Diğer taraftan Fehim Bey, Rezin'in evli olduğunu bildiği halde onunla evlenmek ister. Rezin de kendisine kocalık yapamayan Turhan'dan ayrılmak ve Fehim Bey'le evlenmek niyetindedir. Bu zamana kadar büyük annesi için Turhan'la evli kalmaya razı olmuştur. Kocasının ilgisizliği, Rezin'i, başka arayışlara yönlendirir. O da sevmek ve sevilmek ister. Turhan'ın yakışıklı olmasına karşın Fehim Bey'in çirkinliği ve ona tercih edilmesi, Rezin'in sevme ihtiyacıyla açıklanmaktadır. Böylece Rezin, Fehim Bey'le evlenmek için Halime Hanım'dan izin ister. Halime Hanım, Fehim Bey'i iyice araştıracağını söyleyerek onu oylar. Torunu Turhan'ın kabahatlerini bilmesine rağmen yine de Rezin'le evli kalmasını istemektedir. Nitekim Fehim Bey'e, Rezin'in Turhan'ı sevdiği yalanını söyler. Bunun üzerine Fehim Bey, başka biriyle evlenir. Halime Hanım, Rezin'i, gelmek istememesine rağmen Fehim Bey'in düğününe götürür. Amacı, ona olan ilgisini tamamen kaybetmesini sağlamaktır.

Bu sırada temizlenmek bahanesiyle eve gelen Turhan, evdeki paraları çalıp tekrar ortadan kaybolur. Daha sonra geldiğinde de dükkân açacağını söyleyerek iki yüz lira sermaye ister. İsteddiği parayı vermeyen annesi Fitnat Hanım'ı çok kötü bir şekilde döver. Rezin ise Fehim Bey'in başkasıyla evlenmesi üzerine hastalanır. Halime Hanım, Rezin'in çalışmaya başladıktan sonra toplumda görünür olmasının ve cüretkâr tavırlarının yuvasını yıkacağı korkusuyla arsalarından birini satarak onu Üsküdar'da aldığı eve tebdil-i havaya gönderir. Daha sonra Toptaşı Tımarhanesi'nin karşısındaki bahçeli bir eve taşınırlar. Aksaray yangınından önce oturdukları semtte komşuları olan Tahsin Bey, burada Rezin'le yeniden karşılaşır ve ona âşık olur. Tahsin Bey, Turhan'ın kocalık vazifesini yerine getirmediğinin farkındadır. Bu nedenle Rezin'in ondan boşanmasını, iddet süresi bittikten sonra da nikâh kıymak istediğini söyler. Rezin, Tahsin Bey'e ilgi duymakla birlikte yine fedakârlık göstererek bu teklifi reddeder.

Turhan'ın sefih yaşantısı nedeniyle elde avuçta kalanları satmak zorunda kalan bu aile, fahişelerin yaşadığı muhitte yer alan kötü bir eve taşınırlar. Bu zamana kadar büyük annesi için evliliğini devam ettirmek zorunda kalan Rezin için Halime Hanım'ın vefatıyla birlikte özgürlük yolu açılır. Nitekim Halime Hanım son nefesini verirken Rezin'e istediğini yapmakta serbest olduğunu söyler. Bu sırada Turhan'ın binbaşı olan amcasının oğlu Orhan, Rezin'e talip olur. Orhan, Turhan'ın evliliğinin hem maddeten hem de manen hiç hükmünde olduğunu bildiği için bu evlilikte ısrar eder. Halime Hanım'ın ölümüyle birlikte Fitnat'ın Rezin'e olan kötü muamelelerinin artması ve onu dövmeye teşebbüs etmesi bardağı taşıran son damla olur. Böylece halasının yanına yerleşen Rezin, bazı kıymetli mücevherlerini boşanma karşılığında Turhan'a verir. Böylece "müteaffin bir yaradan iğrenir gibi" (*Gayya Kuyusu*,

s. 92) nefret ettiği kocasından ve esaret zincirinden kurtulur. Asker kaçağı olarak hapse girip çıkan Turhan ise bu kez katil sıfatıyla yakalanır. Turhan'ın elleri kelepçeli bir şekilde polisler tarafından götürülmesine Rezin, kamusal alanda tanıklık eder. Bu ibretlik manzaraya tesadüfün ilahi adalet tarafından çektiği sıkıntılara karşı bir mükâfat olarak verildiğini düşünür:

“ (...) Fakat kardeşim, bu ibret hissesine yolumun üstünde tesadüfüm şüphesiz Cenab-ı Hakk'ın onca senelik mazlumiyetime karşı muhik bir mükâfatıdır!” (*Gayya Kuyusu*, s. 130).

Bu bağlamda Rezin'in kamusal alana daha çok çıkabilmek için verdiği mücadele ve tavizler sonradan özgürleşmesinde önemli bir rol oynamıştır. Kocasının polisler tarafından tutuklanmasına kamusal alanda şahit olması, genç kadının boşanma talebini meşrulaştırmış ve kendisine yeni bir hayat kurma imkânı vermiştir. Değişim ve dönüşümün nesnesi olarak kadınlar, zorla yaptıkları evliliklerinde bile o evliliğe uyum sağlamaya çalışmalarına karşın erkek kahramanlar bu dönüşümü gerçekleştiremez. (Utku Günaydın, 2017: 104, 105).

Diğer yandan kamusal alan Rezin için toplumsal farkındalığını ve duyarlılığını artıran bir araç haline dönüşür. Rezin, hayat kadınlarının yaşadığı muhite taşındıktan sonra onları gözlemlene ve yakından tanıma fırsatı bulur. Toplum tarafından dışlanan bu kadınların verdiği zorlu yaşam mücadelesine tanık olur. Dış dünyaya ait bilgiler, Rezin'e, ikincil kaynaklar aracılığıyla değil bizzat kendi gözlemleri sonucunda ulaşır. (Utku Günaydın, 2017: 184). Bu durum iki ayrı kutupta bulunan kadınların birbirlerini tanıma imkânı da sağlar. Çalışmanın ve kendi parasını kazanmanın zevkine varan Rezin, hayat kadınlarına da çalışmanın önemini anlatır. Fakat hayat kadınları, içinde buldukları kötü koşulları o kadar benimsemişlerdir ki onun sözlerine kulak asmazlar.

Sonuç

Tanzimat'la birlikte başlayan Batılılaşma sürecinde birçok alanda görülen değişimlerin yanı sıra kadınların toplum hayatındaki yerleri de sorgulanmaya başlamıştır. Erkek aydınlar tarafından dile getirilen tartışmalar kadın yazarlar tarafından da desteklenerek farklı süreli yayınlar ve kadın derneklerinde gündeme getirilmiştir. Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte kadınların kamusal alanda görünür olmaları kadın-erkek ilişkilerini derinden etkileyerek kadın ve kadınlıkla ilgili meselelerin önem kazanmasını sağlamıştır. Osmanlı kadın hakları savunucusu olarak Emine Semiye Hanım da kurduğu *Şefkat-i Nisvan* ve *Hizmet-i Nisvan* adlı dernekler aracılığıyla kadın meseleleri hakkındaki görüşlerini dile getirme fırsatı bulmuştur. Ablası Fatma Aliye Hanım'a göre daha mücadeleci bir kişiliğe sahip olması, sosyal ve siyasi hayat içerisinde de aktif olarak yer almasını sağlamıştır.

Emine Semiye Hanım, kadın yazar olmanın verdiği avantajla kadın ve evlilik meselelerini kadın odak noktasından anlatmıştır. Her ne kadar tamamen bağımsız bir kadın kimliği oluşturamasa da onun kadınları eğitimi, güçlü, kendi ayakları üzerinde durabilen ve gerektiğinde eş seçimini kendi yapabilen kişilerdir. Emine Semiye'nin devrin diğer aydınlarıyla bulunduğu ortak nokta ise Batılılaşmanın doğru algılanmasıdır. Bu bakımdan romanlarında evlilik birliğinin iyi bir eş ve anne olarak çizilen kadınla dürüst ve ahlaklı erkek arasındaki denge sonucu sağlanabileceği mesajı verilir.

Sefalet romanında cahil bir kadın olan Yakut'un evliliği çok sürmez. Kesbiye'nin evliliği ise kendi hırsı ile kocasının sefih yaşantısı arasında sallanır ve nihayetinde yıkılır. Sadece romanın ideal kadın kahramanı Sabite, mutlu bir evlilik yapar. *Gayya Kuyusu*'nda Safai Bey'le Münime Hanım'ın evliliği dışarıdan her ne kadar kusursuz görünse de Safai Bey'in kadın düşkünlüğü evliliklerine gölge düşürür. Bu evliliği aldığı darbelere karşı her seferinde dağılmaktan kurtaran Münime Hanım'dır. Safai Bey'in, kızı yaşındaki Yekta'yı işfali gibi feci bir olay karşısında bile Münime Hanım kocasını suçlamaz. Fakat romanın sonunda Yekta'nın felaketine sebep olan kocasıyla yüzleşir ve onu yaptıklarından dolayı itham eder. Devrin şartları ve kadının konumu düşünüldüğünde böylesine büyük bir olayın Münime Hanım'ın evliliğini yıkmadığını görürüz. Tüm yaşananlara rağmen romanda bu evliliğin devam ettiği anlaşılır. Emine Semiye Hanım, Cilve gibi kendi eylemleri sonucunda kötü yola düşen kadınları ve Yekta gibi başkalarının kurbanı olarak bu yolu tercih edenleri yaşadıkları çevre ve mizaçlarıyla ele alır. Hakk-ı hayattan hariç tutulan bu kadınların yaşamları neden-sonuç ilişkisi içinde verilerek onların bu hayata itilmelerinde erkeklerin rolü olduğu vurgulanır. Romanın ideal kadın kahramanı Rezin ise sefih kocası Turhan'dan boşandıktan sonra mutlu bir evliliğe kavuşur. Emine Semiye Hanım, Sabite ve Rezin gibi güçlü kadın kahramanlarının karşısına Hayati, Turhan ve Safai Bey gibi güçsüz ve iradesiz erkek kahramanları çıkararak eğitimi, güçlü ve kendi ayakları üzerinde durabilen kadınları yüceltir. Annenin eksikliği Sabite ve Rezin'de kadına rehberlik eden, olgunluk kazandıran bir işleve sahipken Yekta ve Cilve örneklerinde görüldüğü üzere annenin kaybı, bu kişileri hem aile içinden hem de aile dışından gelen tehditlere açık hale getirir. Her iki romanda da isim sembolizasyonu yoluyla kahramanların isimleri ve kişilikleri arasında bir bağ kurulur. Emine Semiye Hanım, romanlarında iyileri ödüllendirip kötülerini cezalandırarak ahlak dersi vermeyi amaçlar. Bununla birlikte *Gayya Kuyusu* romanında Safai Bey'in herhangi bir cezaya çarptırılmaması dikkat çekicidir.

Kaynakça

- Emine Semiye Hanım. (2020). *Sefalet*. İstanbul: Vakıfbank Kültür Yayınları.
- Emine Semiye Hanım. (2020). *Gayya Kuyusu*. İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- Göle, N. (1998). *Modern Mahrem*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gülendam, R. (2006). *Türk Romanında Kadın Kimliği*. Erzurum: Salkımsöğüt Yayınları.
- Gündüz, O. (1997). *Meşrutiyat Romanında Yapı ve Tema I*. İstanbul: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Gürbilek, N. (2004). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Halil Hamid. (1992). “İslamiyet’te Feminizm Yahut Âlem-i Nisvanda Müsavat-ı Tamme”. *Sosyo-Kültürel Değişme Sürecinde Türk Ailesi* içinde, 3, 1050-1055. Ankara: T.C. Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Yayınları.
- Karaca, Ş. (2010). *Emine Semiye Hayatı-Fikir Dünyası-Sanatı-Eserleri*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Karaca, Ş. (2011). “Modernleşme Döneminde Bir Kadın Yazarın Portresi: Emine Semiye Hanım”. *Bilig*, 57, 115-134.
- Karaca, Ş. (2012). “Öncü Bir Kadın Yazar Emine Semiye’nin Kaleminden İslamiyet’te Feminizm, Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 21, 269-280.
- Karaca, Ş. (2012). “İlk Dönem Türk Romanlarında Anne Kimliği”. *Akademik Bakış Dergisi*, 33, 1-17.
- Karaca, Ş. (2017). “Biyografik Bir Okuma Denemesi: Emine Semiye’nin Romanları”. *Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 7(3), 697-704.
- Kaymaz, K. (2008). *İlk Türk Kadın Yazarlarından Emine Semiye Hanım, Hayatı ve Eserleri*. Yayımlanmış Doktora Tezi. İstanbul: Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü.
- Kaymaz, K. (2009). *Gölgedeki Kalem Emine Semiye*. İstanbul: Küre Yayınları.
- Kurnaz, Ş. (2008). *Osmanlı Kadın Hareketinde Bir Öncü Emine Semiye Hayatı, Eserleri, Fikirleri*. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Kurnaz, Ş. (2011). *Yenileşme Sürecinde Türk Kadını 1839-1923*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Narlı, M. (2009). “Otobiyografi ve Roman/Otobiyografik Roman”. *Turkish Studies*, 4(1), 901-909.
- Sancar, S. (2020). *Türk Modernleşmesinin Cinsiyeti*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Toros, T. (1998). *Mâzi Cenneti I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Utku Günaydın, A. (2017). *Kadınlık Daima Bir Muamma Osmanlı Kadın Yazarlarının Romanlarında Modernleşme*. İstanbul: Metis Yayınları.



**1861 SERFLİK
REFORMUNUN RUS
EDEBİYATINA YANSIMALARI:
TURGENYEV VE TOLSTOY
ROMANLARINDA
TOPLUMSAL DÖNÜŞÜM¹**

“

”

Onur YILDIZ²

¹ Bu kitap bölümü Çorum Hitit Üniversitesi tarafından 17-20 Nisan tarihlerinde gerçekleştirilen “11. Hitit Öğrenci Kongresi”nde sunulan “Serflüğün Kaldırılmasının Rus Edebiyatına Etkisi: Turgenev ve Tolstoy Üzerine Bir İnceleme” adlı özet bildiriden türetilmiştir.

² Arş. Gör. Onur YILDIZ, Atatürk Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum/Türkiye. E-posta: onur.yildiz@atauni.edu.tr ORCID: 0000-0001-5641-2539

GİRİŞ

XIX. yüzyıl Rusya'sında edebiyat, sıradan bir sanatsal ifade biçiminin çok ötesine geçerek toplumsal bilinç ve siyasal söylemin en temel alanına dönüşmüştür (Berlin, 1978/1994:265). Sansürün kamusal tartışmayı neredeyse imkânsız kıldığı bir ortamda —özellikle I. Nikolay'ın baskıcı rejimi altında, 1830'lar ile 1850'ler arasında— roman ve hikâye, köleliğin kötülüklerini, bürokratik yozlaşmayı ve toplumsal adaletsizliği dile getirebilecek tek meşru mecra hâline gelmiştir (Lincoln, 1990:34-122; Berlin, 1978/1994:147). Bu koşullar altında Rus edebiyatı, yalnızca bir eğlence aracı olmaktan çıkmış; toplumun aynası, vicdanı ve gelecek tasavvurlarının laboratuvarı işlevini üstlenmiştir (Berlin, 1978/1994:129-266).

19 Şubat (Yeni takvimle 3 Mart) 1861'de Çar II. Aleksandr'ın imzaladığı ferman, Rusya'nın yaklaşık yirmi iki milyonluk serf nüfusunu yasal kölelikten kurtarıırken (Moon, 2014a:29), aynı zamanda Rus tarih yazımı ve kültürel belleği için bir kırılma noktası oluşturur (Frierson, 1993:7). Dostoyevski, Tolstoy ve Saltıkov-Şchedrin gibi isimler bu tarihi gerçek anlamda bir milat olarak nitelendirirken, reform öncesi edebiyatın “köylü ruhunu” (*peasant soul*) keşfetme ve serfliği ahlâken mahkûm etme kaygılarının nasıl dönüştüğünü de bizzat yaşayarak gözlemler (Frierson, 1993:6-9-31). Reform sonrasında odak, artık yalnızca serfliğin kaldırılması gerekliliğine değil; reformun yarattığı hayal kırıklığına (Lincoln, 1990:164; Berlin, 1978/1994:225), köylünün değişmeyen yoksulluğuna (Frierson, 1993:74) ve “farklı sınıflardan gelen” yeni bir aydın kuşağının —raznoçintsı'nın— sahneye çıkışına kaymıştır (Berman, 1982/1988: 213; Venturi, 1952/1960:xx).

Bu çalışma, 1861 reformunun Rus edebiyatına yansımalarını İvan Sergeyeviç Turgenyev ve Lev Nikolayeviç Tolstoy'un yapıtları üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. İki yazarın hem kendi aralarındaki derin ideolojik ve kişisel gerilimler hem de köylü gerçekliğine yaklaşımlarındaki temel farklılıklar, reformun Rus kültürel belleğinde ne denli çok katmanlı bir iz bıraktığını gözler önüne sermektedir. Turgenyev'in liberal, gözlemci ve batılılaşmacı perspektifi ile Tolstoy'un giderek radikalleşen ahlâki arayışı, birbirini tamamlayan iki büyük anlatıyı oluşturmakta ve 1861 sonrası Rus toplumunun çelişkilerini eşsiz bir içsellikle yansıtmaktadır. XIX. yüzyılın ortalarında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Tanzimat (1839) ve Islahat Fermanı (1856), toplumda başlayan bir “buhran” ve medeniyet dairesi değiştirme girişimi olarak, Rusya'daki benzer modernleşme hareketleriyle paralellik gösteren sancılı dönüşüm süreçlerini temsil eder (Tanpınar, 1949/2006:126-146; Berkes, 1964/2012:213-216). Bu süreç, devletin yapısını ve insan unsurunu derinden etkileyen bir “medeniyet krizi” olarak tanımlanmıştır (Tanpınar, 1949/2006:15). Çalışma, Rusya örneğindeki modernleşme girişimleriyle (özellikle *Büyük Petro reformları ve askeri yapılanma*) aradaki yapısal benzerliklere ve farklılıklara yeri geldikçe karşılaştırmalı bir perspektifle

değinecek olsa da (Berkes, 1964/2012:53-71-172-206), temel amacı serfliğin kaldırılmasının Rus edebiyatındaki temsillerini çözümlemek ve bu temsilleri Turgenyev ile Tolstoy'un romanlarında ortaya çıkan ideolojik, estetik ve toplumsal duyarlıklar üzerinden tartışmaktır (Moran, 1983/1998:7-8); böylece Batılılaşma hareketinin Türk toplumundaki edebî ve siyasal yansımalarıyla da kavramsal bir diyalog kurulabilecektir.

Yöntem ve Kuramsal Çerçeve

Bu çalışma, karşılaştırmalı edebiyat yöntemini sosyal tarih perspektifiyle birleştirerek 1861 reformunun edebiyattaki yansımalarını iki farklı sınıfsal konum ve ideolojik tutum üzerinden inceler. Turgenyev'in liberal batılılaşmacı bakışı ile Tolstoy'un giderek radikalleşen ahlâkî arayışı, ortak bir tarihsel olay —serfliğin kaldırılması— karşısında farklı tepkilerin nasıl biçimlendiğini gözler önüne serer. Çalışmada ele alınan romanlar hem toplumsal dönüşümün birincil kaynak niteliğinde tarihsel tanıklıkları hem de dönemin siyasal ve ideolojik söylemlerinin kristalize olduğu metinler olarak okunmaktadır (Wellek ve Warren, 1949/2024: 109-120). Kaynak seçiminde üç temel eksen gözetilmiştir: Emansipasyon reformunun tarih yazımı (Moon, Blum, Eklof vd.), Rus realizmi ve edebiyat eleştirisi kuramı (Berlin, Morson ve Emerson, Bakhtin), ve yazarların biyografileri ile dönemin entelektüel ortamına dair birincil kaynaklar (Schapiro, Simmons). Bu üçlü eksen, metinlerin hem estetik bir yapı hem de toplumsal bir belge olarak çözümlenmesine olanak tanımaktadır.

1. TARİHSEL VE EDEBİ BAĞLAM: REFORM ÖNCESİ VE SONRASI ATMOSFER

Reform öncesi Rusya'da edebiyat, toplumsal söylemin tek güvenli sığınağıydı (Swift, 2002:3; Berlin, 1978/1994:174). I. Nikolay döneminin sıkı sansürü, kamuoyunu oluşturabilecek her türlü siyasal tartışmayı bastırırken, kurgusal anlatı bu yasağın kuyusunda dolaşmanın meşruiyet alanını sunuyordu (Berman, 1982/1988:190; Berlin, 1978/1994:146-147-265). Köylü sorunu ve serflik, bu dönemde salt sosyolojik bir mesele olmaktan çıkarak Rus aydınınının kimliğini kuran varoluşsal bir endişeye dönüştü (Berlin, 1978/1994:129-130). Halkçılık (*Narodnizm*) akımının yükselişiyle birlikte, ayrıcalıklı sınıftan gelen yazarlar eğitimlerini ve statülerini halkın emeği üzerinden edindiklerini fark ederek derin bir suçluluk duygusu yaşadılar (Walicki, 1969:29; Frierson, 1993:4; Riasanovsky, 2000:352); bu duygu, Tolstoy ve Turgenyev gibi isimlerin kalemini yönlendiren en güçlü içsel motivasyon kaynaklarından biri hâline geldi (Blum, 1961/1971: 568; Riasanovsky, 2000:342; Roosevelt, 1995:269; Berlin, 1978/1994:264).

Reform öncesi dönemde (*1840'lar-50'ler*) Rus edebiyatının temel meselesi köylü ruhunu keşfetmek ve serfliği ahlâken mahkûm etmektir (Frierson, 1993:21-22; Blum, 1961/1971: 567-568). Köylü, bu dönemde henüz idealize

edilmiş bir *narod* —ulusun özsel ruhunu taşıyan yekpare bir kitle— olarak kurgulanıyordu (Frierson, 1993:13-14-35-43-182). Slavofil düşüncede köylü; Batı medeniyetiyle kirlenmemiş, sabırlı, dindar ve bütünlüklü bir varlık olarak sunulurken (Frierson, 1993:34-50-102), bu imgenin kendisi de başlı başına bir siyasal ve kültürel tutumun ifadesiydi (Malia, 1961:295). Reform sonrasında (*1860'lar ve sonrası*) ise tablo dramatik biçimde değişti (Berman, 1982/1988:213): Beklenen dönüşümün gerçekleşmemesi, köylünün süregelen sefaleti ve toprak sahiplerinin derinleşen ekonomik çöküşü (Moon, 2014a:202), edebiyatı hem melankolik bir karamsarlığa hem de öfkeli bir sistem eleştirisine yöneltti (Frierson, 1993:9-122-124-187).

Reformun ekonomik mimarisi de bu hayal kırıklığının nesnel zeminini hazırladı. 1861 fermanı, köylüleri yasal statü bakımından özgürleştirirken onları ağır bir borçlandırma sistemine —fidye operasyonuna— mahkûm etti (Moon, 2014b:110; Moon, 2014a:143). Devlet, toprağın bedelinin yaklaşık yüzde yetmiş beşini toprak sahiplerine tahvil olarak peşin öderken, kalan kısmı köylülerin doğrudan ödemesini şart koştu (Blum, 1961/1971:597); devletin aracılık ettiği borç ise kırk dokuz yıl boyunca yüzde altı faizle geri ödenecekti (Blum, 1961/1971:597; Moon, 2014a:143). Üstelik köylülere dağıtılan toprak, çoğu bölgede reform öncesi kullandıklarından yüzde yirmi ila yüzde kırk daha azdı (Riasanovsky, 2000:345; Moon, 2014a:179) en verimli araziler, ormanlar ve çayırlar toprak sahiplerinin elinde kaldı (Moon, 2014a:182). Bu *otrezki* (*kesintiler*) uygulaması (Moon, 2014b:111; Eklof vd., 1994:94), köylüleri hayvanlarını otlatmak ya da ekim yapmak için eski efendilerinden toprak kiralamak zorunda bıraktı; bu kiralama çoğunlukla emekle —*otrabotka*— yapıldığından serfliğin fiilen sürdüğü söylenebilir (Eklof vd., 1994:52; Moon, 2014a:192).

Reformun köylü belleğindeki yeri de en az ekonomik yükü kadar sarsıcıydı. Köylüler, gerçek özgürlüğün (*volya*) toprakla birlikte ve bedelsiz geleceğine inanıyor (Eklof vd., 1994:55; Moon, 2014a:154); Tanrı'ya ya da onu işleyene ait olan toprak için fidye ödemek (Eklof vd., 1994:48), zihinlerinde anlamsız ve haksız bir talep olarak yer ediyordu (Perrie, 1976:68). Reform fermanının ağır bürokratik dili kiliselerde okunduğunda anlaşılammış (Venturi, 1952/1960:109; Blum, 1961/1971:591; Moon, 2014a:146), bu belirsizlik köylülerde “asıl gerçeğin” soylular tarafından saklandığı, yerine sahte bir metnin ikame edildiği inancını beslemiştir (Blum, 1961/1971:591; Moon, 2014a:156). Bu saf monarşizm (*naive monarchism*) anlayışı (Moon, 2014b:174; Moon, 2014a:272; Kolchin, 1987: 236) —Çar'ın iyilik istediği, ama soyluların buna engel olduğu düşüncesi— soyluyu yalnızca bir efendi değil, Çar'ın iradesine karşı gelen bir gasıp konumuna da düşürmüştür (Venturi, 1952/1960:153-212). İşte Turgenyev ve Tolstoy'un eserlerinin içinde şekillendiği toplumsal iklim budur.

Bu çalışma odağını Turgenyev-Tolstoy eksenine daraltmakla birlikte, Dostoyevski, Çernişevski, Nekrasov ve Saltıkov-Şchedrin'in reform sonrası köylü ve modernleşme tartışmalarındaki rolü de kısaca hatırlanmalıdır. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza* (1866) ve *Karamazov Kardeşler* (1880) romanlarında toprak (*pochva*) ve köylü üzerine Slavofil eğilimli düşünceleri, Çernişevski'nin *Ne Yapmalı?* (1863) eserindeki radikal materyalist “yeni insan” tipi, Nekrasov'un halk acısını dile getiren şiirleri ve Saltıkov-Şchedrin'in *Golovlyov Ailesi* (1880) ile taşra bürokrasisini hicvetmesi, reform sonrası Rus edebiyatının panoramasını tamamlar.

2. İVAN TURGENYEV: LİBERAL BİR BAKIŞ VE TOPLUMSAL ANATOMİ

Turgenyev'in eserleri Türkiye'de de erken dönemden itibaren tanınmış ve Tanzimat-Servet-i Fünun edebiyatı üzerinde dolaylı etkiler bırakmıştır. *Bir Avcının Notları*'nın 1884'te Muallim Naci tarafından Türkçeye çevrilmesi, Türk okurunun serflik ve köylü temsilleriyle tanışmasında önemli bir eşik olarak görülebilir. Halit Ziya Uşaklıgil'in roman tekniğini kurarken Balzac, Zola ve Flaubert gibi Batılı gerçekçilerden beslendiği bilinmekle birlikte (Moran, 1983/1998:53), Rus realizminin özellikle “iç dünyası güçlü birey” ve “toplumsal bunalım” tipleri bakımından Türk romanına dolaylı etkilerinden de söz edilebilir. Abdülhamit döneminin siyasal baskıları ve sansürü altında, toplumsal sorunlardan geri çekilip Batı edebiyatına yönelen Edebiyat-ı Cedide yazarlarının, hayata küskün, bireyci ve melankolik kahramanlar yaratması, Rus romanındaki “gereksiz adam” geleneğiyle akraba bir duyarlılığı yansıtır (Moran, 1983/1998:51). Bu çizgi daha sonra Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'unda, bireysel mutluluk ile toplumsal sorumluluk arasına sıkışan Mümtaz karakterinde, estetik değerler ile sosyo-politik değerlerin çatışması biçiminde yeni bir tarihsel bağlamda yeniden üretilmiştir; böylece bireysel bunalım, yalnızca psikolojik değil, toplumsal bir semptom olarak da okunabilir (Moran, 1983/1998:193). Bu karşılaştırmalı işaretler, Turgenyev'in romanlarında gözlenen liberal, gözlemci ve mesafeli gerçekçiliğin, modern Türk romanındaki benzer bunalım tiplerini anlamak için verimli bir arka plan sunduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.

2.1. “Hannibal Yemini” ve Bir Avcının Notları

Turgenyev, serfliğe karşı tutumunu ilk biçimlendiren deneyimin annesinin mülkünde tanık olduğu zalimlik olduğunu açıkça ifade etmiş ve bu tanıklıktan beslenen bir iç çatışmanın onu serfliğe karşı mücadele etmeye —”*Hannibal Yemini*” olarak andığı bir söze— yönelttiğini aktarmıştır (Blum, 1961/1971:568; Schapiro, 1978:3-17-34; Berlin, 1978/1994:267). Bu yeminin edebiyattaki ilk ve en çarpıcı meyvesi, 1852'de yayımlanan *Bir Avcının Notları*'dır (Schapiro, 1978:34; Berlin, 1978/1994:267). Avcı anlatıcısı aracılığıyla kurgulanan bu otuzdan fazla taslak ve hikâyeden oluşan

koleksiyonda Turgenyev, serfleri “vaftiz edilmiş mülk” statüsünden çıkararak onlara bireysel özellikler, zekâ, duygu ve onur atfetmiştir (Frierson, 1993:21; Schapiro, 1978:66; Roosevelt, 1995:315). Gogol’ün tersine, Turgenyev serfleri karikatürleştirmek ya da onları soyutlanmış bir kitle olarak sunmak yerine, her birinin kendine özgü bir iç dünyası olduğunu göstermeyi tercih etmiştir (Frierson, 1993:22; Moon, 2014a:66).

Eserin siyasal etkisi son derece güçlü olmuştur. Çar II. Aleksandr’ın *Bir Avcının Notları*’nı okuduktan sonra serfliği kaldırma kararını pekiştirdiği söylenmektedir (Schapiro, 1978:66; Roosevelt, 1995:313; Moon, 2014a:67). Turgenyev’in bu eserdeki tasvirleri yalnızca köylünün içinde bulunduğu sefaleti değil, serfliğin toprak sahiplerini de ahlâken nasıl çürüttüğünü ortaya koyması bakımından dönemin okuyucusu üzerinde derin bir etki bırakmıştır (Schapiro, 1978:65-66; Roosevelt, 1995:315). Eserin yayımlanmasının ardından Turgenyev kısa süreli bir sürgüne mahkûm edilmiş; bu durum, söz konusu taslakların ne kadar siyasal bir yük taşıdığını tescillemektedir (Blum, 1961/1971:426; Schapiro, 1978:87-88-93). Nihayetinde Turgenyev, estetik bir anlatının nasıl toplumsal bir vicdan azabına dönüşebileceğini kanıtlamıştır. Onun kalemi, Rusya’nın kemikleşmiş feodal yapısını sarsarken, sadece ezilenlerin değil, ezenlerin de bu sistem içindeki trajik yabancılaşmasını resmederek 1861 Reformu’na giden yolun düşünsel taşlarını döşemiştir.

2.2. “Gereksiz Adam” ve Babalar ile Oğullar

Turgenyev edebiyat tarihine, 1850 tarihli *Bir Gereksiz Adamın Günlüğü* ile yerleştiği “gereksiz adam” (*лишний человек*) kavramını kazandırmıştır (Berlin, 1978/1994:272-273; Heldt, 1987:12; Schapiro, 1978:67). Bu tip, aristokrat kökenli, iyi eğitilmiş ve yetenekli olmasına karşın eylem kapasitesinden ve toplumsal alandan yoksun bir figürü tanımlar (Berlin, 1978/1994:272). Batılı eğitim ile Rus gerçekliği arasındaki uçurum içinde sıkışıp kalan bu karakter, söz ve eylem arasındaki köprüyü kuramaz; analize, iç gözleme ve uzun monologlara hapsolür (Costlow, 1990:16-24; Schapiro, 1978:47). 1856 tarihli romandaki Rudin bu tipin en klasik örneğidir: yüksek ideallere ve etkileyici belâgata sahip olan Rudin, gerçek bir krizle —Natalya’nın aşkı ya da siyasal bir seçim— yüz yüze geldiğinde çekingen bir geri çekilişe sürüklenir (Costlow, 1990:20; Schapiro, 1978:116; Berlin, 1978/1994:272). Turgenyev, romanın sonradan eklenen bölümünde Rudin’i 1848 Paris barikatlarında anlamsız ama mütevazı bir cesaretle öldürerek, bu tip insanlar için Rusya’da yapılacak bir iş olmadığını altını çizer (Costlow, 1990:26; Schapiro, 1978:121-150; Berlin, 1978/1994:273).

1861 reformunun hemen akabinde kaleme alınan *Babalar ile Oğullar* (1862), bu kuşak çatışmasını dönemin en keskin anlatısıyla çerçeveler. Roman, yılları 1859-1861 arasında geçen eylemiyle reformun hemen eşliğinde yer alır (Schapiro, 1978:181; Berlin, 1978/1994:280). “Babalar” —liberal soylu

Kirsanovlar— ile “oğullar” arasındaki simgesi Yevgeni Bazarov, ideolojik farklılıkların ötesinde iki ayrı tarihsel zamanın çarpışmasını temsil eder (Berlin, 1978/1994:276-277). Nikolay Kirsanov’un çiftliğini yönetme çabaları bu çatışmanın maddi boyutunu gözler önüne serer: Köylülerle *obrok* sistemine geçmeye çalışan Kirsanov, köylülerin kirayı ödememesi, işi savaştırması ve onu aldatmasıyla karşılaşır. Soylu sınıfının ekonomik becerisizliği ve siyasi işlevsizliği, böylece somut bir gündelik hayat pratiği içinde görünür kılınır (Schapiro, 1978:176-181; Berlin, 1978/1994:278).

Romanın yayımlanmasıyla birlikte patlak veren tartışma, 1860’ların entelektüel iklimini simgeler (Schapiro, 1978:185; Berlin, 1978/1994:280). Radikal eleştirmen M. A. Antonoviç, Bazarov’u gençliğin “iğrenç bir karikatürü” (*Asmodeus*) olarak nitelerken (Berlin, 1978/1994:281); Dmitri Pisarev, aynı karakteri sahiplenmiş ve onu geleceğin yolu (*düşünen realist*) olarak görmüştür (Berlin, 1978/1994:282; Schapiro, 1978:185-186; Walicki, 1969:25). Turgenyev ise Bazarov’u siyasi bir tez olarak değil, dönemin havasında doğmuş olgunlaşmamış bir güç olarak kurguladığını; onu idealize etmek yerine bir kurt gibi vahşi çizip yine de haklı çıkarmaya çalıştığını belirtmiştir (Berlin, 1978/1994:287-293-294; Schapiro, 1978:184-185). Nitekim Turgenyev, nihilizmi reformist liberallerin romantizmini ve prensiplerini reddeden bir güç olarak tasvir etmekle kalmaz (Berlin, 1978/1994:277); Bazarov’u da aşk ve ölüm karşısında çaresiz bırakarak, onun da bir tür “gereksizliğe” sürükleneceğini ima eder (Costlow, 1990:134; Schapiro, 1978:182; Berlin, 1978/1994:280).

Bazarov karakterinin yaratılmasında Turgenyev’in Çerņişevski’nin *Ne Yapmalı?* (1863) romanındaki “yeni insan” tipiyle polemik içinde olduğu söylenebilir. Çerņişevski’nin Rahmetov’u, eylemci, asketik ve devrimci ideallerle donanmış bir modeldi; Turgenyev ise Bazarov’la bu tipin trajik yanını —radikal materyalizmin ve halkçı özveri söyleminin insan doğasının karmaşıklığı karşısındaki kırılğanlığını— göstermeyi amaçlamıştır. Bu anlamda Bazarov, sadece “yeni insan” idealinin bir temsili değil, aynı zamanda Turgenyev’in radikal-utopist projelerin hayalciliğine duyduğu şüphenin edebi ifadesidir (Schapiro, 1978:187-190; Berlin, 1978/1994:282-285).

Böylelikle Turgenyev, toplumsal mühendisliğin rasyonel vaatleri ile bireyin içsel ve metafizik gerçekliği arasındaki gerilimi estetize ederek, Rus realizmine psikolojik bir derinlik katmıştır. Onun yarattığı karakterler, tarihsel bir dönüşümün nesnelere olmaktan öte, değişen zamanın ruhunu kendi varlıklarında taşıyan ve bu değişimin getirdiği ontolojik krizle yüzleşen özneler olarak edebiyat tarihindeki yerini almıştır.

2.3. Ham Toprak ve Duman: İdealin Çöküşü

Turgenyev’in reform sonrası düş kırıklığını en yalın biçimiyle işlediği eserler arasında Duman (1867) ve Ham Toprak (1877) öne çıkar (Schapiro,

1978:209-263). Duman'da Turgenyev, reformun Rusya'nın temel sorunlarını çözmediğini; hem kölelik yanlısı muhafazakârların ("*plantatörlerin*") hem de sürgündeki radikal entelektüellerin içi boş konuşmalara hapsediğini, iki ucun da (*gösterişli radikalizm ve gerici karanlık*) eleştirisini yaparak entelijansiyanın halktan koptuğunu vurgular (Schapiro, 1978:212-229). Romanın batılılaşmacı karakteri Potugin aracılığıyla Turgenyev, "halk" (*narod*) kavramının mistifiye edilmesine karşı çıkararak, uygarlığın evrensel değerlerini savunur ve Rusya'nın kurtuluşunun "halk"ta değil, eğitilmiş azınlıkta ve Batı medeniyetinde olduğunu vurgular (Berlin, 1978/1994:302).

Ham Toprak ise 1870'lerde reformdan umduğunu bulamayan genç radikallerin —Narodnikler'in— köylüleri bilinçlendirmek amacıyla köylere gitme hareketini (*özellikle 1874-75 dönemini*) konu alır (Schapiro, 1978:259). Nejdandov gibi idealist gençlerin köylüler tarafından anlaşılmadığı, köylülerin propagandaya karşı düşmanlık veya tepkisizlik gösterdiği bu romanda Turgenyev, köylünün "devrimci potansiyeli" olduğu mitini sarsar (Berlin, 1978/1994:290). Köylünün muhafazakâr yapısı ve hareketin gerçek hayattan kopukluğu, fiyaskonun nedenleri olarak sunulur. Buna karşılık Turgenyev, devrimci retorik yerine fabrika yöneten, pratik ve sabırlı bir reformcu olan Solomin karakterini "geleceğin adamı" (*ve romanın gerçek kahramanı*) olarak öne çıkarır. Bu tercih, yazarın değişimin ani devrimler veya radikalizm yoluyla değil, "aydınlanma" ve kademeli ekonomik/egitimsel ilerlemeyle (*gradualizm*) sağlanacağına olan inancını yansıtır (Schapiro, 1978:264-266-267; Berlin, 1978/1994:290-291).

Nihayetinde Turgenyev, Rusya'nın kurtuluşunu romantik bir halk tapıncı ya da yıkıcı bir radikalizmde değil; rasyonel akıl, teknik ilerleme ve Batılı kurumların yerelleşmesiyle mümkün olan "yavaş ama emin" bir dönüşümde görmüştür. Onun eserleri, dönemin Rusya'sını saran ideolojik sisin ortasında yükselen bir sağduyu çığıdır; toplumsal değişimin kalıcılığının, hamaset dolu sloganlardan ziyade Solomin'in fabrikasındaki gibi sessiz ve disiplinli bir inşadan geçtiğini hatırlatır.

3. LEV TOLSTOY: AHLÂKÎ ARAYIŞ VE TOPRAK MÜLKİYETİ SORUNU

Lev Tolstoy, Rus edebiyatının zirvesini temsil etmenin ötesinde, mülkiyetin doğası ve ahlâki yaşamın imkânı üzerine geliştirdiği radikal fikirlerle döneminin en etkili figürlerinden biri olmuştur. Tolstoy'un düşünce dünyasında toprak mülkiyeti, sadece ekonomik bir sorun değil, insanın doğayla ve "halk" ile olan bağını koparan asli bir günahıdır. Onun Rusya'daki halkçılık (*Narodnik*) hareketine eklenen ancak ondan dini-ahlâki bir boyutuyla ayrılan yaklaşımı, özellikle Rusya kökenli aydınlar (*Hüseynzade Ali, Yusuf Akçura gibi*) üzerinden Türk düşünce hayatına da sızmıştır (Berkes, 1964/2012:392, 419). Bu etkinin merkezinde, Tolstoy'un aristokratik

konforu reddederek köylü gibi yaşama, yani “halka doğru” gitme ve aydın-halk kopukluğunu fiziksel ve ruhsal bir emekle giderme çabası yatar (Berkes, 1964/2012:419).

Tolstoy için mülkiyet, özellikle de toprak mülkiyeti, modern köleliğin bir başka adıdır. *Savaş ve Barış* ve *Anna Karenina* gibi devasa epik metinlerinde toplumsal gerçekçiliği bu ahlâki süzgeçten geçirerek işleyen Tolstoy, Rus köylüsünün safiyetini ve toprağa bağlılığını, Batı tarzı “maddi medeniyetin” yozlaştırıcı etkisine karşı bir siper olarak görür (Moran, 1983/1998:60). Bu medeniyet eleştirisi, Türk entelektüel tarihinde de karşılık bularak, Batı'nın tekniği ile milli kültürü (*hars*) ayırmaya çalışan Ziya Gökalp gibi isimlerin düşünsel zeminini dolaylı yoldan beslemiştir (Berkes, 1964/2012:421-422).

Eserlerinde köy gerçekliğine yönelen Tolstoy, Nâbizâde Nâzım'ın Karabibik'inde görülen natüralist eğilimlere öncülük eden bir kır betimlemesi ve “toprakinsanı” prototipi sunar (Tanpınar, 1949/2006:257). Ancak Tolstoy'un realizmi, sadece bir gözlem değil, aynı zamanda mülksüzleşme ve vicdani bir arınma çağrısıdır. O, mülkiyetin ortadan kalktığı bir dünyayı hayal ederken aslında Batı medeniyetinin bireyci ve sömürgeci yapısına karşı kültürel bir özgünlük arayışına girmiştir (Berkes, 1964/2012:422). Böylelikle Tolstoy, mülkiyet sorununu siyasi bir programdan çıkarıp bireysel bir kurtuluş ve toplumsal bir adalet meselesine dönüştürmüştür. Onun “halkçılığı”, sadece köylüyü sevmek değil, köylünün emeği ve toprakla olan ilişkisi üzerinden modern dünyayı yeniden inşa etme girişimidir.

3.1. Toprak Sahibinin Sabahı: İyi Niyetin Çıkmazı

Tolstoy'un 1856 tarihli *Toprak Sahibinin Sabahı*, yazarın Yasnaya Polyana'daki kendi deneyimlerine dayanmakta ve reformun neden başarısızlığa mahkûm olduğunu öngören ipuçları barındırmaktadır (Simmons, 1949:77-78-154-156). Romanın genç toprak sahibi Nehludov — Tolstoy'un otobiyografik izdüşümü— üniversiteyi bırakıp serflerinin yaşam koşullarını iyileştirmeye girişir (Simmons, 1949:630; McLean, 2008:75). Ancak köylülerin yüzyılların getirdiği derin güvensizliği her girişimini boşa çıkarır; onlar için efendiden gelen her adım, potansiyel bir hiledir (Wasiolek, 1978:53; Simmons, 1949:78). Eser, “iyileştirici” toprak sahibi mitinin çöküşünü; iyi niyetin bile sınıfsal ve tarihsel bir yükün altında nasıl etkisizleştiğini belgeler (Wasiolek, 1978:38; Simmons, 1949:77-78). Bu anlatı, reform öncesinde kaleme alınmış olmasına karşın, reform sonrası gerçekliği öngören keskin bir toplumsal sezginin ürünüdür (Kolchin, 1987:414).

Böylelikle Tolstoy, mülkiyet ilişkilerinin sadece ekonomik bir düzenleme olmadığını, aynı zamanda kuşaklar boyu süren bir yabancılaşmanın mimarı olduğunu göstermiştir. Nehludov'un şahsında tecelli eden bu hayal kırıklığı, Tolstoy'un ileride savunacağı “mülksüzleşme” ve “halkla ruhsal birleşme” idealinin ilk tohumlarını atmıştır; zira yazar, efendi ve köylü arasındaki

uçurumun tepeden inme reformlarla değil, ancak sınıfsal kimliklerin tamamen terk edilmesiyle aşılabilceğini bu erken dönem tecrübesiyle idrak etmiştir.

3.2. Savaş ve Barış'ta Narod İmgesi: Platon Karataev

İdealize edilmiş halk (*narod*) imgesinin edebiyattaki en kristalize hâli, Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ındaki (1869) Platon Karataev karakteridir (Frierson, 1993:36). Karataev, bireysel bir karakter olmaktan ziyade iyinin, Rus olanın ve doğallığın kişileşmiş hâlidir (Frierson, 1993:16): yuvarlak, basit, kaderine razı ve yaşamın anlamını akılda değil sezgide arayan bir simge (Berlin, 2013:78; Frierson, 1993:31; Berman, 2015:144). Pierre Bezuhov için Karataev, medeniyetin verdiği yorgunluğu iyileştiren bir panzehirdir ve bu işleviyle Tolstoy'un köylüye yüklediği Rousseaucu anlamı cisimleştirir (Orwin, 1993:7; Berlin, 1978/1994:247). Köylü, burada yalnızca toplumsal bir sınıfın değil; hakikatin, saflığın ve ruhsal bütünlüğün temsilcisidir (Berlin, 2013:44).

Ancak bu yüce imge, Tolstoy'un kendi yaşamsal deneyimleriyle giderek yüzleşemeyeceği bir çelişki hâline gelecektir. Yasnaya Polyana'daki günlük gerçeklik —köylülerin tarım reformlarına direnişi, makinelere karşı güvensizlikleri, ortak alanları bireysel çıkar adına kullanmaları— idealize edilen *narod* imgesini aşındırmaya başlar (Frierson, 1993:51; Moon, 2014b:129; Simmons, 1949:78); bu iç gerilim, Tolstoy'un sonraki eserlerinde belirleyici bir anlatı dinamiğine dönüşür (Frierson, 1993:52-169-170).

Nitekim Tolstoy'un zihnindeki “kutsal köylü” imgesi, yerini yavaş yavaş tarihsel ve sosyolojik gerçekliğin karmaşasına bırakır. Karataev'in temsil ettiği o mistik bütünlük, mülkiyet ve modernleşme kıskacındaki Rus kırsalının çıplak gerçekliğiyle çarpıştıkça, yazarın halkçılığı da romantik bir hayranlıktan; köylünün cehaletini, kurnazlığını ve sefaletini de kapsayan daha sancılı bir sorumluluk etiğine evrilir. Bu evrim, Tolstoy'un sadece bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda mülkiyetin ve sınıf ayrımının günahını omuzlarında taşıyan bir ahlâkçı olarak geçireceği radikal dönüşümün de habercisidir.

3.3. Anna Karenina ve Reform Sonrası Tarım Krizi

1877'de yayımlanan Anna Karenina, reformun hemen sonrasını, toplumsal ve ekonomik dengelerin sarsıldığı bir dönemi anlatır (Frierson, 1993:50-51; Simmons, 1949:347). Romanın Tolstoy alter egosu olan Konstantin Levin (Moon, 2014a:205) köylülerle birlikte tırpan sallayarak (“büyük biçme sahnesi”) onlarla bütünleşmeye çalışırken, aynı zamanda tarımsal modernleşme konusunda bocalayan soylu sınıfını da temsil eder (Frierson, 1993:51; Simmons, 1949:347). Batılı tarım tekniklerini ve “rasyonel çiftçiliği” mülkünde uygulamaya koymaya girişen Levin'in karşısına, reform öncesi dönemden miras kalan köylü direnişi çıkar. Köylüler yeniliklere karşı

“aşılmaz bir sessiz güvensizlik duvarı” örer, Levin’in reformist planlarını ya anlamazlıktan gelir ya da aktif bir pasiflikle (makinaları bozarak veya eski yöntemlerde ısrar ederek) boşa çıkarır. Levin, köylülerin çalışma ritmine ve fiziksel gücüne hayranlık duysa da onların ekonomik mantığını ve yeniliğe karşı dirençlerini tam olarak yönetemez (Frierson, 1993:51-52).

Bu ilişkinin daha derin katmanlarında yalnızca teknik bir anlaşmazlık değil, köklü bir kültürel ve psikolojik mesafe yatar. Levin’in kardeşi Sergey İvanoviç (Koznyshev), halkı (narod) soyut bir kavram olarak idealize edip severken; Levin “halk” diye homojen bir varlığın mevcudiyetini reddeder ve onları kusurları (sarhoşluk, yalancılık gibi) olan bireyler olarak görür (Frierson, 1993:51-52). Sergey İvanoviç, kırsal hayata dışarıdan bakan, toprağa kök salmamış bir entelektüel iken (McLean, 2008:32); Levin’in görüşleri köylülerle yaşadığı somut, bazen de hayal kırıklığı yaratan deneyimlere dayanır. Bu gerilim, Tolstoy’un narod mitinden gerçekçi bir köylü psikolojisine geçiş sürecinin en belirgin anlatsal çerçevesini oluşturur (Frierson, 1993:51-52). Roman aynı zamanda soylu sınıfının ekonomik çöküşünü —borçlarını ödemek için ormanını ucuza satan ve maaşı yetmeyen Stiva Oblonsky gibi— mülklerini elden çıkarmak zorunda kalarak yaşayanlar üzerinden belgeler (Heldt, 1987:43; Morson ve Emerson, 1990:338-339).

Sonuç olarak Levin, toprağı işlemeye çalışan bir toprak sahibi olmanın ötesinde mülkiyetin yarattığı tarihsel uçurumu şahsi erdemiyile kapatmaya çalışan trajik bir figürdür. Tolstoy, Levin üzerinden soyluluğun ekonomik iflası ile entelektüelin ahlâki krizini birleştirmiş; rasyonel Batılı yöntemlerin Rus kırsalının kadim direnci karşısındaki etkisizliğini teşhis ederek, çözümün teknik bir reformda değil, topyekûn bir yaşam tarzı değişikliğinde ve vicdani bir “mülksüzleşme” sürecinde olduğunu ima etmektedir.

3.4. Karanlığın Gücü ve Diriliş: Geç Dönem Radikalizmi

1886’da sahnelenen *Karanlığın Gücü* oyunuyla Tolstoy, idealize edilen halk imgesinin üstüne adeta son bir çivi çakar (Simmons, 1949:454-455). Köye paranın ve kapitalizmin sızışını, faizcilik ve alkolizmin yayılmasını, ataerkil köy yapısının bozulmasını ve cinayetle zinanın olağanlaşmasını anlatan bu drama; köylüyü, “bilge ve bütünlüklü” bir varlık olarak kurgulamanın artık sürdürülemez olduğunun itirafıdır. Reform, köylüyü özgürleştirmek yerine paranın kölesi hâline getirmiş; yarattığı ekonomik düzensizlik ahlâki bir çözümlü el ele yürümüştür (Moon, 2014b:129:vii; Simmons, 1949:454-455).

Tolstoy’un bu dönemi, Henry George’un “Tek Vergi” (*Single Tax*) kuramından derinden etkilendiği ve toprakta özel mülkiyetin bir günah olduğunu açıkça savunmaya başladığı yıllara denk düşer (Simmons, 1949:455). 1899 tarihli *Diriliş* romanında Prens Nehludov, vicdanının sesine uyarak topraklarını köylülere dağıtmaya girişir; ancak onlarca yılın yarattığı kuşkudan kurtulamayan köylüler bu jesti bile şeytani bir tuzak olarak

yorumlar (Morson, 1987:44-291). Tolstoy için bu sahne, tarihsel bir ironiyi simgeler: Reformun köylüde bıraktığı “aldatılmışlık” hissi o denli derin bir iz bırakır ki efendiden gelen gerçek bir iyiliğe bile inanmak olanaksız hâle gelir. Tolstoy, devletin ve kilisenin organize şiddetine karşı “kötülüğe şiddetle karşı koymama” ilkesini benimser ve bu noktada Hristiyan anarşizmine yönelir (Simmons, 1949:525).

Böylelikle Tolstoy, mülkiyet sorununu sadece hukuki bir mesele olmaktan çıkarıp, insan ruhunun kurtuluşu önündeki en büyük engel olarak kodlar. Onun geç dönem eserleri, mülkiyeti elinde tutan soylu ile mülksüzleşen köylü arasındaki o meşhur “uçurumu” kapatmaya yönelik son ve umutsuz bir teşebbüstür. Karataev’in masumiyetinden Karanlığın Gücü’nün yozlaşmışlığına uzanan bu süreç, yazarın Rus kırsalına duyduğu romantik inancın yerini; kurumların, yasaların ve mülkiyetin reddine dayalı radikal bir vicdan muhasebesine bıraktığını belgeler.

4. TURGENYEV İLE TOLSTOY ARASINDA: ÇATIŞMA VE FARKLILIKLARIN ANATOMİSİ

Turgenyev ile Tolstoy arasındaki ilişki, Rus entelijansiyasının kendi içindeki bölünmüşlüğü’nün canlı bir tiyatrosudur. Turgenyev, Tolstoy’un edebi yeteneğine hayran olmasına (ona “genç bir şahin”, “bir dev” demesine) karşın (Simmons, 1949:144), onun edebiyatı bırakıp felsefe ve pedagojiyle uğraşmasını “amatörlük” (*dilettantism*) olarak değerlendirmiş; dini öğretici bir misyon peşinde koşmasını sanatsal bir ihmal olarak görmüştür. Turgenyev, Tolstoy’a yazdığı bir mektupta, “Eğer bir edebiyatçı değilseniz ne olduğunuzu hayal edemiyorum: Bir subay mı? Toprak sahibi mi? Filozof mu? Yeni bir dini öğretinin kurucusu mu?” diye sormuş ve profesyonel bir yazar olmamasını eleştirmiştir (McLean, 2008:17). Hatta ölüm döşegindeyken yazdığı ünlü veda mektubunda bile Tolstoy’a “Rus toprağının büyük yazarı” olarak seslenerek onu tekrar edebiyata dönmeye çağırmıştır (Simmons, 1949:421).

Tolstoy ise Turgenyev’in batılılaşmacı liberalizmini ve estetik anlayışını samimiyetsiz bulmuş; Turgenyev’i sürekli “cümlebazlıkla” (*phrase-mongering*) ve yapmacıklıkla suçlamıştır (Simmons, 1949:147-148). Bu gerilim, 1861 yılında şair Fet’in evinde (*Stepanovka*) yaşanan ünlü kahvaltı masası tartışmasıyla zirveye ulaşır (Simmons, 1949:240). Turgenyev, gayrimeşru kızı Paulinette’in İngiliz mürebbiyesi tarafından “hayırseverlik” amacıyla fakirlerin kıyafetlerini yamamaya teşvik edilmesini övgüyle anlatırken; Tolstoy bunu “iyi giyimli bir kızın kucığında pis paçavralarla oturmasını” samimiyetsiz ve “tiyatro sahnesi” (insincere theatrical farce) olarak nitelendirir (Simmons, 1949:241; Schapiro, 1978:172). Turgenyev bu eleştiri karşısında öfkelenerek Tolstoy’u “yüzünü yumruklamakla” tehdit eder (Simmons, 1949:242; Schapiro, 1978:172); bu tartışma o kadar derinleşir ki yazarları bir düellonun eşğine getirir; birbirlerinden on yedi yıl boyunca

uzak kalmalarına ve yalnızca Turgenyev'in ölümüne yakın (1878'de) bir barışmaya yol açar (McLean, 2008:18; Simmons, 1949:245-358).

Bu kişisel gerilimin arka planında köylüye bakış açısındaki temel bir ayrılık yatmaktadır. Turgenyev köylüyü anlamaya çalışan, ona sempati duyan (*Avcının Notları ile serfliğe savaş açan*), ancak analitik bir mesafeyi koruyan bir gözlemcidir; medeniyetin ve eğitimin köylüyü kurtarabileceğine inanır (Frierson, 1993:8; Schapiro, 1978:66). Onun için halk (*narod*), tapılacak bir put değil, eğitilmesi gereken bir kitledir (Schapiro, 1978:198). Herzen ile tartışmalarında ve mektuplarında, köylünün “eski ve muhafazakâr bir varlık” olduğunu, koyun postu içinde burjuva alışkanlıkları taşıdığını ve liberal fikirlere inanmadığını açıkça dile getirir (Venturi, 1952/1960: 19). Tolstoy ise köylüyle bütünleşmeye çalışan; onların yaşam tarzını ve değerlerini ahlâkî bir üstünlük olarak gören, kendi içindeki soylu kültürünü yıkarak onlara katılmayı arzulayan bir “katılımcı”dır (McLean, 2008:81-82; Walicki, 1969:64). Tolstoy için medeniyet yozlaştırıcıdır; asıl öğrenilmesi gerekenler (*inanç, çalışmanın anlamı*) köylülerde saklıydı ve entelijansiya onlardan öğrenmelidir (Walicki, 1969:64; Simmons, 1949:229; Berlin, 1978/1994:256). Tolstoy, köylü kültürünü (*folklorunu ve inancını*) “gerçek” olarak kabul ederken, Batılı eğitimi ve ilerlemeyi reddeder (McLean, 2008:164; Walicki, 1969:64; Simmons, 1949:205).

Neticede Turgenyev ile Tolstoy arasındaki bu uzlaşmaz mesafe, Rusya'nın kendi modernleşme sancısının edebi bir özetidir. Turgenyev için halk, evrensel uygarlık dairesine sokulması gereken ham bir cevherken; Tolstoy için o cevher zaten halkın sinesinde ve asıl yozlaşmış olan, o cevheri işlemeye çalışan Batılı akıldır. Bu temel ayrım, sadece iki yazarın kişisel tarihini değil, Rus realizminin iki farklı kutbunu —estetik mesafeye dayalı “gözlemci” gerçekçilik ile vicdani özdeşleşmeye dayalı “eylemci” gerçekçiliği— de belirlemiştir.

5. NAROD MİTİNDEN GRİ KÖYLÜYE: İDEALİN PARÇALANIŞI

Reform öncesi Rus edebiyatında hâkim olan köylü imgesi, tarihsel süreç içinde dramatik bir dönüşüm geçirmiştir (Frierson, 1993:6-9-20). Slavofil ve halkçı düşünceden beslenen bu başlangıç imgesi, köylüyü homojen, manevi açıdan zengin ve Batı medeniyetiyle kirlenmemiş kutsal bir kitle olarak kurgular (Walicki, 1969:53; Frierson, 1993:32-34; Malia, 1961:284). *Bir Avcının Notları'nın* serflere atfettiği bireysel onur ve insanî derinlik (Frierson, 1993:21-22; Schapiro, 1978:66; Roosevelt, 1995:315) ile *Savaş ve Barış'ın* Platon Karataev'i, bu idealin iki büyük edebi anıtıdır (Berlin, 2013:50; Frierson, 1993:36-37; Morson, 1987:35).

Reformun hayal kırıklıklarıyla birlikte bu imge sarsılmaya başlar (Frierson, 1993:25-117-181). 1870'lerde ve 1880'lerde, Gleb Uspenski ve F. M. Reshetnikov gibi yazarlar edebiyatta gerçekçi ve karamsar bir köylü

tipi —”gri köylü” (*seryi muzhik*)— yaratır (Frierson, 1993:117-122): İdealize edilen parlaklık gitmiş, yerine yalnızca hayatta kalmaya çalışan, çevresel koşulların kurbanı, sarhoşluğa ve şiddete meyilli, bilinçsiz bir figür çıkar (Frierson, 1993:118-187) . Bu dönüşümle birlikte köy edebiyatına sızan yeni bir tip daha vardır: *kulak* —köy topluluğunu sömüren, kurnaz ve zenginleşen köylü (Walicki, 1969:88; Frierson, 1993:139-140). Bu figür, köydeki komünal dayanışmanın çözüldüğünün ve paranın gücünün köy dokusuna sızdığının simgesidir (Frierson, 1993:148-159-185). Tolstoy ve diğerleri için kulak, taşranın masumiyetini yitirdiğinin ve piyasa ilişkilerinin geleneksel köy ahlâkını erittiğinin kanıtıdır (Frierson, 1993:170-186).

Bu dönüşümü şiir dilinde belki de en acı biçimde Nikolay Nekrasov, Rusya’da Kim Mutlu Yaşar? (1863–1877) adlı uzun şiirinde dile getirir. Eserde, reform sonrası köylünün özgürlük beklentileri ile karşılaştığı gerçeklik arasındaki uçurum yıkıcı bir ironiye dönüşür. Nekrasov, Rus köylüsünü romantik bir ideal olmaktan çıkarıp acının, yoksulluğun ve aldatılmışlığın kurbanı olarak resmeder; reformun köylüye vaat ettiği “özgürlüğün” aslında topraksızlık, borçluluk ve süreklileşen sefalet anlamına geldiğini gösterir. Benzer şekilde Saltıkov-Şchedrin’in *Golovlyov Ailesi* (1880) romanı, reformla birlikte ekonomik olarak yoksullaşan ve ahlâkî olarak çöken soylu sınıfını hicveder; taşra bürokrasisi ve toprak aristokrasisinin yozlaşmasını grotesk bir gerçekçilikle sergiler.

Turgenyev bu dönüşümü, Bazarov’un köylüye bakışı üzerinden çok daha erkenden sezmektedir. *Babalar ile Oğullar*’da Bazarov, köylülere romantik bir anlam yüklemeyi onları batıl inançlarını ve cehaletini yüzlerine vurur. Turgenyev, en radikal “halkçı” aydınının bile köylü gözünde yalnızca “geveze bir efendi” olarak görüldüğünü —Bazarov’un arkasından gülen köylüler üzerinden— ustaca aktarır (Berlin, 1978/1994:278). Herzen’le sürdürdüğü tartışmada da benzer bir tutum sergiler: Köy komününe dayalı bir sosyalizm hayal etmek, Londra’dan yapılan soyut bir kurgudur (Schapiro, 1978:200-201; Berlin, 1978/1994:270); gerçek köylü ise devrimci olmaktan çok muhafazakâr bir varlıktır (Schapiro, 1978:196).

Özetle, XIX. yüzyılın son çeyreğine gelindiğinde Rus edebiyatı, “narod”u bir kurtuluş reçetesi olarak görmeyi bırakır ve onu toplumsal patlamanın ya da derin bir çürümenin nesnesi olarak yeniden tanımlar. Romantik halkçılığın bu şekilde yerini sosyolojik bir natüralizme bırakması, Rus entelijansiyasının köylüye dair beslediği “kutsal masumiyet” illüzyonunun sonu olur; edebiyat, reformun dumanı dağıldığında geriye kalan o gri ve tozlu kırsal gerçekliği tüm çıplaklığıyla belgelemek zorunda kalır.

6. TOPLUMSAL VE PSİKOLOJİK UÇURUM: SOYLULAR VE KÖYLÜLER

Reform sonrası Rusya’da, soylu sınıfı (*obshchestvo*) ile köylü (*narod*) arasındaki psikolojik ve kültürel uçurum, reformun hedeflediği birleştirici sivil toplum idealinin aksine, daha da derinleşen bir yabancılaşmaya dönüşür. Bu kopuşun temelinde yatan en uzlaşmaz çelişki, mülkiyetin doğasına dair birbirine tamamen zıt iki anlayışın çarpışmasıdır. Devlet ve soylular için toprak, Roma hukukuna dayalı, alınıp satılabilen yasal bir mülkiyetken; köylü için toprak, “Tanrı’ya” veya “hiç kimseye” aitti ve kullanım hakkı yalnızca onu işleyenlerin alın terine bağlıydı (Eklof vd., 1994:48; Moon, 2014a:155). Köylüler, “Biz siziniz, ama toprak bizim” düsturuyla hareket ediyor; 1861 fermanını, toprağı onlardan çalan soyluların uydurduğu sahte bir belge olarak görüyor ve Çar’ın gerçekte tüm toprağı onlara vereceğı “gerçek özgürlüğü” bekliyorlardı (Eklof vd., 1994:48; Moon, 2014a:157). Bu zihinsel kopuş, reformun idari ve hukuki yapılanmasıyla kurumsallaştırır. Hükümet, köylüleri genel sivil hukuk sistemine entegre etmek yerine, onları örfi hukuka (*customary law*) dayalı, soylulardan yalıtılmış ayrı bir volost (*bucak*) mahkemesi sistemine hapseder (Frierson, 1993:55-63). Bu “ayrı kast” (*soslovnaia obosoblennost*) uygulaması, köylülerin hukuk ve adalet kavramlarının eğitimli toplumla bütünleşmesini engeller ve onları devlet içinde ayrı bir “devlet” gibi izole eder (Wcislo, 1990:74) Serflik döneminde var olan ve suistimale açık olsa da köylüye asgari bir geçim güvenliği sunan ataerkil bağlar kopar; yerini, kıtlık ve zorluk anlarında köylünün “korumasız kaldığı”, soğuk ve acımasız bir ekonomik rekabete bırakır (Frierson, 1993:44; Moon, 2014a:195).

Dönemin edebiyatı, bu tarihsel ve kültürel uçurumu tüm çıplaklığıyla belgeler. Tolstoy’un *Anna Karenina*’sındaki Levin karakteri, kendi mülkünde Batılı ve rasyonel tarım yöntemlerini uygulamaya çalıştığında, köylülerin pasif direniş ve şüpheciliğıyle karşılaşır; köylüler, Levin’in reformist çabalarını, onları daha fazla sömürmek için tasarlanmış “efendinin yeni bir hilesi” olarak algılar (Frierson, 1993:51-52; Moon, 2014b:129). Benzer bir kopukluk Turgenyev’in *Babalar ve Oğullar*’ında da mevcuttur. Kendini halka yakın hisseden ve bilimsel materyalizmi savunan Bazarov, köylülerle konuştuğunda onları anladığını sanır; oysa köylüler, Bazarov arkasını döndüğünde onunla “soytarı” (*shut gorokhovyi*) diye alay eder ve onu kendi dünyalarına tamamen yabancı, tuhaf bir efendi olarak görürler (Berlin, 1994:278).

Bu edebi temsiller, 1874’te binlerce idealist gencin köyleri “aydınlatmak” ve devrimci bilinci uyandırmak için başlattığı “Halka Doğru” (*V narod*) hareketinin neden trajik bir fiyaskoyla sonuçlandığını tarihsel olarak açıklar. Köylüler, tıpkı Levin ve Bazarov’a yaptıkları gibi, bu gençleri de anlamaz, onların “yumuşak ellerini” ve garip konuşmalarını şüpheli bularak çoğunu jandarmaya teslim eder (Roosevelt, 1995:269; Lincoln, 1990:173). Reformun

hukuki çerçevesi, sınıflar arasındaki bu derin kültürel ve ahlaki uçurumu kapatmak bir yana, tarafların birbirine “sağır” olduğu iki ayrı Rusya gerçeğini daha da keskinleştirir.

Sonuç olarak, 1861 Reformu ile mülkiyetin yasallaşması, Rusya’da sınıflar arası bir barış sağlamak yerine, köylü ile aydın arasındaki epistemolojik kopuşu tesciller. Soylu sınıfının “ilerleme” ve “hukuk” olarak adlandırdığı kavramlar, köylünün “hak” ve “adalet” dünyasında karşılık bulmaz; bu sessiz ama derin çatışma, XX. yüzyılın başındaki büyük toplumsal patlamaların psikolojik zeminini hazırlayan en temel amil olur.

7. EDEBİ KARAKTERLERİN SOSYOLOJİSİ: ARKETİPLER VE DÖNÜŞÜMLER

Her iki yazarın yarattığı karakter arketipleri, reformun tetiklediği toplumsal sarsıntının edebi iz düşümleridir. Turgenyev’in kurduğu “gereksiz adam” tipolojisinden Tolstoy’un soylu erdem arayışçılara, bu figürler belirli bir tarihsel anın ruh halini kişiselleştirerek somutlaştırır.

Turgenyev, ünlü makalesi “*Hamlet ve Don Kişot*”ta (1860) insan doğasını ve edebi karakterleri iki temel tipe ayırır: Kendi üzerine düşünen, kararsız, şüpheli ve eylemsiz “Hamletler” ile bir ideale körü körüne bağlı, komik duruma düşse bile inançlı ve fedakâr eylemci “Don Kişotlar” (Schapiro, 1978:148-149). Bu ikiliğin ürettiği karakterler, tarihsel bağlamın siyasal mantığıyla da örtüşmektedir: I. Nikolay döneminin “akıllı beyhudeliği” içinde hareket alanı bulamayan eğitilmiş soylular, enerjilerini harcayacak anlamlı bir mecra bulamadıklarından felsefi tartışmalara ve kişisel ilişkilerindeki çöküşlere kaymaktadır (Berlin, 1994:265). Bu tipoloji, Turgenyev’in “*Bir Gereksiz Adamın Günlüğü*”ndeki (1850) Çulkaturin karakteriyle kristalize olur; Çulkaturin, hayatının tamamen “gereksiz” olduğunu fark eden ve kendini analiz ederek tüketen bir figürdür (Schapiro, 1978:66-67). Rudin ise bu galerinin en karmaşık örneğidir; başlangıçta eylemsiz bir söz ustası olarak çizilse de, Turgenyev sonradan eklediği bir sonsözle onu 1848 barikatlarında “Don Kişotvari” bir ölümle onurlandırarak, “niyetin samimiyetinin” sonuçtan daha önemli olduğunu vurgular (Schapiro, 1978:121-149).

Tolstoy’un kahramanları ise bu tipolojinin ahlâkî bir versiyonunu kurar. Kazaklar’ın Olenin’i, Moskova’nın yapaylığından kaçıp Kafkasya’da “doğal insan” ile bütünleşmeye çalışırken, ne kadar çabalarsa çabalasın medeni geçmişinin yüklediği öz-bilinç (*self-consciousness*) onu onlardan biri olmaktan alıkoyar (Orwin, 1993:94). Olenin, Eroşka gibi doğayla bir bütün halinde yaşayan Kazakların aksine, her zaman “Ben kimim ve neden buradayım?” sorusuyla boğuşan, ahlaki akıl yoluyla kurgulamaya çalışan bir “uygar” adam olarak kalır (Orwin, 1993:85-94). *Savaş ve Barış*’ta Pierre Bezuhov ise Karataev sayesinde varoluşsal bir dönüşüm yaşar; Karataev, “yuvarlak” ve bütünlüklü yapısıyla, parçaların bütüne (*Tanrı’ya*) olan bağlılığını simgeler ve Pierre’e

akıl yoluyla değil, sezgisel bir “yaşayan hayat” ile huzuru öğretir (Orwin, 1993:107; Berman, 2015:145). Ancak Tolstoy, Pierre’in bu dönüşümünü bir aile mutluluğuyla ve ardından yine cemiyet faaliyetleriyle (*Dekabrist hareket imasıyla*) sonlandırarak, “yuvarlak” Karataev’in aksine Pierre’in hala arayışta olan “köşeli” yapısını korur (Orwin, 1993:130; Berman, 2015:148).

Levin ise romancının bu çabalar silsilesindeki en uygun ve en sancılı figürüdür: Köylüyle birleşme arzusu, tarımsal modernleşme çabaları ve dinî anlam arayışı birbiriyle çatışarak çözümsüz bir karmaşıklık içinde kalır. *Anna Karenina*’da Levin, aklın “kibri” ile halkın “gerçeği” arasında gidip gelir ve sonunda rasyonel düşüncenin hayatın anlamını veremeyeceğini, bu anlamın ancak “ruhuna yerleştirilmiş” olan inançta ve gelenekte bulunabileceğini keşfeder (Orwin, 1993:149; Berman, 2015:101).

Kurguda temsil edilen bu tipolojik dönüşüm, Rus entelijansiyasının tarihsel olgunlaşmasının bir haritasıdır. Reform öncesinin eylemsiz idealist tipi (*gereksiz adam*) yerini, 1860’larda reform sonrasının eylem odaklı ama kültürel olarak daha “kaba” bulunan raznoçıntsi kuşağına bırakır (Berman, 1988:213). Soylu aydınının estetik duyarlılığı ve “akıllı beyhudeliği”, yerini Bazarov (*Babalar ve Oğullar*) gibi orta sınıf kökenli, sanatı ve romantizmi “çöp” olarak gören, materyalist ve faydacı bir kuşağın radikal kararlılığına terk eder (Berlin, 1994:176-277). Bu yeni “nihilist” tip, Turgenyev’in liberal estetiğiyle çatışsa da yazar Bazarov’un dürüstlüğüne ve gücüne (*bir tür Don Kışotluk*) hayranlık duymaktan kendini alamaz (Schapiro, 1978:187).

Türk romanında Rus edebiyatına paralel bir tipolojik evrim ve “ortak tiplerle hesaplaşma” gözlemlenebilir. Turgenyev’in “gereksiz adam” tipini andıran, Batılı eğitim veya görgü almış ancak kendi toplumunda işlevsizleşmiş figürler, Türk romanında Berna Moran’ın “alafranga züppe” veya “mirasyedi” olarak tanımladığı tiplerle karşılık bulur (Moran, 1983/1998 :28). Bu bağlamda, Nabizade Nâzım’ın *Zehra* romanının kahramanı olan Suphi, servetini Beyoğlu’nda tüketip sefaletle sürüklenen bu tipin bir örneğidir (Moran, 1983/1998:31). Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah*’ındaki Ahmet Cemil ise, bu uyumsuzluğun yarattığı “hayal kırıklığı” ve “hayata yenik düşme” temasının daha derinlikli, neslinin ıstırabını taşıyan bir temsilcisi olarak yorumlanır (Moran, 1983/1998:51). Benzer bir biçimde, Rusya’daki “Halka Doğru” (*Narodnik*) hareketinin aydınları etkilemesi gibi, Türk edebiyatında da Ömer Seyfettin ve “Genç Kalemler” hareketi, Rusya’dan gelen bu halkçılık akımının “serpintisine” uğrar ve yüzünü halka döner (Berkes, 1964/2012:421). Bu “Anadolu’yu keşif” ve halka yöneliş süreci, Nabizade Nâzım’ın *Karabibik* eseriyle realist köy edebiyatının ilk numunesi olarak başlar (Tanpınar, 1949/2006:270); Yakup Kadri’nin *Yaban* romanında ise aydın ile köylü arasındaki uçurumun ve “milleti yeni baştan yapma” fikrinin sorgulandığı bir tarihsel/toplumsal hesaplaşmaya dönüşür (Moran, 1983/1998:119).

Netice itibarıyla hem Rus hem de Türk romanındaki bu karakter galerisi, modernleşme karşısında bir kimlik krizi yaşayan aydının trajedisini belgeler. Turgenyev'in Hamletleri ve Tolstoy'un Levinleri gibi, Ahmet Cemiller ve Ahmet Celallar da kendi toplumlarının "toprak" ve "mülkiyet" gerçeğiyle çarpıştıkça, entelektüel donanımları ile toplumsal işlevsizlikleri arasındaki o kapanmaz yarayı kanatırlar. Edebiyat, bu iki farklı coğrafyada da aydının halkın sinesinde erime arzusunun nasıl bir yabancılaşma duvarına çarptığının en sadık tanığıdır.

SONUÇ

1861 Reformu, Rus edebiyatının kendisini ve işlevini yeniden keşfettiği tarihsel bir köşe taşı olmuştur. Turgenyev ve Tolstoy'un eserleri bu süreçte birer günlük değil; dönemin çelişkilerini, ümitlerini ve hayal kırıklıklarını işleyen derin birer toplumsal analiz olarak öne çıkmaktadır. İki yazarın ortak paydası, reformun salt hukuki bir değişikliğin çok ötesine geçen yankılarını — ekonomik, psikolojik, ahlâkî ve kültürel boyutlarıyla — yakalamış olmalarıdır. Ayrıldıkları yer ise bu yankılara verdikleri yanıtlardır.

Turgenyev, tarihin sahnesini sosyolojik bir netlikle çerçeveleyen liberal gözlemcidir. Serfliğin kaldırılmasının ahlâkî zeminini hazırlayan büyük anlatısından, reformun yarattığı kuşak kırılmalarını ve Narodnizm'in fiyaskosunu aktaran son romanlarına uzanan bir çizgide, toplumsal değişimin ne kadar karmaşık ve ne kadar kırılğan olduğunu belgeler. Turgenyev için kurtuluş, eğitim ve kademeli ilerlemede yatıyordu; devrim ise en iyi ihtimalle, entelijansiyanın halkla buluşamadığını kanıtlayan bir yanılısamadır.

Tolstoy ise reformun nesnel mirasını kişisel bir ahlâkî krize dönüştürür. Başlangıçtaki iyi niyetli iyileştirme çabalarından giderek radikalleşen bir mülkiyet karşıtlığına uzanan bu yolculuk, aynı zamanda Rus aydınının kendi sınıfıyla hesaplaşmasının öyküsüdür. Platon Karataev'in ışığından *Karanlığın Gücü*'nün karanlığına, Nehludov'un köylüye toprak verme çabası üzerinden *Diriliş*'e uzanan bu çizgi, Tolstoy'un hiçbir zaman yalnızca estetik bir mesele olarak görmediği bir yaşam sorusunun peşinde koştuğunu gösterir.

Sonuç olarak, 1861 Reformu yalnızca hukuki bir statüyü değiştirmemiş; Rus edebiyatının kutsal ikonunu da parçalamıştır. Turgenyev'in *Babalar ile Oğulları* ve Tolstoy'un *Karanlığın Gücü*'yle birlikte Rus aydını, *narod* aynasında artık kendi ideallerini değil, yoksulluğun ve cehaletin yarattığı gri köylüyü ve acımasız kulağı görmeye başlamıştır. İdealize edilen bütünlük —*sobornost*— yerini tarihsel ve ekonomik gerçekliğin parçalanmışlığına bırakmış; bu parçalanma ise Rus edebiyatının XX. yüzyıla taşıyacağı en ağır ve en verimli miraslarından birini oluşturmuştur.

Karşılaştırmalı bir perspektiften bakıldığında, 1861 serflik reformunun Rus edebiyatına kazandırdığı bu panorama, Osmanlı modernleşmesi ve

Tanzimat edebiyatı için de ilham verici bir çerçeve sunmaktadır. Her iki toplum da XIX. yüzyılın ortalarında benzer yapısal sorunlarla —feodal ilişkilerin çözülüşü, merkezi otoritenin meşruiyet krizi, aydın ile halk arasındaki derin uçurum— yüzleşmiştir. Rus serflik reformu deneyiminin, Osmanlı arazi politikalarının başarısızlıkları ve “halk” imgesinin Türk edebiyatındaki dönüşümü için nasıl bir mukayeseli okuma zemini sunabileceği, gelecek araştırmalar için verimli bir alan oluşturmaktadır. Özellikle Turgenyev’in “gereksiz adam” ile Tanzimat romanındaki “işlevsiz aydın” arasındaki benzerlikler, Tolstoy’un toprak mülkiyeti eleştirisi ile Türk aydınlarının “memleket edebiyatı” çağrıları arasındaki paralellikler, bu karşılaştırmalı okumanın somut noktalarını işaret eder.

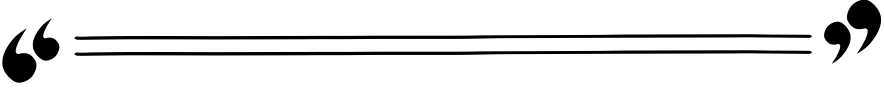
Kaynakça

- Berkes, N. (2012). *Türkiye’de çağdaşlaşma* (18. baskı; A. Kuyaş, Haz.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma 1964 tarihlidir)
- Berlin, I. (1994). *Russian thinkers* (H. Hardy & A. Kelly, Ed.). Penguin Books. (Orijinal çalışma 1978 tarihlidir)
- Berlin, I. (2013). *The hedgehog and the fox: An essay on Tolstoy’s view of history* (2. baskı; H. Hardy, Ed.; M. Ignatieff, Önsöz). Princeton University Press. (Orijinal çalışma 1953 tarihlidir)
- Berman, A. A. (2015). *Siblings in Tolstoy and Dostoevsky: The path to universal brotherhood*. Northwestern University Press.
- Berman, M. (1988). *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. Penguin Books. (Orijinal çalışma 1982 tarihlidir)
- Blum, J. (1971). *Lord and peasant in Russia: From the ninth to the nineteenth century*. Princeton University Press. (Orijinal çalışma 1961 tarihlidir)
- Costlow, J. T. (1990). *Worlds within worlds: The novels of Ivan Turgenev*. Princeton University Press.
- Eklof, B., Bushnell, J., & Zakharova, L. (Ed.). (1994). *Russia’s great reforms, 1855–1881*. Indiana University Press.
- Frierson, C. A. (1993). *Peasant icons: Representations of rural people in late nineteenth-century Russia*. Oxford University Press.
- Heldt, B. (1987). *Terrible perfection: Women and Russian literature*. Indiana University Press.
- Kolchin, P. (1987). *Unfree labor: American slavery and Russian serfdom*. Belknap Press of Harvard University Press.
- Lincoln, W. B. (1990). *The great reforms: Autocracy, bureaucracy, and the politics of change in imperial Russia*. Northern Illinois University Press.
- Malia, M. (1961). *Alexander Herzen and the birth of Russian socialism, 1812–1855*. Harvard University Press.
- McLean, H. (2008). *In quest of Tolstoy*. Academic Studies Press.
- Moran, B. (1998). *Türk romanına eleştirel bir bakış 1: Ahmet Mithat’tan A. H. Tanrınar’a*. İletişim Yayınları. (Orijinal çalışma 1983 tarihlidir)
- Moon, D. (2014a). *The abolition of serfdom in Russia, 1762–1907*. Routledge. (Orijinal çalışma 2001 tarihlidir)
- Moon, D. (2014b). *The Russian peasantry 1600–1930: The world the peasants made*. Routledge. (Orijinal çalışma 1999 tarihlidir)
- Morson, G. S. (1987). *Hidden in plain view: Narrative and creative potentials in ‘War and Peace’*. Stanford University Press.

- Morson, G. S., & Emerson, C. (1990). *Mikhail Bakhtin: Creation of a prosaics*. Stanford University Press.
- Orwin, D. T. (1993). *Tolstoy's art and thought, 1847–1880*. Princeton University Press.
- Perrie, M. (1976). *The agrarian policy of the Russian Socialist-Revolutionary Party: From its origins through the revolution of 1905–1907*. Cambridge University Press.
- Riasanovsky, N. V. (2000). *A history of Russia* (6. baskı). Oxford University Press. (Orijinal çalışma 1963 tarihlidir)
- Roosevelt, P. R. (1995). *Life on the Russian country estate: A social and cultural history*. Yale University Press.
- Schapiro, L. (1978). *Turgenev: His life and times*. Random House.
- Simmons, E. J. (1949). *Leo Tolstoy*. John Lehmann. (Orijinal çalışma 1946 tarihlidir)
- Swift, E. A. (2002). *Popular theater and society in Tsarist Russia*. University of California Press.
- Tanpınar, A. H. (2006). *XIX. asır Türk edebiyatı tarihi* (A. Uçman, Haz.). Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma 1949 tarihlidir)
- Venturi, F. (1960). *Roots of revolution: A history of the populist and socialist movements in nineteenth century Russia* (F. Haskell, Çev.; I. Berlin, Giriş). Alfred A. Knopf. (Orijinal çalışma 1952 tarihlidir)
- Walicki, A. (1969). *The controversy over capitalism: Studies in the social philosophy of the Russian populists*. Oxford University Press / Clarendon Press.
- Wasiolek, E. (1978). *Tolstoy's major fiction*. University of Chicago Press.
- Wcislo, F. W. (1990). *Reforming rural Russia: State, local society, and national politics, 1855–1914*. Princeton University Press.
- Wellek, R., & Warren, A. (2024). *Edebiyat teorisi* (8. baskı). Dergâh Yayınları. (Orijinal çalışma 1949 tarihlidir)



TÜRKÇEDE *-Dİr/-DÜr* BİLDİRME EKİNİN EDİMSSEL DÖNÜŞÜMÜ ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME



Yahya Kemal BEYİTOĞLU¹

¹ Öğr. Gör. Dr., Adıyaman Üniversitesi, Besni Ali Erdemoğlu Meslek Yüksekokulu, Büro Hizmetleri ve Sekreterlik Bölümü, ADIYAMAN/TÜRKİYE, ORCID: 0000-0001-6421-8939, E-Posta: yahyakemalbeyitoglu@gmail.com

Giriş

Dil, sadece bir kurallar bütünü değil, konuşurlarının ihtiyaçlarına göre sürekli olarak değişen, yeni anlamlar ve işlevler kazanan bir sistemdir. Bu değişimin en ilginç örneklerinden biri ise gramer yapılarının temel işlevlerinin dışına çıkararak yeni edimsel (pragmatik) roller üstlenmesidir. Bu bağlamda, Türkçedeki *-Dir/-DUr* eki, çoğunlukla kesinlik veya olasılık bildirme gibi anlamsal işlevlere sahip bir bildirme kipi olarak değerlendirilmektedir. Ancak bu nitelme, ekin dil sistemindeki temel yerini doğru bir şekilde tespit etse de, güncel iletişimdeki kullanım gerçekliğinin tamamını açıklamada yetersiz kalmaktadır. Nitekim dijital iletişim, özellikle kurumsal e-postalar, resmî duyurular, çevrim içi forumlar ve sosyal medya gibi yazılı metinler, bu ekin geleneksel kalıplara sığmayan, yeni edimsel işlevler üstlendiği bir alan olarak ortaya çıkmaktadır. *-Dir/-DUr* ekinin bugünkü edimsel dönüşümünü ele almadan önce ekin kökeni, gelişimi ve işlevleri üzerinde durmak yararlı olacaktır.

İsim fiili; ana yardımcı fiil, cevheri fiil gibi adlarla da bilinen *i-* (imek) fiili Eski Türkçe döneminde *er-* şeklindeydi. Normal bir yardımcı fiil olan ve bütün kipleri bulunan *er-* fiilinin Batı Türkçesine geçerken *r*'si düşmüş, *e-i* değişmesi ile ünlüsü de değişerek *i-* şekli ortaya çıkmıştır. Ayrıca çekim sahası da daralarak dört çekim şekli (şimdiki zaman, görülen geçmiş zaman, öğrenilen geçmiş zaman ve şart) içinde kullanılmaya başlanmıştır. *er-* fiili, Eski Türkçede geniş zaman ile yardımcı ve bildirici fiil olarak (*erür* şeklinde) görev yapmaktaydı. Batı Türkçesine gelindiğinde *er-* > *i-* olduğu için *erür* gibi bir geniş zaman şekli kalmamış ve ekleşme neticesinde de bildirme ekleri ortaya çıkmıştır. Bildirme eklerinin birinci ve ikinci şahısları *er-* fiilinin geniş zamanının ekleşmesinden doğmuşken üçüncü şahıslar başka bir fiilden (*tur-* > *dur-*) gelmektedir. Eski Türkçede ana yardımcı fiil bütün şahıslarda sadece *er-* idi. Sonraları buna *tur-* yardımcı fiili de katılmıştır. Böylece Eski Türkçede üçüncü şahısların *turur*, *tururlar* yardımcı fiili aynı işlevle Batı Türkçesine de (*t-d* değişmesi ile *durur*, *dururlar* biçiminde) geçmiş ve bildirme üçüncü şahısların temelini oluşturmuştur (Ergin, 2009: 314-316). Buna göre, bugünkü *-Dir/-DUr* bildirme ekinin Eski Türkçedeki *tur-* yardımcı fiilinin şimdiki zaman (ekleşme geniş zaman üzerinden olduğu için geniş zaman da denilebilir) üçüncü şahıs çekimini ifade ettiği söylenebilir.

Korkmaz da *-Dir/-DUr* bildirme ekini; *tur-* yardımcı fiilinin geniş zaman çekiminden (*tur-ur*) çıkan, yüklemi özneye bağlayan, ekleşip ünlü ve ünsüz uyumlarına giren, cevher fiilinin ihbarının teklik ve çokluk üçüncü şahıs çekimlerine gelerek anlamı kuvvetlendiren, bazı bildirme ve tasarlama kiplerinin de sonuna gelerek oluş ve kılışa süreklilik, kesinlik, kuvvetli bir ihtimal anlamları katan bir ek biçiminde açıklamaktadır (1992: 24).

Korkmaz, *-Dir/-DUr* bildirme ekinin işlevlerini ise şu şekilde sıralamaktadır:

1. Ad ve ad soylu sözcükleri yargı bildiren birer yükleme dönüştürür.

Boğaziçi bir manzara ve su beldesidir.

*Ama belli olan sizin peşinizde **olmadığıdır**?*

2. *-Dir/-DUr* bildirme eki, yukarıdaki temel işlevinin dışında çekimli fiillerde daha başka bazı işlevler üstlenmiştir:

Kesinlik Bildirme İşlevi

-Dir/-DUr bildirme eki; çekimli fiillerin duyulan geçmiş zaman, *-makta* ekiyle oluşturulan şimdiki zaman ve gelecek zaman kiplerinin üçüncü şahıs teklik ve çokluk çekimlerinde, fiilin gösterdiği oluş ve kılışa bir “kesinlik”, bir “pekiştirme” işlev ve anlamı katmaktadır.

*Yeter olmuştur, gün günden **beter olmuştur** ve de bıçak gelip kemiğe dayanmıştır. Vurulsun!*

*Gerçi iyimserliği saflık derecesine vardırıran bazı kalem sahipleri, hâlâ kısır çalı fidanları üzerinde taze güller görmekte **ısrar etmektedir.***

“Beklenti” ve “Tahmin” İşlevi

-Dir/-DUr bildirme eki, çekimli durumdaki bazı kiplerin bütün şahısları üzerine de gelerek bunlara kullanım özelliklerine göre, yine ya “kesinlik” ve “pekiştirme” ya da “belki”, “ihtimal ki”, “umulur ki” anlamlarıyla tahmin ve beklentiyi güçlendirme işlevi kazandırmaktadır.

*O gün akşamleyin Cennet’in anası dönünce kızı evde bulamadı. Kız dağlarda **geziyordür** diye tasalanmadı.*

*Canım belki **işitmişsindir**, bizim küçük İsmail almak istiyordu.*

Zarf İşlevi

-Dir/-DUr bildirme eki; gün, ay, yıl gibi zaman gösteren adların teklik ya da çokluk biçimleri üzerine gelerek “... zamandan beri” anlamıyla zarflar türetmektedir.

*Paris’te ne yaptıysa burada da yapacak. Önce bir iş edinmeli. Ne bu böyle **iki yıldır** günlerini gecelerini doğraya doğraya lüzumsuz yaşaması?*

*İstanbul’daki yenilginin öcü inşallah bu pazar alınacaktı. Hem **birkaç haftadır** ayağı burkulduğundan ötürü oynayamayan Nurtopu Naci de iyileşmiş, antremanlara başlamıştı (2009: 726-730).*

-Dir/-DUr bildirme ekinin genel olarak bir durum veya eylemin konuşma anı itibarıyla gerçekleşmiş olduğuna dair konuşucunun bilgisini veya çıkarımını bildiren bir işlev taşıdığı görülmektedir. Ancak dil kullanımında

birimler, mevcut işlevlerinin yanı sıra edimsel işlevler de kazanabilmektedir. Edim bilimi (pragmatik), dil biliminin “söylenen” ile “kastedilen” arasındaki ilişkisini inceleyen bir alanıdır. Edim bilimi, cümleler veya önermelerden çok ifadelerin anlamıyla ilgilenir ve bu anlamın temelinde, konuşmacıyı ve dinleyiciyi içeren bağlamsal ve kişilerarası durumlar vardır. Bu nedenle bazı dil bilimciler edim bilimini, fonoloji, söz dizimi ve anlam bilimine ek olarak yapıları bağlam içindeki dil kullanımlarıyla ilişkilendiren, ek bir dilsel seviye veya bileşen şeklinde tanımlamaktadır (Wales, 2014: 335).

Bu bağlamda, *-Dir/-DUr* bildirme ekinin Türkçede temel işlevlerinin yanı sıra, özellikle yazılı ve dijital iletişimde, âdeta bir edimsel/pragmatik söylem belirteci (performative/pragmatic discourse markers)¹ işlevi üstlenerek bir söylemsel nezaket (discursive politeness) aracı, bir mesafe koyma biçimi ve hatta bir ironi unsuru olarak kullanıldığı da ileri sürülebilir.

Nezaket, sosyolinguistikte ve edim biliminde sosyal davranış normlarına aracılık eden dilsel özellikleri; uyum, saygı ve mesafe gibi kavramlarla ilişkili olarak karakterize eden bir terimdir (Crystal, 2008: 373).

Nezaketi kuramsal çerçevede ele alan ilk isim olan Lakoff, nazik olunması temel kuralını içeren üç önemli ilkeden bahsetmektedir:

1. Resmîyet: Bu ilke, katılımcılar arasındaki sosyal mesafeye dikkat edilmesi gerektiğini vurgulamaktadır.

2. Saygı: Konuşurun dinleyiciye bir görüş konusunda dayatmada bulunmaması gerektiğini ileri sürmektedir.

3. Yakınlık: Konuşurun dinleyiciyi iyi hissettirmesini öneren bu ilkede ise katılımcılar arasında dayanışma kurmayı ve ortak hedefler geliştirmeyi önermektedir (Lakoff, 1975'ten aktaran Hirik, 2023: 604).

1. *-Dir/-DUr* Bildirme Ekinin Yeni İşlevleri

Bu çalışmada, *-Dir/-DUr* ekinin yeni işlevleri -özellikle- Lakoff'un nezaket kuramı çerçevesinde ele alınmıştır. Çalışmada, nitel araştırma desenlerinden söylem analizi yöntemi kullanılmıştır. Veriler, dijital ve kurumsal metinlerden, derlem veri tabanlarından² ekran görüntüleri alınarak derlenmiştir. Derlenen örnekler, *-Dir/-DUr* ekinin geçirdiği edimsel dönüşüm ışığında yorumlanmıştır.

1 Söylem belirteçleri; sözcüklerden (ancak, yine de), ifadelerden (aşlında) veya cümlelerden (açıkça ifade etmek gerekirse) oluşan ve devam eden söylemi izlemeye, düzenlemeye yarayan bir ifade sınıfıdır. Söylem belirteçleri, konuşma dilinde çeşitli işlevlere sahiptir. Bunlar arasında konu sınırlarını (yani, doğru), açılışları (peki o zaman), kapanışı veya kapanış öncesi ifadeleri (yani) belirtmenin yanı sıra konuşmacı ve dinleyici arasında devam eden etkileşimi yansıtmak (biliyorsunuz, görüyorsunuz, demek istediğim) yer almaktadır (Richards and Schmidt, 2010: 175).

2 Çalışmadaki bazı örnekler, Leipzig Üniversitesinin derlem dil bilimi alanında kullanıcılara sunmuş olduğu ve içinde Türkçe metin derlemelerinin de yer aldığı Leipzig Corpora Collection (<https://wortschatz.uni-leipzig.de/en/corpora>) veri tabanından alınmıştır.

1.1. Bir Nezaket ve Mesafe Belirteci Olarak *-Dir/-Dur*

Ekin en yaygın ve yeni işlevlerinden biri, özellikle kurumsal ve hizmet odaklı iletişimde, ifadeleri kişisellikten arındırarak daha resmî, daha az buyurgan ve mesafeli bir nezaket söylemine dönüştürmektir. Bu kullanımda ekin geleneksel “kesinlik” anlamı, durumu kişisel bir eylemden çok tamamlanmış nesnel bir süreç şeklinde sunmak için bir araç olarak kullanılmaktadır.

Örnek 1 (Kurumsal E-postalar):

Kimden: Ases Science asescience@gmail.com

Kime: Yahya Kemal BEYİTOĞLU yahyakemalbeyitoglu@gmail.com

Tarih: 20 Şub 2026 Cum, 09:09

Sayın Hocam,

Bildiriniz kurulumuza ulaşıp olup hakem değerlendirilmesine sunulmuştur.

Saygılarımızla.

Kimden: Ases Science asescience@gmail.com

Kime: Yahya Kemal BEYİTOĞLU yahyakemalbeyitoglu@gmail.com

Tarih: 21 Şub 2026 Cmt, 10:53

Öğr. Gör. Dr. Yahya Kemal BEYİTOĞLU.pdf 167 KB

Sayın Hocam,

Bildiriniz kabul edilmiş olup kabul mektupları ekte yer almaktadır.

Saygılarımızla.

Kimden: Ases Science asescience@gmail.com

Kime: Yahya Kemal BEYİTOĞLU yahyakemalbeyitoglu@gmail.com

Tarih: 6 Mar 2026 Cum, 15:21

Öğr. Gör. Dr. Yahya Kemal BEYİTOĞLU.pdf 177 KB

Sayın Araştırmacı

Katılım sertifikanız ekte yer almaktadır.

Kongremize gösterdiğiniz ilgi ve desteğiniz için çok teşekkür ederiz.

Diğer kongrelerimizde de görüşmek dileğiyle.

Saygılarımızla.

Resim 1. Kurumsal E-posta Örnekleri

Resim 1'deki kurumsal e-posta örneklerinde geçen “sunulmuştur”, “yer almaktadır” ifadelerinin temel anlamı “E-postanızı aldım, ilgili birimi bilgilendirdim ve çeşitli belgeleri tarafınıza ilettim”dir. Ancak bu

ifadeler, kişisel ve resmiyetten uzaktır. *-Dir/-Dur* ekli edilgen yapılar, eylemi gerçekleştiren kişiyi (yani e-postayı alan çalışanı) geri plana itmektedir. Ekin kattığı “kesinlik” anlamı, bu eylemlerin kişisel bir inisiyatifle değil, kurumun standart işleyişinin bir parçası olarak prosedüre uygun bir şekilde tamamlandığı mesajını vermektedir. Böylece hem bilgi aktarılmakta hem de konuşucu ile alıcı arasındaki mesafe korunarak nezaket çerçevesinde kurumsal bir saygınlık anlamı sağlanmaktadır.

Örnek 2 (*Satış Sözleşmesi*):

 > Siparişlerim > Sipariş Detayı > **Satış Sözleşmesi**

Satış Sözleşmesi

2) Paketleme, kargo ve teslim masrafları ALICI tarafından karşılanmaktadır. Kargo ücreti 0,00 -TL olup, kargo fiyatı sipariş toplam tutarına eklenmektedir. Ürün bedeline dahil değildir. Teslimat , anlaşmalı kargo şirketi aracılığı ile, ALICI'nın yukarıda belirtilen adresinde elden teslim edilecektir. Teslim anında ALICI'nın adresinde bulunmaması durumunda dahi Firmamız edimini tam ve eksiksiz olarak yerine getirmiş olarak kabul edilecektir. Bu nedenle, ALICI'nın ürünü geç teslim almasından ve/veya hiç teslim almamasından kaynaklanan zararlardan ve giderlerden SATICI sorumlu değildir. SATICI, sözleşme konusu ürünün sağlam, eksiksiz, siparişte belirtilen niteliklere uygun ve varsa garanti belgeleri ve kullanım kılavuzları ile teslim edilmesinden sorumludur.

Resim 2. *Satış Sözleşmesi Örneği*

Bir çevrim içi alışveriş sitesine ait bu satış sözleşmesi, *-Dir/-Dur* ekinin kurumsal ve hukuki dilde nasıl bir “nesnellik zırhı” ördüğünü

göstermektedir. Metin boyunca ek, sistematik olarak kişisel emirleri, sistemsiz kurallara dönüştürmekte; geleceğe yönelik vaatleri, hukuki gerçekliklere dayandırmakta; tarafların rollerini ve sorumluluklarını, tartışmaya kapalı hükümlere vardiirmektedir.

Bu işlevlerin tamamı, metni kişisel duygulardan, niyetlerden ve öznelikten arındırarak herkes için eşit derecede geçerli, soğuk, mesafeli ama aynı zamanda güvenilir ve “nezaketen” adil bir zemin oluşturmayı amaçlamaktadır. Bu örnek, kişiler arası samimi nezaketten farklı, bir kurumsal nezaket biçimi şeklinde yorumlanabilir.

1.2. Sorumluluğu Dağıtma İşlevi

Bu işlev, nezaket ve mesafe anlamının bir adım ötesine geçerek özellikle olumsuz veya hassas bilgilerin aktarımında eylemin failini tamamen belirsizleştirmektedir. Böylece karar, bir otoritenin kişisel tercihi olmaktan çıkarılmakta, kaçınılmaz ve sistemsiz bir sonuç gibi sunulmaktadır. Ekin “kesinlik” anlamı ise bu sonucun nihai ve tartışmaya kapalı olduğu anlamını pekiştirmektedir.

Örnek 3 (Resmî Kurum Duyuruları):

☰
⋮
📄
sentence ▾
ⓘ

☐
sentence

1	☐ ⓘ 839395	<s>Posta ile yapılan başvurular geçersiz sayılacaktır .</s>
2	☐ ⓘ 1113196	<s>Başvuru süresi içinde yapılmayan başvurular geçersiz sayılacaktır . 3. DEĞERLENDİRME : Cevap kağıtlarına işaretlenen cevaplar , ÖSYM ' de optik okuyucuyla okunacak ve bilgisayarla puanlanarak değerlendirilecektir .</s>

5	<input type="checkbox"/>		1344384	<s>Kimlik Numarasını doğru olarak yazıp kodlamayan adayların başvuruları geçersiz sayılacaktır . Ayrıca adayların sınavla ilgili ÖSYM ile yapacakları tüm yazışmalarda bu numara kullanılacağından , T.C .</s>
6	<input type="checkbox"/>		665746	<s>•Kart hamillerinin kendi ve birinci dereceden akrabalarının işyerlerinde yaptıkları işlemler geçersiz sayılacaktır .</s>

Resim 3. Resmî Kurum Duyuruları

(Kaynak: <https://wortschatz.uni-leipzig.de/en/corpora>)

Bu cümleler, tam anlamıyla “otoritenin dili” biçiminde yorumlanabilir. Faili gizleyerek ve sonucu kaçınılmaz bir yasa gibi sunarak olası itirazların, duygusal tepkilerin ve pazarlıkların önüne geçmeyi amaçlayan son derece etkili bir dilsel strateji olarak nitelendirilebilir. Böylece kararlar, kişisel olmaktan çıkarılıp sistemin kendiliğinden işleyen, ruhsuz ama tartışılmaz bir kuralı hâline getirilmektedir. Bu örnekler, *-Dir/-DUr* ekinin edilgen çatıyla birleşerek sorumluluğu dağıtma işlevini açık şekilde ortaya koymaktadır.

Örnek 4 (Site/Apartman Yönetimi Uyarısı):

TÜM SAKINLERİMİZİN DİKKATİNE

Konu: Ortak Yaşam Alanlarında Gürültü Kuralları Hk.

Değerli Komşularımız,

Apartmanımızdaki/sitemizdeki huzurlu ve saygılı yaşam ortamını korumak, hepimizin ortak sorumluluğudur. Son zamanlarda, özellikle geç saatlerde ortak alanlarda ve daire içlerinde yaşanan yüksek sesli gürültülerle ilgili artan şikayetler üzerine bu hatırlatmayı yapma gereği doğmuştur.

Kat Mülkiyeti Kanunu ve Yönetim Planımız uyarınca, tüm sakinlerin birbirlerini rahatsız etmekten kaçınması ve özellikle **hafta içi 22:00 – 08:00 saatleri arasında ve Pazar günleri** gürültü seviyesine azami özeni göstermesi esastır. Bu saatler arasında yüksek sesle müzik dinlemek, evde gürültülü tadilat işleri yapmak ve komşuları rahatsız edecek diğer eylemlerden kaçınılması gerekmektedir.

Tüm komşularımızın bu ortak kurala hassasiyeti göstereceğine olan inancımızla, huzurlu bir yaşam ortamı için gösterdiğiniz anlayış ve iş birliği için teşekkür ederiz.

Saygılarımızla, [Apartman/Site Adı] Yöneticiliği

Resim 4. Site/Apartman Yönetimi Uyarısı

(Kaynak: <https://gozdeyonetim.com/apartman-yonetimi-uyari-yazilari/>)

Bu metinde yönetim, kendisini kural koyan veya ceza kesen bir otorite olarak değil, ortak sorumluluğun bir parçası olarak konumlandırmaktadır. Sorumluluk; durumun kendisine (gereği doğmuştur), yasalara (esastır) ve genel ahlaki zorunluluklara (gerekmektedir) dağıtılarak, yönetimin eylemini kişisel olmaktan tamamen arındırmaktadır. Bu, otoritenin hem meşruiyetini güçlendiren hem de olası çatışmaları en aza indiren son derece etkili bir dilsel strateji olarak değerlendirilebilir.

1.3. Bir İroni ve Pasif-Agresif Tutum Aracı Olarak -Dİr/-DUR

Ekin en güncel ve en ilginç dönüşümü, dijital tartışma ortamlarında ortaya çıkmaktadır. Burada ek, resmî ve ciddi metinlere özgü olan “kesinlik” ve “nesnellik” anlamını, kişisel ve genellikle gergin bir tartışma ortamına taşıyarak güçlü bir ironik etki meydana getirmektedir. Ekin bu işlevinde konuşucunun, öznel görüşünü, tartışılmaz bir genel doğruymuş gibi sunmak için bu ekin otoritesinden faydalandığı görülmektedir.

Örnek 5 (Sosyal Medya Tartışmaları):

The screenshot shows a social media discussion interface. At the top, there is a search bar with the word "sentence" and a filter icon. Below the search bar, there are three comments, each with a user profile icon, a user ID, and the text of the comment. The text in the comments is highlighted in red to show the use of the phrase "konu kapanmıştır".

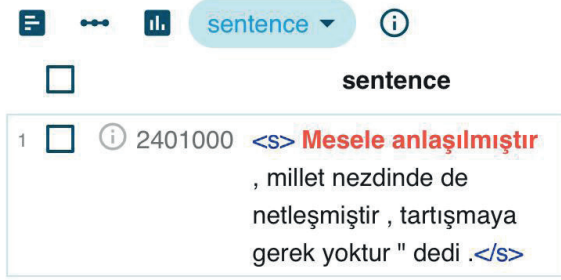
Comment ID	User ID	Text
1	289226	<s>" An itibariyle Türkiye 'deki en iyi sol ayaklı stoper Simon Falette , konu kapanmıştır . "</s>
2	566326	<s>Başkan , 'Gündemimizde yok ' dediyse konu kapanmıştır " dedi .</s>
3	656046	<s>" Ben kendimi beğeniyorsam konu kapanmıştır "</s>

Resim 5. Sosyal Medya Tartışmaları

(Kaynak: <https://wortschatz.uni-leipzig.de/en/corpora>)

“Konuyu kapatıyorum” veya “konu kapandı” demek, kişisel bir eylem veya bir durum tespitidir. “Konu kapanmıştır” ise bir ilandır. konuşucu, ekin taşıdığı o resmî, nesnel ve kesin tonu bir anlamda “ödünç alarak” kendi arzusunu, evrensel bir gerçek gibi sunmaktadır. Burada “kesinlik” anlamı, karşı tarafın argümanını geçersiz kılmak ve tartışmayı tek taraflı olarak bitirmek için bir silah gibi kullanılmaktadır. Bu durum, pasif-agresif bir güç gösterisi olarak yorumlanabilir.

Örnek 6 (Haber Sitesi):



Resim 6. Haber Sitesi Alıntısı

(Kaynak: <https://wortschatz.uni-leipzig.de/en/corpora>)

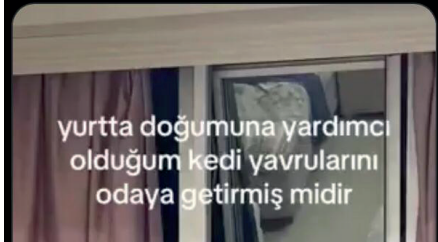
Bu kullanım, *-Dİr/-DUr* ekinin pasif-agresif tutum iletme gücünü başarılı bir şekilde yansıtmaktadır. Konuşucu, doğrudan “Susun!” veya “Benim dediğim doğru!” gibi agresif bir ifade kullanmak yerine, son derece resmî ve mesafeli bir dil kullanarak tartışmayı tek taraflı olarak bitirmektedir. Otoritesini, ekin taşıdığı o “kesinleşmişlik” ve “hüküm bildirme” anlamından almaktadır. Bu örnek, gücün ve kontrolün karşı tarafa hissettirilerek ve aynı zamanda nesnel bir durum tespiti yapılmış gibi davranılarak uygulandığı, son derece izlemsel bir dilsel manevra olarak değerlendirilebilir.

1.4. Bir Anlatı, Duygusal Tonlama ve Mizah Aracı Olarak *-Dİr/-DUr*

-Dİr/-DUr eki, özellikle sosyal medyada ve kişisel bloglarda, bir durum tespiti veya soru sormaktan çok, bir anlatı anı meydana getirmek ve bu ana duygusal bir ton veya mizah katmak için de kullanılmaktadır. Konuşucu, bu eki kullanarak dinleyiciyi veya okuyucuyu kendi düşünsel ve duygusal dünyasına davet etmektedir. Geleneksel “olasılık/tahmin” anlamı, burada sadece bir mantıksal çıkarım yapmak değil; merak, heyecan gibi duyguları pekiştirmek veya mizah için kullanılmaktadır.

Örnek 7 (Sosyal Medya Paylaşımı):

Bir öğrencinin doğurmasına yardım ettiği kedi, yavrularıyla birlikte gencin yurt odasına yerleşti.



Resim 7. Sosyal Medya Paylaşımı

“Yurtta doğumuna yardımcı olduğum kedi, yavrularını odaya getirmiş midir” cümlesi, bilgi almak için sorulmuş gerçek bir soru değildir. Konuşucu, bu soruyu bir başkasına sormamakta; kendi kendine bir merakını dile getirirken aslında takipçileriyle duygusal bir anını paylaşmaktadır. Bu cümle, içinde hem bir olasılık hem de bu olasılığın gerçekleşmesine yönelik bir umut ve heyecan barındırmaktadır. Konuşucunun, “Umarım getirmiştir, ne dersiniz?” demenin daha etkileyici bir yolunu bulduğu söylenebilir. Bu kullanım, basit bir olayı, okuyucunun da sonucunu merakla beklediği küçük bir hikâyeye dönüştürmektedir.

Örnek 8 (Sosyal Medya Paylaşımı):



Resim 8. Sosyal Medya Paylaşımı

Resim 8’de gönderinin sahibi, babasının onu çorbacıya getirdiğini zaten bilmektedir. Yani ortada gerçek bir “olasılık” yoktur. Burada *-Dir/-DUr* eki, yaşanmış bir olaydan soru yoluyla bir ironi ve mizah oluşturmak için kullanılmaktadır. Konuşucu, “Babam beni yine kandırdı ve çorbacıya getirdi” demenin daha etkileşimsel bir yolunu bulmuştur. “Sizce” ifadesiyle okuyucuyu da bu trajikomik duruma tanık olmaya ve kendi deneyimine ortak etmeye davet etmektedir. Geleneksel “olasılık” işlevi, burada bilinen bir gerçeğe sözde bir şüpheyle yaklaşarak güçlü bir mizahi etki meydana getirmek için âdeta bir araç olarak kullanılmaktadır.

Sonuç

Bu çalışma, Türkçedeki *-Dir/-DUr* ekinin, geleneksel dilbilgisi tanımlarının ötesine geçerek güncel yazılı iletişimde çok katmanlı bir edimsel işleve büründüğünü somut örneklerle ortaya koymaktadır. Yaygın kullanımda kesinlik ve olasılık bildiren bir kip eki olarak nitelendirilen *-Dir/-DUr*, günümüzde bu temel anlamlarından beslenerek konuşucunun tutumunu, niyetini ve sosyal bağlamı şekillendiren bir araca dönüşmüştür.

Bulgular, bu edimsel dönüşümün dört ana ekseninde gerçekleştiğini göstermektedir. İlk olarak kurumsal ve resmî dilde ek, bir nezaket ve mesafe belirteci olarak işlev görmekte; ifadeleri kişisellikten arındırarak daha

profesyonel ve daha az buyurgan bir ton ortaya koymaktadır. İkinci olarak bir sorumluluğu dağıtma aracı olarak kullanılmakta; bir otoritenin aldığı kararları kişisel olmaktan çıkarıp nesnel ve kaçınılmaz bir sonuç gibi sunarak olası itirazları ve çatışmaları en aza indirmektedir. Üçüncü olarak dijital tartışma ortamlarında bir ironi ve pasif-agresif tutum aracı hâline gelmekte; tartışmaları sonlandırmak ve karşı taraf üzerinde bir üstünlük kurmak için kullanılmaktadır. Son olarak özellikle kişisel anlatıların ve sosyal medya paylaşımlarının dilinde, bir anlatı anı meydana getirme ve duygusal tonlama (merak, mizah, nostalji vb.) aracı olarak konuşucunun okuyucuyu kendi duygusal deneyimine ortak etmesini sağlayan bir işleve bürünmektedir.

Bu dönüşümün ardındaki temel olgu, dijital iletişimin doğasında yatmaktadır. Yüz yüze iletişimin sıcaklığından, jest ve mimiklerin sunduğu zengin bağlamdan yoksun olan dijital yazılı metinler, bu eksikliği telafi edecek yeni dilsel araçlara ihtiyaç duymaktadır. *-Dir/-DUr* eki, tam da bu ihtiyaca cevap vererek metnin tonunu ayarlayan, konuşucunun niyetini ifade eden ve sosyal mesafeyi düzenleyen bir unsur hâline gelmektedir. Bu bağlamda, dijitalleşme ve kurumsal dilin gündelik hayatta yaygınlaşması, bu dönüşümü hızlandıran temel sosyo-kültürel etkenler olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak *-Dir/-DUr* ekinin bu yeni kullanımları, dilin yalnızca bir kurallar dizisi olmadığını, aksine onu kullanan toplumun iletişimsel ihtiyaçlarına göre sürekli olarak kendini yenileyen canlı bir sistem olduğunu bir kez daha kanıtlamaktadır. Gramer çalışmalarında, artık sadece bir ekin temel anlamsal işlevine odaklanmakla yetinilmemeli; aynı yapının farklı bağlamlarda nasıl farklı edimsel işlevler üstlendiği de analiz edilmelidir. Nitekim *-Dir/-DUr* ekinin bu edimsel dönüşümü, dilin en küçük yapı taşlarında bile ne kadar büyük bir sosyal ve iletişimsel derinliğin gizli olduğunu en güzel örneklerinden birini sunmaktadır.

Kaynakça

- Crystal, D. (2008). *A Dictionary of Linguistics and Phonetics*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Ergin, M. (2009). *Türk Dil Bilgisi*. İstanbul: Bayrak Basım/Yayım/Tanıtım.
- Gözde Yönetim. (2026, 28 Şubat). *Apartman Yönetimi Uyarı Yazıları 2025-2026*. Erişim adresi: <https://gozdeyonetim.com/apartman-yonetimi-uyari-yazilari/>
- Hirik, S. (2023). Türkçede Nezaket ve Yüz Tehdit Eden Eylemler. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 7(1), 600-627.
- Korkmaz, Z. (1992). *Grammer Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Korkmaz, Z. (2009). *Türkiye Türkçesi Grameri Şekil Bilgisi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Lakoff, R. (1975). *Language and Woman's Place*. Harper and Row.
- Leipzig Corpora Collection. (2026, 26 Şubat). *tur_news_2005*. Erişim adresi: <https://wortschatz.uni-leipzig.de/en/corpora>
- Richards, J. C. and Schmidt, R. (2010). *Longman Dictionary of Language Teaching and Applied Linguistics*. Great Britain: Pearson Education Limited.
- Wales, K. (2014). *A Dictionary of Stylistics*. New York: Routledge.



TÜRK VE SLAV MİTOLOJİSİNDE EV RUHU İNANIŞLARI: DOMOVOY İLE EV/YURT İYESİ ÜZERİNE KARŞILAŞTIRMALI BİR İNCELEME¹

“

Onur YILDIZ²

”

¹ Bu kitap bölümü 15-16 Mayıs 2024 tarihinde Mardin Artuklu Üniversitesi tarafından gerçekleştirilen “Uluslararası Mitoloji Kongresi-I” adlı sempozyumda sunulan “Rus ve Tatar Mitolojisinde Ev Cini/Yurt İyesi” adlı özet bildiriden türetilmiştir.

² Arş. Gör. Onur YILDIZ, Atatürk Üniversitesi/Edebiyat Fakültesi/Rus Dili ve Edebiyatı Bölümü, Erzurum/Türkiye. E-posta: onur.yildiz@atauni.edu.tr ORCID: 0000-0001-5641-2539

GİRİŞ

Ev, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren fiziksel bir barınak olmanın ötesinde, kozmolojik, sosyal ve simgesel anlamlar taşıyan bir mekân olmuştur. Din tarihçisi ve filozof Mircea Eliade'nin belirttiği gibi, geleneksel topluluklarda ev, kaostan düzene, profan olandan kutsala geçişin somutlaşmış hali olarak “kutsal mekân”ın temel örneğini oluşturmaktadır (Eliade, 1987:20). Bu bağlamda, dünyanın farklı kültürlerinde evin ve ailenin koruyucu ruhlarına dair inançların yaygın olması şaşırtıcı değildir. Bu koruyucu ruhlar, mekânın kutsallığını garanti altına alan, ailenin devamlılığını sağlayan ve kozmik düzenin evdeki temsilcileri olarak işlev görmektedir.

Avrasya coğrafyası, ev ruhu inanışları açısından özellikle zengin bir alan sunmaktadır. Bu coğrafyada komşu fakat kültürel kökenleri farklı topluluklar, benzer işlevlere sahip ancak özgün nitelikler taşıyan ev koruyucu ruhlarına inanmışlardır. Türk/Tatar mitolojisindeki *Ev/Yurt İyesi* ile Rus mitolojisindeki *Domovoy*, bu zenginliğin iki önemli örneğini temsil etmektedir. Her iki varlık da evin ve ailenin korunması, bereketin sağlanması ve kozmik düzenin sürdürülmesi gibi temel işlevleri paylaşmakla birlikte, kendi kültürlerinin özgün dünya görüşlerini, tarihsel deneyimlerini ve sosyal yapılarını yansıtan farklılıklar da sergilemektedir.

Bu çalışmanın temel amacı, Türk/Tatar *Ev/Yurt İyesi* ile Rus *Domovoy*'ü karşılaştırmalı bir perspektifle incelemek, bu iki ev ruhu geleneği arasındaki benzerlikleri ve farklılıkları sistematik olarak ortaya koymak ve bu benzerliklerin ve farklılıkların altında yatan kültürel, tarihsel ve sosyolojik dinamikleri tartışmaktır. Çalışma, folklorik varlıkları sadece ilginç halk hikâyeleri olarak değil, toplumsal düzenin korunması, ahlaki değerlerin aktarılması ve kültürel kimliğin inşasında işlevsel roller üstlenen kültürel olgular olarak ele almaktadır.

İdil-Ural bölgesi, Türk ve Slav halklarının yüzyıllar boyunca bir arada yaşadığı, kültürel etkileşimlerin yoğun olduğu bir coğrafyadır. Bu bölgede yaşayan Tatar toplulukları ile Rus toplulukları arasındaki etkileşim, mitolojik anlatılarda, ritüel uygulamalarda ve inanç sistemlerinde karşılıklı etkilenmeye yol açmıştır (DeWeese, 1994: 341). Bununla birlikte, her iki topluluk da kendi özgün kültürel kimliklerini korumayı başarmış ve ev ruhu inanışları da bu özgünlüğü yansıtmaya devam etmiştir. Dolayısıyla, *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy* inançlarının karşılaştırılması, folklorik bir karşılaştırma olmanın dışında kültürlerarası etkileşim, kültürel direnç ve sentez süreçlerinin anlaşılması açısından da önemli bir vaka çalışması sunmaktadır.

Çalışmanın bir diğer önemi hem Türk hem Slav mitolojilerinde merkezi bir yere sahip olan ancak Batı literatüründe yeterince karşılaştırmalı olarak incelenmemiş olan bu iki ev ruhu geleneğini bir araya getirmesidir. *Domovoy* üzerine İngilizce ve Rusça literatürde kapsamlı çalışmalar bulunmakla bir-

likte (Ivanits, 1989: 55-68 & Ryan, 1999: 47-89 & Warner and Chulos, 2009: 112-145), Türk/Tatar Ev/Yurt İyesi geleneği üzerine karşılaştırmalı çalışmalar sınırlı kalmıştır. Bu çalışma, her iki geleneği eşit derinlikte ele alarak ve karşılaştırmalı bir perspektif sunarak bu boşluğu doldurmayı amaçlamaktadır.

Metodolojik olarak, çalışma karşılaştırmalı mitoloji ve folklor araştırması yöntemlerini kullanmaktadır. Birincil kaynaklar olarak hem Tatar hem Rus halk anlatıları, etnografik derlemeler ve saha çalışmalarından yararlanılmakta; ikincil kaynaklar olarak ise mitoloji, antropoloji ve folklor alanlarında yapılmış akademik çalışmalar kullanılmaktadır. Karşılaştırmalı analiz, yapısal-işlevsel bir çerçeve içinde gerçekleştirilmekte ve her iki geleneğin mitolojik köken, fiziksel özellikler, işlevler, ritüeller ve sosyal anlamları sistematik olarak karşılaştırılmaktadır.

Çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır: İlk bölümde Türk/Tatar mitolojisinde *Ev/Yurt İyesi* detaylı olarak incelenmekte; ikinci bölümde Rus mitolojisinde *Domovoy* ele alınmakta; üçüncü bölümde ise her iki gelenek karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Sonuç bölümünde ise çalışmanın bulguları değerlendirilmekte ve gelecek araştırmalar için öneriler sunulmaktadır.

Kuramsal Çerçeve

Bu çalışmanın kuramsal çerçevesi, mitoloji çalışmaları, yapısal antropoloji, folklor teorisi ve mekân antropolojisinin kesişiminde konumlanmaktadır. Ev ruhu inançlarının anlamlandırılabilmesi hem kozmolojik hem toplumsal hem de mekânsal boyutları aynı anda dikkate alan çok katmanlı bir yaklaşımı gerektirdiği için farklı kuramsal perspektifler bir arada kullanılmaktadır.

Mircea Eliade'nin kutsal/profan ayrımı, *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy* gibi ev ruhlarının anlaşılması için temel bir çerçeve sunar. Eliade'ye göre geleneksel toplumlarda mekân homojen değildir; bazı mekânlar kutsal bir nitelik kazanırken diğerleri profan olarak kalır (Eliade, 1987: 43, 53, 56). Ev, kaostan kozmosa geçişin gerçekleştiği, “dünya merkezi”ni (axis mundi) küçük ölçekte yeniden üreten bir kutsal mekân olarak işlev görür; ev inşa etmek, kozmogoniyi tekrar etmek, yani metafizik anlamda bir “dünya kurmak”la eşdeğerdir (Eliade, 1987: 25, 31–34, 49). Bu bağlamda *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy*, evin kutsallığını ve kozmik düzenle bağımlı güvence altına alan koruyucu ruhlar olarak okunabilir; ev–ocak mekânını kaosun saldırılarına karşı muhafaza eder, kutsal merkezin sürekliliğini sağlar ve ailenin güvenliği ile bereketini teminat altına alırlar. Böylece ev, yalnızca fiziksel bir barınak değil, kutsal/profan sınırında kurulmuş, ruhlar tarafından korunan bir kozmos parçası hâline gelir.

Fransız sosyolog Émile Durkheim'in din sosyolojisi ile Polonyalı antropolog Bronislaw Malinowski'nin işlevselci antropolojisi, ev ruhu inançlarının sosyal işlevlerini kavramak için önemli bir zemin sağlar. Durkheim, dinsel inanç ve ritüellerin toplumsal dayanışmayı pekiştirdiğini, kolektif bilinci kurup sürdürdüğünü ve sosyal düzeni meşrulaştırdığını vurgular (Durkheim, 1995: 44). Malinowski, mit ve ritüellerin belirsizlik ve gerilim anlarında pratik işlevler gördüğünü, normları onaylayıp bireysel davranışları düzenlediğini belirtir (Malinowski, 2014: 96–103). Bu perspektiften bakıldığında *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy* mitolojik figürler olmakla sınırlı kalmayıp sosyal kontrol mekanizmalarıdır; ev ruhunun evi temiz tutma, eşige saygı gösterme, hayvanlara iyi davranma, ikram ve kurban ritüellerini yerine getirme gibi kurallara uymayanları cezalandırdığına dair inanç, aile içi düzeni ve gündelik normları pekiştirir. İskoçyalı sosyal antropolog Victor Turner'ın ritüel ve “sosyal drama” analizinde vurguladığı gibi, ritüeller gerilim ve çatışmaları sembolik düzlemde işleyerek toplumsal normların yeniden üretilmesine hizmet eder (Turner, 1977: 52–53); ev ruhu ritüelleri de aile içi hiyerarşiyi, rollerin sınırlarını ve “iyi ev” ideallerini sürekli olarak teyit eder.

İngiliz antropolog Edward B. Tylor'ın animizm kuramı, ev ruhu inançlarının kökensel boyutunu anlamak için bir başlangıç noktası sunar. Tylor'a göre erken dönem toplumlarında doğadaki nesnelere ve mekânların ruhlarla donatıldığına dair yaygın bir inanç mevcuttur; bu bağlamda ev de “ruha sahip” canlı bir varlık olarak kavranır (Tylor, 2016: 375). Bununla birlikte Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss'un yapısalcı yaklaşımı, animizmin “basit” bir düşünme biçimi değil, zıtlıklar üzerine kurulu karmaşık bir sembolik sistem olduğunu ortaya koyar (Lévi-Strauss, 1963: 12–236). Ev ruhları; yaşam/ölüm, düzen/kaos, bereket/yoksulluk gibi karşıtlıkları uzlaştıran, kültürel değerleri somutlaştıran ve bu değerleri gündelik pratiklere çeviren figürler olarak işlev görür. Alman sosyolog Max Weber'in “geleneksel otorite” kavramı, ev ruhlarının otoritesini anlamak için bu çerçeveyi tamamlar; Weber, karizmatik, yasal–rasyonel ve geleneksel otorite biçimlerini ayırt eder ve ev ruhlarının otoritesinin temelde geleneksel otoriteye dayandığını, kaynağını atadan, gelenekten ve kutsal düzenden aldığını belirtir (Weber, 1922/1993: 3–9). *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy*'un emirlerine uyulması, aslında atalara, yerel kozmolojiye ve yerleşik kültürel düzene itaat anlamına gelir; böylece ev ruhu, soy ve mülkiyet düzeninin de sembolik bekçisi hâline gelir.

Mekân antropolojisi, ev ruhu inançlarının mekânsal boyutunu açıklamada önemli katkılar sağlar. Fransız antropolog Marc Augé'nin “yer” (place) ve “yer-olmayan” (non-place) ayrımında “yer”, kimlik, ilişki ve tarih ile örülür; “yer-olmayan” ise bu niteliklerden yoksun mekânlar için kullanılır (Augé, 1995: 52, 77–78). Bu çerçevede ev, kimliğin kurulduğu, aile bağlarının örgütlendiği, kişisel ve kolektif hafızanın biriktiği ayrıcalıklı bir “yer”dir ve ev ruhu inançları bu “yer”in kimliğini güçlendirir. Fransız sosyolog

ve antropolog Pierre Bourdieu'nün habitus kavramı, ev mekânının toplumsal pratiklerle ilişkisini anlamayı mümkün kılar; habitus, bireylerin bedenselleşmiş eğilimleri ve yerleşik davranış kalıplarıdır ve ev, habitusun üretildiği ve yeniden üretildiği başat sahnedir (Bourdieu, 2013: 53). Gündelik pratikler, ritüeller ve mekânsal düzenlemeler aracılığıyla kültürel değerler içselleştirilir; ev ruhlarına ilişkin yasak ve ikramlar da bu habitusun bir parçası olarak öğrenilir ve kuşaktan kuşağa aktarılır. Çinli coğrafyacı Yi-Fu Tuan'ın "mekân" (space) ile "yer" (place) ayrımı, ev ruhunun işlevine daha spesifik bir bakış sağlar; soyut ve yönsüz olan "mekân", anlam ve deneyimle dolduğunda "yer"e dönüşür (Tuan, 2001: 73, 180–200). Ev ruhu inançları, fiziksel bir yapı olan evi anlamlı bir "yer"e çeviren sembolik ve duygusal bağları pekiştirir; *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy*, yalnızca duvarları değil, bu duvarlar içinde biriken anlamı ve aidiyeti de koruyan varlıklar olarak kavranır.

Karşılaştırmalı mitoloji ve arketip kuramı, söz konusu benzerlik ve farklılıkların daha geniş bir kuramsal çerçevede değerlendirilmesine imkân verir. Karşılaştırmalı mitoloji ve dinler tarihi alanında çalışmalarıyla tanınan Amerikalı yazar Joseph Campbell'in "monomyth" yaklaşımı, farklı kültürlerde tekrar eden mitolojik kalıplara işaret eder; Campbell'in "eşik bekçisi" (threshold guardian) arketipi, ev ruhu figürleriyle doğrudan ilişkilendirilebilir; *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy*, ev ile dış dünya arasındaki eşiği gözeten, gelenleri–gidenleri sınavan, kurallara uymayanları durduran bekçilerdir (Campbell, 1949/2008: 100–117, 153). İsviçreli psikiyatr Carl Gustav Jung'un "kolektif bilinçdişi" ve "arketip" kavramları ise benzerlikler ve farklılıkların birlikte düşünülmesini sağlar; Jung'a göre arketipler, insanlığın ortak psişik mirasını temsil eden evrensel imgeler olsa da her kültür bu arketipleri kendi tarihsel deneyimleri ve toplumsal yapıları çerçevesinde yeniden yorumlar (Jung, 2005: 21). *Ev/Yurt İyesi* ile *Domovoy* arasındaki yapısal benzerlikler, ortak "ev ruhu/eşik bekçisi" arketipini yansıtırken; vatan–yurt vurgusu ya da ataerkil aile–ata ruhu vurgusu gibi farklar, yerel tarih ve kültürel özgünlüklere işaret eder. Norveçli antropolog Fredrik Barth'ın "etnik sınırlar" yaklaşımı, İdil-Ural bölgesinde Türk ve Slav toplulukları arasındaki kültürel etkileşimi kavramayı mümkün kılar; Barth, kültürlerin yoğun temas hâlinde olsalar bile sınırlarını müzakere ederek koruduklarını vurgular (Barth, 1969: 10–18). Türk ve Slav topluluklarının yüzyıllar süren komşuluğuna rağmen *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy*'un hem benzerlikler hem de önemli farklar göstermesi, ortak bir Avrasya sembolik repertuarı içinde kültürel etkileşim ve ayrışmanın birlikte işlediğini göstermektedir.

Ritüel teorisi, özellikle taşınma ve yerleşme pratiklerini anlamada belirleyicidir. Fransız etnolog Arnold van Gennep'in "geçiş ritüelleri" (rites of passage) modeli, ev ruhu etrafında şekillenen ritüelleri ayrılma, liminalite ve yeniden katılma evreleriyle birlikte düşünmeyi mümkün kılar (van Gennep, 1909/1960: 11). Eski evden ayrılış, taşınma sürecindeki "aradalık" ve yeni eve

yerleşme, *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy* ritüellerinde açıkça izlenebilir; arkaya bakmama, kimseyle konuşmama gibi yasaklar, bu aradalık hâlinin kırılğanlığını yansıtır. Turner, liminaliteyi “betwixt and between” olarak tanımlayarak, geçiş dönemlerinin hem tehlikeli hem de dönüştürücü niteliğine işaret eder (Turner, 1977: 41). Amerikalı din bilimleri akademisyeni Catherine Bell’in ritüel pratiği yaklaşımı ise ritüellerin sadece sembolleri temsil etmediğini, bunun ötesinde sosyal ilişkileri ve güç yapılarını ürettiğini vurgular (Bell, 2009: 140–141, 170–197). Bu bağlamda ev ruhu ritüelleri, aile hiyerarşisini, toplumsal cinsiyet rollerini (örneğin lapaı pişiren ve sunan “ev hanımı”nın rolü) ve mülkiyet ilişkilerini pratik düzeyde kurar ve meşrulaştırır.

Ata kültü ve ölüm sonrası inançlara ilişkin çalışmalar da kuramsal çerçevenin önemli bir parçasıdır. İngiliz antropolog Maurice Bloch, ata kültürünün ölümlere saygının ötesinde, mülkiyet haklarını, sosyal hiyerarşiyi ve toplumsal sürekliliği meşrulaştırdığını göstermiştir (Bloch, 1971: 49). *Domovoy*’un ölmüş aile büyüğü veya evin ilk sahibi olarak yorumlanması, ev üzerindeki hak ve sorumlulukları ata figürü üzerinden temellendirir. İngiliz antropolog Jack Goody’nin ölümün sosyal organizasyonuna dair çözümlenmeleri, ölüm sonrası inançların miras, aile yapısı ve otorite ilişkilerini düzenleyici rolünü vurgular (Goody, 1962: 11–30, 73). Ev ruhlarının ata ruhlarıyla özdeşleştirilmesi, evin ve mülkiyetin kuşaklar boyunca “aynı ruhun gözetiminde” kaldığı fikrini güçlendirir; böylece *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy*, hem mekânsal hem de soy hattı sürekliliğinin sembolik garantörleri hâline gelir.

Bu kuramsal çerçeve, *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy* inançlarının yalnızca “halk mitleri” değil, aynı anda kutsal mekânın koruyucuları, sosyal düzenin garantörleri, ata ruhunun temsilcileri ve geçiş ritüellerinin odak noktaları olan çok katmanlı figürler olduğunu ortaya koymaktadır. Karşılaştırmalı analizde bu teorik araçlar kullanılarak, söz konusu ev ruhlarının iki gelecekte nasıl benzer işlevler üstlendikleri ve kültürel özgünlüklerin bu işlevleri nasıl farklı biçimlerde yapılandırdığı gösterilecektir.

Yöntem

Bu çalışma, nitel araştırma paradigması içinde konumlandırılmış karşılaştırmalı bir folklor ve mitoloji araştırmasıdır. Metodolojik olarak karşılaştırmalı analiz, etnografik yaklaşım ve yazılı ve sözlü kaynaklara dayalı belge inceleme yöntemlerini bütünleştirmektedir; amaç, *Türk/Tatar Ev/Yurt İyesi* ile Rus *Domovoy* inançlarını derinlemesine incelemek, bu iki geleneği sistematik biçimde karşılaştırmak ve kültürel benzerlikler ile farklılıkların altında yatan dinamikleri ortaya koymaktır (Yin, 2014: 52–102; Thompson, 1955: 10–25; Lévi-Strauss, 1963: 206–231). Araştırma tasarımı karşılaştırmalı vaka analizi (comparative case study) yaklaşımına dayanmaktadır. Bu çerçevede iki “vaka” olarak ele alınan *Türk/Tatar Ev/Yurt İyesi* ve Rus *Domovoy* inanç sistemleri, önce kendi tarihsel ve kültürel bağlamları içinde ayrıntılı biçimde

çözümlemekte, ardından sistematik olarak karşılaştırılmaktadır (Yin, 2014: 52–102). Bu tasarım, hem her bir geleneğin iç tutarlılığını ve yerel anlam dünyasını koruyarak analiz etmeyi, hem de kültürlerarası karşılaştırma yoluyla daha genel teorik içgörülere ulaşmayı mümkün kılmaktadır. Bu amaç doğrultusunda hem malzemenin sınıflandırılmasında hem de iki geleneğin yapısal benzerlik ve farklılıklarının ortaya konulmasında karşılaştırmalı halkbilim ve yapısalçı çözümleme geleneğinden yararlanılmaktadır.

Karşılaştırmalı yaklaşım, Amerikalı halkbilimci Stith Thompson'ın motif indeksi geleneği ile Claude Lévi-Strauss'un yapısal karşılaştırma yönteminden esinlenmektedir. Thompson'ın önerdiği biçimde, ilgili anlatı ve inanışlarda tekrar eden motifler sistematik olarak saptanmakta ve tematik kümeler hâlinde sınıflandırılmaktadır (Thompson, 1955: 10–25). Ardından Lévi-Strauss'un yapısalçı çerçevesi doğrultusunda, bu motifler arasındaki karşıtlıklar, dönüşümler ve ilişkiler analiz edilmekte; iki geleneğin ortak ve farklı unsurları yapısal-işlevsel bir perspektif içinde kodlanıp çözümlenmektedir (Lévi-Strauss, 1963: 206–231). Bu sayede çalışma, yalnızca betimleyici bir derleme olmanın ötesine geçerek, *Ev/Yurt İyesi* ve *Domovoy* inançlarının altında yatan düşünce kalıplarını ve toplumsal işlevleri karşılaştırmalı olarak ortaya koymayı hedeflemektedir.

TÜRK/TATAR MİTOLOJİSİNDE EV/YURT İYESİ

Tatar mitolojisi ve halk inanışları sisteminde *Ev/Yurt İyesi*, İslamiyet öncesi Türk inanç yapısının temel öğelerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu varlık, yalnızca özgün Türk kozmolojisinin değil, aynı zamanda Fin-Ugor ve Slav halklarıyla yüzyıllar boyunca süren tarihsel ve kültürel etkileşimin izlerini de taşıyan çok katmanlı bir koruyucu ruh tipidir. Tatar mitolojik sisteminin hiyerarşik yapısında tanrılar ve tanrıçalardan sonraki ikinci katmanı oluşturan iyeler, doğa ile insan arasındaki karmaşık ilişkileri düzenleyen kutsal araçlar olarak işlev görmektedir (Karimova, 2016: 881; Uzun, 2023: 1-5). Bu varlıklar, Tylor'ın (1871, I: 285, 477) animizm teorisinde tanımladığı gibi tüm doğal nesnelerin ve mekânların ruhlar tarafından canlandırıldığı bir dünya görüşünün somut örneklerini oluşturur; ancak Lévi-Strauss'un (1963: 224-227) vurguladığı üzere, bunlar basit “ruh” varlıkları değil, karmaşık sembolik sistemler içeren ve zıtlıkları uzlaştıran mitolojik figürlerdir. Evrenin farklı bölümlerinde bulunan bu iyeler, her biri kendi alanında koruyucu ve düzenleyici rol üstlenir.

Tatar kültüründe ev ve yurt kavramları, salt fiziksel barınakların ötesinde anlam taşımaktadır. Bu mekânlar, ailenin bütünlüğünü, sürekliliğini ve güvenliğini temsil eden küçük bir “evren modeli” (mikro kozmos) olarak kavranır; dolayısıyla *Ev/Yurt İyesi* de bu küçük evrenin ruhu ve bekçisi konumunda yer almaktadır (Karimova, 2016: 881; Uzun, 2023: 1-5). Bu algı, Eliade'nin kutsal mekân kavramsallaştırmasıyla doğrudan örtüşmektedir; zira Eliade'ye

göre (1987: 29-31) bir yerleşim yeri kurmak veya inşa etmek, homojen ve biçimsiz olan kaotik uzamın (chaos) içinde sabit bir nokta belirleyerek onu bir “kozmosa” (düzenli evrene) dönüştürme eylemidir. Bu bağlamda ev, tanrısal yaratılışın bir mikro-kozmosu (imago mundi) olarak işlev görür ve sakinlerini dışarıdaki “yabancı ve kaotik” profan dünyanın tehditlerinden ayırır (Eliade, 1987: 42-43, 50-51). *Ev* veya *Yurt İyesi* ise, özellikle kutsal ile profan arasındaki kritik sınır olan eşikte veya evin merkezindeki ocakta durarak, bu kozmik düzenin sürekliliğini sağlayan ve içeriye yönelik tehditleri engelleyen bir “eşik muhafızı” veya koruyucu ruh rolünü üstlenir (van Genneep, 1960: 21; Ivanits, 1989: 51; DeWeese, 1994: 53-56). *Ev İyesi*, *Yurt İyesi*, *Yurt Anası* ve *Ev Bekçisi* gibi çeşitli adlandırmalar, bu varlığın hem fiziksel mekânla hem de orada yaşayan aile bireyleriyle kurduğu organik ve ayrılmaz bağı yansıtmaktadır (Karimova, 2016: 883; Uzun, 2023: 5).

Ev İyesi'nin adlandırılması, coğrafi bölgelere ve etnik gruplara göre farklılık göstermektedir. Kazan Tatarları ve Başkurtlar arasında bu varlık için *Biçura*, *Bisura* veya *Bisyura* adları yaygın olarak kullanılmaktadır (Karimova, 2016: 890; Bayat, 2021: 258). Hristiyanlaşmış Tatar grupları arasında yer alan Kreşinler ise bu ruhu *Qırsut* adıyla anarlar ve onu ocağın başköşesinde oturan, ailenin mutluluğu ve bereketiyle özdeşleştirilen bir varlık olarak tasavvur ederler (Uzun, 2023: 5, 9-10). Bunların yanı sıra *Temel İyesi* (*Nigöz İyesi*), *Gülbiç/Gülmiş Ebi* ve *Damdabaca* gibi yerel adlandırmalar da mevcuttur; bu isimler, iyenin evin farklı bölümleriyle (temel, tavan, eşik, dam vb.) ilişkilenen varyantlarını ifade etmektedir (Bayat, 2021: 257; Uzun, 2023: 5). Her adlandırma, varlığın belirli bir mekânsal alana özgü işlevini ve o alanla kurduğu bağı vurgulamaktadır.

Fiziksel Görünüm ve Mekânsal Yerleşim

Ev İyesi, mitolojik anlatılarda çoğunlukla antropomorfik bir varlık olarak, yani insan biçiminde tasavvur edilmektedir. Halk anlatılarında ve memoratlarda genellikle yaşlı, uzun beyaz saçlı, insan boyundan daha küçük, kimi zaman kamburlaşmış ve çoğu kez beyaz giysiler giymiş bir ihtiyar olarak betimlenmektedir (Karimova, 2016: 885, 890). Bununla birlikte, bazı anlatılarda özellikle *Biçura* tipinde bu varlık küçük boylu bir kadın formunda karşımıza çıkmaktadır; bu dişil görünüm, *Yurt Anası* ve *Yurt İyesi* gibi adlandırmalarla da tutarlılık göstermektedir (Bayat, 2021: 258; Karimova, 2016: 890). Böylece *Ev İyesi*'nin cinsiyet açısından da değişken bir karaktere sahip olduğu söylenebilir.

Ev İyesi'nin yaşam alanı, evin görünmeyen, gizli kalan ve genellikle eşik ya da sınır oluşturan noktalarıdır. Ev döşemesinin altı, bodrum, soba arkası, tavan kirişleri ve çatı/dam bölgesi, bu varlığın en yaygın mekânları olarak kabul edilmektedir (Karimova, 2016: 890; Uzun, 2023: 5). Bu mekânsal tercihler, Augé'nin “yer” kavramsallaştırmasında vurguladığı kimlik, ilişki ve tarihin

mekânsallaştığı noktaları işaret etmektedir (Augé, 1995: 52-77,78). Özellikle damda veya tavan kirişlerinde yaşadığına inanılan ve *Damdabaca* olarak adlandırılan varyant hem evin hem de yurdun koruyucu ruhu olarak düşünülmektedir (Bayat, 2021: 257). Bu mekânsal tercih, iyenin hem evin fiziksel yapısının bir parçası hem de görünmez dünyayla maddi dünya arasında bir aracı olduğu inancını yansıtmaktadır. Tuan'ın “yer” ve “mekân” ayrımında (Tuan, 2001: 6) ifade ettiği gibi, *Ev İyesi*'nin varlığı fiziksel yapıyı anlamlı bir “yere” dönüştürmektedir.

İşlevler, Karakter Özellikleri ve İnsan-İye İlişkileri

Ev/Yurt İyesi'nin temel işlevi, evi, mülkü ve ev halkını korumaktır. Bu varlık, yangın, hırsızlık, ani felaketler ve dış tehditler gibi çeşitli tehlikelere karşı bir tür “gizli bekçi” işlevi görmektedir (Karimova, 2016: 890; Uzun, 2023: 5-6). İnanışa göre, *Ev İyesi* gündüz görünmez olarak evde bulunmakta, ev halkı uyuduktan sonra ise ortaya çıkmaktadır. Tehlike sezdiğinde gürültü yaparak, soba borularını oynatarak veya uyuyanların ayaklarını çekiştirerek ev halkını uyandırmaya çalışmakta ve böylece onları olası felaketlerden korumaktadır (Karimova, 2016: 890-891; Çağlar, 2022: 13).

Koruyucu işlevinin yanı sıra, *Ev İyesi*'nin ev işlerine yardımcı olma özelliği de vardır. Geceleri yün eğirmek, sobaya odun atmak, eşyaları toplamak gibi küçük ev işleriyle evin düzenini sürdürdüğüne inanılmaktadır (Karimova, 2016: 890; Uzun, 2023: 6). Bu özellik, iyenin ev yaşamının aktif bir katılımcısı olduğu düşüncesini pekiştirmektedir. *Ev İyesi*'nin bir diğer önemli işlevi ise kehanet ve gelecekle ilgili işaretler vermektir. Saçını taraması, un elemesi, ağlaması veya gürültü çıkarması gibi davranışları, ev halkının geleceğiyle (zenginlik, fakirlik, ölüm, felaket vb.) ilişkilendirilerek yorumlanmaktadır (Karimova, 2016: 890-891; Uzun, 2023: 6; Bayat, 2021: 262). Bu anlamda iye hem koruyucu hem de aileyi gelecekteki olaylar hakkında uyarıcı bir varlık olarak işlev görmektedir.

Ev İyesi esasen iyicil ve koruyucu bir karaktere sahiptir; ancak saygı görmediğinde, yaşam alanı kirletildiğinde, ritüeller ihmal edildiğinde ya da herhangi bir şekilde “küstürüldüğünde” cezalandırıcı bir kimliğe bürünebilmektedir (Bayat, 2021: 257; Karimova, 2016: 891). Bu ikili karakter, Tatar mitolojisindeki pek çok doğaüstü varlığın özelliğidir ve insan davranışlarının sonuçlarını vurgulayan bir ahlaki boyut taşımaktadır. Durkheim'in sosyolojik perspektifinde vurguladığı gibi, bu tür dinsel inançlar inananları tek bir ahlaki toplulukta (moral community) birleştirerek toplumsal dayanışmayı güçlendirmekte ve sosyal düzeni korumaktadır (Durkheim, 1995: 44; Bell, 2009: 15). Malinowski'nin işlevselci yaklaşımıyla ele alındığında ise, bu ritüellerin toplumsal yaşamın moral değerlerini (moral life) ve grubun bütünlüğünü (cohesion) koruyarak toplumsal normları meşrulaştırdığı ve davranışları düzenlediği görülmektedir (Goody, 1962: 28). Bu nedenle Tatar halk

inanişında *Ev İyesi* ile iyi geçinmek, ona selam vermek, günlük yaşamda pay ayırmak ve zaman zaman özel yiyecekler sunmak, hane huzurunun ve bereketinin temel şartlarından biri olarak kabul edilmektedir (Kaya, 2010: 45-52; Uzun, 2023: 5-7).

Ritüeller ve İkrâm Uygulamaları

Eski Evden Yeni Eve Taşınma Ritüelleri

Tatar mitolojisi ve daha geniş kapsamda Türk halk inanışlarında, eski evden yeni eve taşınırken *Ev/Yurt İyesi*'nin de mutlaka götürülmesi gerektiği düşüncesi yaygındır. Aksi halde iyenin küseceğine, yeni evde huzur ve bereket olmayacağına, hatta ailenin çeşitli felaketlerle karşılaşabileceğine inanılmaktadır (Karimova, 2016: 891; Uzun, 2023: 6). Bu inanç, taşınma sürecinde icra edilen karmaşık ve sembolik ritüelleri doğurmuştur.

Terlik veya ayakkabı ile davet ritüeli, taşınma sürecinin en yaygın uygulamalarından biridir. Bu ritüelde taşınmadan bir gece önce eski evde bir çift terlik ya da hiç giyilmemiş yeni bir ayakkabı bırakılmaktadır (Karimova, 2016: 891; Uzun, 2023: 6). Ertesi gün ev sahibi veya aile büyüğü, "*Ev İyesi*, terliklerini giy, yeni evimize gidiyoruz!" gibi sözlerle iyei davet etmekte ve terlikleri yeni eve götürmektedir (Çağlar, 2022: 14). Bu uygulama, iyeye fiziksel bir "taşınma aracı" sağlama ve ona saygı gösterme amacı taşımaktadır. Süpürge ve lapa ritüeli ise daha dramatik ve sembolik bir uygulamadır. Genellikle uygun görülen bir zamanda, eski evde özellikle temel veya bodrum için bir lapa pişirilmektedir (Uzun, 2023: 6; Çağlar, 2022: 14). Ev sahibi büyük bir süpürgeye "at gibi" binerek, "Haydi, atla süpürgeye, yeni evine gidiyoruz!" diyerek iyei süpürgeye davet etmekte; yol boyunca kimseyle konuşmamak ve arkaya bakmamak gibi yasak kurallar uygulanmaktadır (Uzun, 2023: 6; Çağlar, 2022: 14). Bu ritüel, iyenin fiziksel dünyadan metafizik dünyaya ait bir varlık olarak taşınmasını simgelemekte ve geçiş ritüellerinin klasik yapısını yansıtmaktadır. Van Gennep'in geçiş ritüelleri teorisinde tanımladığı üç aşama burada açıkça görülmektedir: Eski evden ayrılma (separation), taşınma sürecindeki liminal durum (liminality) ve yeni eve yerleşme (incorporation) (van Gennep, 1960: 11). Turner'ın vurguladığı gibi, liminal durumların "ne tam burası ne tam orası" (neither here nor there) özelliği, yol boyunca konuşmama ve arkaya bakmama gibi yasak kurullarla somutlaşmaktadır (Turner, 1977: 95, 103)

Bazı bölgelerde *Ev İyesi*'nin büyük bir fırçaya, oklavaya veya elbise eteğine "oturtularak" yeni eve götürüldüğüne de inanılmaktadır (Karimova, 2016: 891; Çağlar, 2022: 14). Bu varyasyonlar, ritüelin yerel uyarlamalarını göstermektedir. Ayrıca eski yurttan alınan toprağın yeni evin temelini veya döşemesinin altına konulması uygulaması da yaygındır; bu uygulama, eski ocağın ruhunun, bereketinin ve sürekliliğinin yeni mekâna taşınmasının bir yolu olarak görülmektedir (Bayat, 2021: 263; Çağlar, 2022: 14-15). Yeni evde

karşılama ritüeli, taşınma sürecinin son aşamasıdır. Yeni evde “Nigéz botqası” (Temel Lapası) adı verilen özel bir lapa pişirilmektedir. Ev sahibesi yalnızken, süt, su, yağ ve darı yarmasıyla hazırlanan bu lapayı pişirmekte, tadına bakmamakta ve *Yurt Anası/Ev İyesi*'ni sofraya davet etmektedir (Uzun, 2023: 7). Lapa ve çay, iyeye ayrı kaplarda sunulmakta; artan yemekler kedi veya köpeğe verilmemekte, yalnızca sığırlara yedirilmektedir (Uzun, 2023: 7). Bu detaylar, ritüelin kutsallığını ve belirli hayvanlarla kurulan ilişkinin önemini vurgulamaktadır.

Günlük İkramlar ve Kurban Uygulamaları

Ev İyesi'ni memnun etmek ve onun korumasını sürdürmek için ev halkının gündelik yemeklerden de pay ayırması beklenmektedir. Akşam sofralarında iyeye ayrılan kaşıklar ve tabaklar bulundurmamak, yaygın bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır (Bayat, 2021: 258; Uzun, 2023: 7). Bourdieu'nün habitus kavramsallaştırmasında vurguladığı gibi, beden, efsanevi-ritüel karşıtlıklara göre yapılmış bir mekânla (özellikle evle) girdiği diyalektik ilişki, kültürel yapıların “bedenselleştirilmesini” (em-bodying) sağlar (Bourdieu, 1977: 89). Evin ritüelleşmiş düzeni içindeki bu gündelik pratikler ve hareketler, kültürel değerlerin ve kozmolojinin bir “beden heksisi” (bodily hexis) olarak kalıcı bir şekilde içselleştirilmesine hizmet eder (Bourdieu, 1977: 90, 93-94). Bazı topluluklarda, damda yaşadığına inanılan iye için kazanda gece boyunca yemek bırakılmaktadır; yemeksiz bırakmanın iyeyi küstüreceğine ve eve uğursuzluk getireceğine inanılmaktadır (Bayat, 2021: 262).

Eşik başı ritüellerinde yağ, bal, ekmek gibi yiyecekler ile tuz, boncuk, nal gibi nesnelere “saçı” olarak eşik ve temele bırakılmaktadır. Özellikle gelin gelişinde eşığe yağ ve bal sürmek hem yeni gelini hem de evin ruhunu “tatlandırma” anlamı taşımaktadır (Kaya, 2010: 49, 74-79). Bu uygulama, geçiş ritüellerinin önemli bir parçası olarak, yeni bir kişinin eve katılmasının *Ev İyesi*'nin onayıyla gerçekleşmesi gerektiği düşüncesini yansıtmaktadır. Bell'in ritüel pratiği yaklaşımında belirttiği gibi, bu tür ritüeller yalnızca deşifre edilecek sembolik anlamlar taşımamakta; aksine stratejik bir eylem biçimi (ritualization) olarak sosyal ilişkileri ve güç dinamiklerini bizzat üretmekte ve müzakere etmektedir (Bell, 2009: 196, 44-46). Ritüelleştirme süreci, hiyerarşik şemaları ve kültürel değerleri katılımcıların bedenlerine ve eylemlerine işleyerek, aile hiyerarşisi gibi sosyal düzenlemeleri “doğal” ve meşru bir gerçeklik olarak yeniden üretmektedir (Bell, 2009: 98-100, 140-141).

Bazı Ural Tatar gruplarında *Ev İyesi* için yünlü hayvan kurban edildiği kaydedilmektedir; Çuvaşlarda ise *Ev İyesine* kurban aşı sunulduğu belirtilmektedir (Bayazitova, 2002: 355; Bayat, 2021: 261). Bu uygulamalar, *Ev İyesi* kültürünün ne denli ciddi ve önemli bir yere sahip olduğunu göstermektedir.

Hayvan Formları ve Yılan Kültü

Tatar ve daha geniş anlamda Türk mitolojisinde iyeler sabit bir fiziksel forma sahip değildir. Metafizik varlıklar oldukları için insan, hayvan veya daha belirsiz gölgemsi şekillerde görünebilmektedirler. *Damdabaca* gibi ev ve yurt koruyucularının adları anıldığında “hazır” olduklarına ve kimi zaman çeşitli hayvan donlarında görünerek kendilerini evin gerçek sahibi gibi hissettiklerine inanılmaktadır (Bayat, 2021: 257). *Ev İyesi*’nin aldığı hayvan formları arasında en yaygın olanı yılanıdır; bu durum eski “Ev Yılanı” inancının devamı niteliğindedir. Tavan kirişlerinde veya damda yaşayan *Damdabaca*’nın sık sık yılan donunda tasvir edilmesi, yılanı evin bereketi ve koruyucu ruhuyla özdeşleştirmektedir (Bayat, 2021: 257-260). Eve yerleşmiş, insana dokunmadıkça zararsız olan bu yılan, “evin meleği” ve ev iyesinin bedenlenmiş hâli olarak kabul edilmektedir; öldürülmesi ise evin bereketinin kaçması ve çeşitli felaketlerin gelmesiyle ilişkilendirilmektedir (Bayat, 2021: 259-260). Yılan kültü, Türk mitolojisinde yer altı dünyası, atalar ruhu ve bereket kavramlarıyla da bağlantılıdır; dolayısıyla *Ev İyesi*’nin yılan formunda görünmesi, bu varlığın kozmolojik konumunu da yansıtmaktadır.

Ahır İyesi (Abzar İyesi) ile *Ev İyesi* arasındaki işlevsel yakınlık, hayvan formlarının karışmasına da yol açmaktadır. *Ahır İyesi*’nin de hem insan hem hayvan kılığında görünebildiği, hayvanlarla iç içe yaşadığı, onları koruyup cezalandırdığı düşüncesi, *Ev İyesi*’nin de zaman zaman hayvan formunda algılanmasını kolaylaştırmıştır (Bayat, 2021: 266; Karimova, 2016: 892). Ayrıca “dönerge” diye adlandırılan, özellikle kedi gibi evcil hayvanların donuna girerek eve bereket getiren ruhlar da *Ev İyesi*’nin hayvan formuyla ilgili inançları desteklemektedir (Bayat, 2021: 267). Bu çok formlu yapı, animist dünya görüşünün bir yansıması olarak, doğaüstü varlıkların fiziksel sınırlamalara tabi olmadığı inancını göstermektedir.

Ev/Yurt İyesinin Cezalandırıcı İşlevi

Ev/Yurt İyesi özünde koruyucu bir varlık olarak tasavvur edilmekle birlikte, saygı görmediğinde, ritüeller ihmal edildiğinde veya özellikle yaşam alanı kabul edilen eşige saygısızlık edildiğinde aileye çeşitli hastalıklar, uğursuzluklar ve maddi kayıplar getiren cezalandırıcı bir güce dönüşmektedir (Karimova, 2016: 891; Bayat, 2021: 259). Bu cezalandırıcı işlev, ahlaki davranış kurallarının korunmasında ve gündelik hayatın düzenlenmesinde önemli bir sosyal kontrol mekanizması olarak işler. *Ev İyesi*’ni küstürmenin en yaygın sonucu, onun evi terk etmesi ve bereketi de beraberinde götürmesidir; eve girerken selam verilmemesi, iyeye sofradan pay ayrılmaması, evin kirletilmesi veya eşige saygısızlık gibi davranışlar iyenin küsmesine ve evi bırakmasına yol açar; bunun sonucunda evin “harabeye dönmesi”, işlerin sürekli ters gitmesi, fakirlik ve kıtlık gibi durumlar *Ev İyesi*’nin gidişiyle açıklanır (Kaya, 2010: 51–52; Bayat, 2021: 258; Uzun, 2023: 5–6). *Ev İyesi* ile özdeşleşen ev

yılanının öldürülmesi de zenginliğin çekilmesi, hayvanların telef olması ve ailenin fakirleşmesiyle ilişkilendirilerek, iyeye saygının doğrudan ekonomik refahla bağlantılı olduğu inancını pekiştirir (Bayat, 2021: 260–267).

Bu cezalandırıcı yön, sağlık ve ölüm alanında da belirginleşir. Batı Sibiryaya Tatarlarında *Ev İyesi (Uy/Oy İyase)*, çoğu zaman korkunç bir ihtiyar kadın olarak tasvir edilir ve bu varlığın bir eve yerleşmesi, o evden birinin yakında ağır hastalanacağına veya öleceğine işaret sayılır; böylece *Ev İyesi* hem koruyucu hem de potansiyel bir “ölüm habercisi” olarak algılanır (Kaya, 2010: 52; Uzun, 2023: 8; Bayat, 2021: 262–263). Noqrat Tatarlarındaki *Gülmiç (Gülbiç) Ebi* tipi ev iyesi ise özellikle çocuklara musallat olan bir figürdür; onun kızdırılması, çocukların renginin sararıp solmasına, annelerini emememelerine ve tedavi amacıyla çocuğun adının değiştirilmesine kadar varan uygulamalara yol açar; bu durum, çocuk hastalıklarının açıklanmasında ve tedavi pratiklerinin belirlenmesinde *Ev İyesi* inancının ne kadar merkezi bir rol oynadığını gösterir (Kaya, 2010: 45; Bayazitova, 2006: 155; Uzun, 2023: 8).

Eşik, *Ev İyesi*'nin yaşam alanı ya da en azından geçiş noktası olarak kabul edildiğinden, eşikte oturmak, eşige vurmak, eşik üzerinde kavga etmek veya çocuğu eşikte dövmek gibi davranışlar “eşik çarpması” denilen ağır bedensel ve ruhsal sonuçlarla ilişkilendirilir (Kaya, 2010: 45–50). Bu tür saygısızlıkların felç, sara (epilepsi), akıl hastalığı gibi ciddi rahatsızlıklara, ayrıca uyuz ve çıban gibi deri hastalıklarına sebep olabileceğine inanılır (Kaya, 2010: 45–50; Uzun, 2023: 9). Yakov Koblov'un 19. yüzyıl sonlarındaki derlemelerine dayanan bilgilerde, ev iyesinin rızası alınmadığında özellikle çıban ve uyuz gibi cilt rahatsızlıklarıyla ev sahiplerinin cezalandırılabilceği kaydedilmiştir (Koblov, 1910: 7). Ev yılanının öldürülmesine dair memoralarda ise, bu yılanı öldüren kişinin önce ailesini, sonra kendisini kaybettiği, yani felaketin ölümle sonuçlandığı dramatik biçimde anlatılır (Bayat, 2021: 260). Bütün bu anlatılar, *Ev/Yurt İyesi*'ne saygısızlığın yalnızca sembolik bir tabu ihlali değil, gerçek ve hatta ölümcül sonuçlar doğurabilecek bir tehlike olarak algılandığını göstermektedir.

Korku, Gürültü ve Evden Kaçış

Kızdırılan *Ev İyesi*, modern terminolojiyle bir “poltergeist” gibi davranabilmektedir. Geceleri gürültü koparır, soba borularını açar, küpleri ve kap kacağı dağıtır, eşyaları saklar ve ev halkını korkutur (Karimova, 2016: 891; Bayazitova, 2002: 355; Bayat, 2021: 259). Kimi anlatılarda, evin içinde sürekli gürültü yapan, yılan veya ihtiyar kadın kılığında dolaşarak uyuyanları rahatsız eden bu varlık yüzünden, ev sahibinin evi satıp terk etmek zorunda kaldığı vurgulanmaktadır (Bayat, 2021: 258–259; Uzun, 2023: 8). Bu durum, *Ev İyesi*'nin sadece soyut bir koruyucu değil, aynı zamanda evin fiziksel kullanımını bile engelleyebilen güçlü bir varlık olarak algılandığını göstermektedir.

Ahır İyesi ile ilişkilendirildiği durumlarda ise, kızgın ruhun hayvanları hastalandırdığı veya öldürdüğü, böylece ekonomik çöküşün daha da hızlandığı kabul edilmektedir (Karimova, 2016: 892; Bayat, 2021: 266). Bu anlatılarda, iyenin öfkesi sadece insanlara değil, ailenin geçim kaynağı olan hayvanlara da yönelebilmekte ve bu durum ailenin tamamen yıkımına yol açabilmektedir.

Yurt İyesi ve “Vatan Ruhü” Kavramı

“Yurt” kavramının Türk dillerinde hem ev/çadır hem de “vatan” anlamına gelmesi, *Yurt İyesi*’ni yalnızca bir konutun değil, daha geniş ölçekte memleketin, toprağın ve kolektif yaşam alanının koruyucu ruhu hâline getirmektedir (Çağlar, 2022: 13). Bu çok katmanlı anlam, *Ev/Yurt İyesi* kavramını bireysel hane düzeyinden topluluğun kolektif kimliği düzeyine taşımaktadır.

Eski Türk inancına göre bir yerin gerçek anlamda “vatan” olabilmesi için orada o toprağın ve yurdun iyesinin bulunması gerekmektedir. Bu nedenle göç eden topluluklar, eski yurtlarının toprağını ve dolayısıyla o toprağın ruhunu yanlarında götürmeyi amaçlayan çeşitli ritüeller (toprak taşıma, ocak külü götürme vb.) icra etmişlerdir (Çağlar, 2022: 14-15). Bu uygulamalar, Türk göçebe kültüründe sürekliliğin ve kimliğin korunması açısından hayati önem taşımaktadır. Yeni bir yere yerleşirken eski toprağın iyesini de götürmek hem geçmişle bağı korumak hem de yeni mekâna kutsallık kazandırmak anlamına gelmektedir.

Böylece *Ev/Yurt İyesi*, Tatar mitolojisinde hem tek bir hanenin hem de daha geniş anlamda kolektif “yurt”un bereketi, düzeni ve sürekliliğiyle ilişkilendirilen, koruyucu fakat aynı zamanda cezalandırıcı yönleri de güçlü olan karmaşık bir mitolojik varlık olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu varlık, İslamiyet öncesi Türk kozmolojisinin temel unsurlarını taşımakla birlikte, yüzyıllar boyunca farklı kültürlerle etkileşim sonucunda zenginleşmiş ve dönüşmüş bir inanç sisteminin ürünüdür. *Ev/Yurt İyesi* inancı, günümüzde bile Tatar toplulukları arasında çeşitli şekillerde varlığını sürdürmekte ve kültürel belleğin canlı bir parçası olmaya devam etmektedir.

RUS MİTOLOJİSİNDE DOMOVOY (EV RUHU)

Slav mitolojisi ve Rus halk inançları sisteminde *Domovoy* (Домовой), evin ve ailenin koruyucusu olan, çoğu zaman ata ruhlarıyla doğrudan ilişkilendirilen merkezi bir ev ruhu olarak kabul edilmektedir (Seferbekov, 2024: 937; Öksüz, 2014: 155). Bu varlık, Rus köy kültürünün gündelik yaşamında derin izler bırakmış ve yüzyıllar boyunca halk inanışlarının vazgeçilmez bir unsuru olarak varlığını sürdürmüştür. Tylor’ın (1871, I: 424) animizm teorisi perspektifinden bakıldığında, *Domovoy* evrenin ruhlarla canlandırıldığı bir dünya görüşünün Slav versiyonunu temsil eder (Ivanits, 1989: 51); ancak Lévi-Strauss’un (1963: 229-230) yapısalcı yaklaşımının vurguladığı gibi, bu basit

bir “ilkel inanç” değil, karmaşık sembolik sistemler içeren zengin bir kültürel olgudur.

Domovoy adı, Rusça’da “evle ilgili, eve ait olan” anlamındaki *domovoy* veya *domašniy* (домовой, домашний) sıfatıyla doğrudan bağlantılı olup, Rus köy kültüründe “ev ruhu”nu ifade etmektedir. (Seferbekov, 2024: 937). Bu etimolojik bağlantı, varlığın mekânsal kimliğini ve işlevini net bir şekilde ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, aynı varlık Rusya’nın farklı bölgelerinde çeşitli adlarla anılmaktadır. *Хозяин* (Efendi), *Deduška* (Büyükbaba), *Susedko* (Komşucuk) gibi adlandırmalar, *Domovoy*’un aile içi veya komşuluk bağına yapılan vurguları yansıtmaktadır (Seferbekov, 2024: 937; Golikova & Şkerin, 2020: 173). Özellikle Kuzey Rusya’da *Domovoy*, evin gerçek sahibi, ailenin ve hayvanların görünmeyen efendisi olarak tasavvur edilmektedir (Golikova & Şkerin, 2020: 170). Bu adlandırma çeşitliliği, varlığın yerel kültürlerde kazandığı farklı nüansları ve toplumsal işlevleri göstermektedir.

Domovoy inancının kökeni, kabile düzeninin çözülüp ataerkil aile yapısının ortaya çıktığı tarihsel dönemlerde şekillenen ata kültürüyle doğrudan ilişkilendirilmektedir (Seferbekov, 2024: 937; Öksüz, 2014: 155). Bu bağlantı, varlığın sadece mitolojik değil, sosyolojik bir temele de sahip olduğunu göstermektedir. Bloch’un ritüel ve otorite üzerine çalışmalarında vurguladığı gibi, ritüeller “biçimselleşme” (formalization) yoluyla geçmişe atıf yaparak “geleneksel bir otorite” üretir ve böylece sosyal hiyerarşiyi ve düzeni meşrulaştıran bir sosyal kontrol aracı işlevi görür (Bell, 2009: 120, 178). Ancak, eldeki kaynaklarda “ata kültü”nün özellikle mülkiyet haklarının (property rights) ve münhasır hakların kuşaklararası devrini sağlayan ve meşrulaştıran bir mekanizma olduğu tezi, Goody’nin *Death, Property and the Ancestors* adlı eserinin temel argümanıdır (Goody, 1962: 11, 30). Birçok halk anlatısında *Domovoy*, ailenin ölmüş atası, kabilenin kurucusu ya da evin ilk sahibinin ruhu olarak yorumlanmaktadır (Seferbekov, 2024: 937; Öksüz, 2014: 155; Bobyakova & Larinova, 2024: 15). Bu yorum, ataların ruhlarının yaşayanları korumaya devam ettiği inancının bir yansımasıdır ve *Domovoy*’un neden aile reisiyle özdeşleştirildiğini açıklamaktadır.

Bazı inanışlarda ise *Domovoy*’un kökeni daha dramatik bir anlatıya dayanmaktadır. Yeni bir ev yapılırken temele gömülen “inşaat kurbanının” (eskiden insan, daha sonra hayvan kurban edildiği rivayet edilir) ruhunun *Domovoy*’a dönüştüğüne inanılmaktadır (Öksüz, 2014: 156; Bobyakova & Larinova, 2024: 16). Bu inanç, kutsal inşaat kurbanı geleneğinin Slav kültüründeki izlerini taşımakta ve evin temelinin yalnızca fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir temele de sahip olduğu düşüncesini yansıtmaktadır. Eliade’nin ifade ettiği gibi, ev inşa etmek veya bir yere yerleşmek, tanrıların evreni yaratma eyleminin (cosmogony) paradigmatik bir taklidi; bu eylemle ev, kaotik bir uzam olmaktan çıkarak kutsal bir “dünya imgesi” (imago mundi) haline getirilir (Eliade, 1987: 56-57). Slav halk inancındaki *Domovoy* ise, kö-

keni atalar kültürüne dayanan ve evin “efendisi/koruyucusu” olarak görülen bir varlık olarak (Ivanits, 1989: 51-52), hane içindeki düzeni, bereketi ve güvenliği denetleyerek bu yeni kurulan kozmosun kutsallığını ve sürekliliğini teminat altına alır (Ivanits, 1989: 53-56),

Domovoy, karakter özellikleri açısından genellikle yardımsever ve koruyucu olmakla birlikte, kurallar çiğnendiğinde, saygısızlık gösterildiğinde veya ritüeller ihmal edildiğinde tehlikeli ve cezalandırıcı bir varlığa dönüşebilen ikircikli bir karaktere sahiptir (Seferbekov, 2024: 941). Bu ikili yapı, Slav mitolojisindeki pek çok doğaüstü varlığın ortak özelliğidir ve insan davranışlarının sonuçlarını vurgulayan ahlaki bir boyut taşımaktadır. Weber’in belirttiği gibi, hane halkı ve akrabalık grupları, genellikle ataların ruhlarıyla bağlantılı olan ve ailenin “patriyarkal yapısı” ile paralel gelişen bir kült oluştururlar; bu yapı, ailenin içindeki ekonomik ve hukuki ilişkileri “stereotipleştirerek” (sabitleyerek) bireylerin davranışlarını ve gündelik yaşamı katı bir şekilde düzenler (Weber, 1922/1993 :9). Bu teorik çerçeveye örtüşen *Domovoy*, kökeni Hıristiyanlık öncesi “atalar kültürüne” dayanan ve ailenin ölmüş reisi (büyükbaba) ile ilişkilendirilen bir figür olarak (Ivanits, 1989: 52), evin “efendisi” (khoziain) sıfatıyla hane halkının ev idaresini, ahlaki davranışlarını ve geleneksel yasaklara uyumunu denetleyerek ailenin düzenini korur (Ivanits, 1989: 51, 54).

Fiziksel Görünüm, Şekil Değiştirme Yeteneği ve Mekânsal Yerleşim

Domovoy çoğu zaman görünmez bir varlık olarak kabul edilmektedir; varlığı daha çok sesler, çeşitli işaretler ve bedensel hisler üzerinden algılanmaktadır (Seferbekov, 2024: 937). Bu görünmezlik özelliği, onun metafizik doğasını vurgulamaktadır. Bununla birlikte, görüldüğü nadir durumlarda en yaygın tasviri, gür sakallı, uzun gri saçlı, kimi anlatılarda tüm vücudu tüylerle kaplı yaşlı bir adam şeklindedir (Seferbekov, 2024: 938; Warner, 2017: 56). Bu tasvir, bilge ve yaşlı atalar imgesini çağrıştırmaktadır.

Domovoy’un en ilginç özelliklerinden biri, sıklıkla evin mevcut sahibinin kılığına girerek onun “çifti” veya “ikizi” gibi görünebilmesidir. Bu doppelgänger benzeri görünüm, *Domovoy*’un hane reisiyle özdeşleştirilmesini ve ata ruhu niteliğini pekiştirmektedir (Golikova & Şkerin, 2020: 177; Kriniçnaya, 2004: 95; Bobyakova & Larinova, 2024: 22). Bu özellik, varlığın evin fiziksel sahibi ile ruhsal düzeyde bir bütünlük oluşturduğu inancını yansıtmaktadır.

Zoomorfik tasvirlerde *Domovoy*, kedi, köpek, yılan, fare, kurbağa, ayı veya tavşan gibi farklı hayvan şekillerinde ortaya çıkabilmektedir (Seferbekov, 2024: 938; Golikova & Şkerin, 2020: 175; Warner, 2017: 57; Kriniçnaya, 2004: 959). Özellikle yılan formu, ev ve ocak koruyucuları hakkındaki daha eski, muhtemelen Hıristiyanlık öncesi dönemlere uzanan inançlarla ilişkilendirilmektedir (Öksüz, 2014: 156; Kriniçnaya, 2004: 122). Bu hayvan formları, *Domovoy*’un doğa ile insan arasında bir aracı konumunda olduğunu ve

animist dünya görüşünün izlerini taşıdığını göstermektedir. Bazen *Domovoy* şekilsiz bir gölge, kara bir kütle ya da saman yığını gibi amorf biçimlerde de algılanmaktadır. İlginç bir şekilde, bedeninin tüylü veya yünlü olması zenginliğe, çıplak görünmesi ise fakirliğe işaret eden bir kehanet göstergesi olarak yorumlanmaktadır (Seferbekov, 2024: 938; Kriniçnaya, 2004: 136, 139). Bu sembolik yorumlama, *Domovoy*'un görünümünün bile ailenin geleceği hakkında bilgi verdiği inancını yansıtmaktadır.

Domovoy, teorik olarak evin her yerine nüfuz edebilen bir ruh olarak düşünülse de pratikte özellikle bazı mekânsal noktalarla özdeşleştirilmektedir. Başlıca yaşam alanları sobanın (peçka) arkası veya altı, kapı eşiği, tavan arası (çatı katı), kiler, bodrum ve evin kuytu köşeleridir (Bobyakova, 2017: 20; Seferbekov, 2024: 938; Öksüz, 2014: 156; Bobyakova & Larinova, 2024: 26). Bu mekânların ortak özelliği, evin sınır noktalarında veya gündelik yaşamın dışında kalan gizli alanlarda bulunmalarıdır. Augé'nin (1995: 52) "yer" kavramsallaştırmasında vurgulandığı gibi, bu noktalar kimliğin, ilişkilerin ve tarihin mekânsallaştığı yerlerdir; Tuan'ın (1977: 6) perspektifinden ise *Domovoy*'un varlığı fiziksel mekânı anlamlı bir "yere" dönüştürmektedir. Ahır, samanlık ve hayvanların bulunduğu bölümler de *Domovoy*'un sıkça vakit geçirdiği ve koruyucu işlevini yerine getirdiği yerler arasındadır (Seferbekov, 2024: 938, 393; Bobyakova & Larinova, 2024: 27).

İnsanlarla İletişim Biçimleri, Görevler ve Davranış Kalıpları

Domovoy insanlarla doğrudan sözel iletişim kurmaktan ziyade, işitsel ve fiziksel işaretler aracılığıyla iletişim kurmaktadır. Varlığını tıkırtılar, hışırtılar, iç çekmeler, inlemeler, ağlama veya kahkaha sesleriyle belli etmektedir (Seferbekov, 2024: 940; Golikova & Şkerin, 2020: 174; Kriniçnaya, 2004: 179). Bu sesler, evin sakinleri için *Domovoy*'un ruh halini ve niyetlerini anlamamanın temel yoludur.

En karakteristik etkileşim biçimlerinden biri, uyuyan kişinin göğsüne veya bacaklarına çökerek onu "boğması" ya da hareket edemez hâle getirmesidir. Bu durum halk anlatılarında bir tür karabasan deneyimi olarak yorumlanmakta ve tıbbi açıdan uyku felciyle benzeşen bir deneyimi ifade etmektedir (Seferbekov, 2024: 941; Golikova & Şkerin, 2020: 176). Böyle bir baskı sırasında kişinin, korkusunu yenip "İyilik için mi, kötülük için mi?" (К добру ли, к лиху?) diye sormak zorunda olduğuna inanılmaktadır (Seferbekov, 2024: 941; Bobyakova & Larinova, 2024: 39). *Domovoy*'un dokunuşu sıcak ve yumuşaksa iyiliğe ve zenginliğe, soğuk ve sert (ya da tüysüz) ise kötülüğe ve fakirliğe delalet ettiği düşünülmektedir (Seferbekov, 2024: 941; Kriniçnaya, 2004: 179). Bu ritüelleşmiş etkileşim, *Domovoy*'un kehanet işlevini yerine getirdiği anlardan biridir ve Campbell'in (2008:100) "eşik bekçisi" arketipinin somut bir örneğini oluşturur.

Geleceği haber verme işlevi de *Domovoy*'un iletişim repertuarının

önemli bir parçasıdır. Yaklaşan felaket, ölüm veya savaş gibi olumsuz olayları ağlayarak, uluyarak, kapıları çarparak ya da evde huzursuzluk çıkararak bildirirken; düğün, doğum veya iyi haberler öncesinde neşeli sesler çıkarıp şarkı söyleyebildiği rivayet edilmektedir (Golikova & Şkerin, 2020: 178; Kriniçnaya, 2004: 171; Bobyakova & Larinova, 2024: 40). Bu kehanet işlevi, *Domovoy*'u hem bir koruyucu hem de aileyi gelecek hakkında bilgilendiren bir varlık olarak konumlandırmaktadır. Koruyucu işlevi çerçevesinde *Domovoy*, evi hırsızlardan ve yangından korumakta, ev işlerine görünmez biçimde yardım etmekte, özellikle çocukları gözetmekte ve hayvanların sağlığını kollayan bir “gizli ev sahibi” olarak tasavvur edilmektedir (Bobyakova & Larinova, 2024: 35–36). Bu koruyucu işlevler, onun neden “хозяин” (efendi) olarak adlandırıldığını açıklamaktadır.

Buna karşılık, ev halkı tembellik ettiğinde, evi kirli bıraktığında, sık kavgaya ettiğinde veya hayvanlara kötü davrandığında *Domovoy* öfkelenmektedir. Bu durumda eşyaları saklama, tabakları kırma, geceleri gürültü çıkarma ve uykuda insanları rahatsız etme gibi cezalandırıcı davranışlara başvurmaktadır (Seferbekov, 2024: 941; Golikova & Şkerin, 2020: 178; Öksüz, 2014: 158; Bobyakova & Larinova, 2024: 34, 41). Bu cezalandırma mekanizması, Durkheim'ın dinin toplumsal dayanışmayı güçlendiren işlevine dair tespitleriyle uyumlu olarak, kolektif davranışı düzenleyen bir sosyal kontrol aracı işlevi görmektedir (Durkheim, 1995: 44; Bell, 2009: 171). Malinowski'nin mit ve ritüellerin normları meşrulaştırıcı işlevine yaptığı vurgu da bu çerçeveyi desteklemektedir (Malinowski, 2014: 96–103; Goody, 1962: 28–30)

Domovoy'un hayvanlarla ilişkisi özellikle belirgindir ve detaylıdır. Atlara ve kedilere düşkün olduğuna inanılmaktadır; sevdiği atın yelesini küçük örgüler hâlinde örmekte, onu beslemekte ve tımar etmektedir (Öksüz, 2014: 158; Warner, 2017: 58; Bobyakova & Larinova, 2024: 42). Sevmediği hayvanları ise geceleri koşturarak yorar, uykusuz bırakır ve zamanla zayıflamalarına sebep olur (Bobyakova & Larinova, 2024: 43–44). Bu seçici davranış, *Domovoy*'un kendi tercihleri ve antipatileri olan, kişilikli bir varlık olarak algılandığını göstermektedir.

Taşınma Ritüelleri ve Domovoy'un Yeni Eve Daveti

Rus halk inançlarında eski evden yeni eve taşınırken *Domovoy*'un mutlaka yanına alınması gerektiği, aksi takdirde hem taşınan aile hem de eski eve yerleşecek yeni sakinler için ciddi olumsuz sonuçlar doğacağı kabul edilmektedir (Seferbekov, 2024: 943; Bobyakova & Larinova, 2024: 46–47). Bu geçiş, sözlü davet formülleri, *Domovoy*'u “taşınan” nesnelere ve yeni evde karşılama/yerleştirme uygulamalarından oluşan oldukça sistematik bir ritüel dizisiyle düzenlenir.

Taşınma öncesinde genellikle ocağın yanında, bodrum kapağı ya da eşik başında *Domovoy*'a kalıplaşmış çağrılar yapılır; “*Domovoy, domovoy, benimle*

yeni eve gel!” veya “Efendim, benimle gel!” gibi ifadelerle ruh yeni mekâna davet edilir (Seferbekov, 2024: 943; Bobyakova & Larinova, 2024: 46). Aile vurğusunun öne çıktığı formüllerde “Efendi ve hanım, küçük çocuklarla birlikte yeni evimize gelin, bizimle yaşayın!” türü daha ayrıntılı hitaplar kullanılır. *Domovoy*’a “*Dedeciğim*”, “*Suseduşka*” (*Komşucuk*), “*Bratanuşko*” (*Kardeşçik*) gibi akrabalık ve yakınlık bildiren terimlerle seslenmek, onun aileyle kurduğu bağı güçlendiren önemli bir ritüel unsur olarak değerlendirilir (Golikova & Şkerin, 2020: 179; Kriniçnaya, 2004: 144; Levkiyevskaya, 2009: 57–62). Bu çağrılarının çoğunlukla gece yarısı veya öğle vakti gibi liminal zaman dilimlerinde yapılması, taşınmanın “eşik” niteliğini ve ritüel hassasiyetini yansıtır (Kriniçnaya, 2004: 147–229).

Domovoy’un eski evden yeni eve geçebilmesi için bir “taşta” binmesi gerektiğine inanılır. En yaygın uygulamalardan birinde, eski bir çarık ya da hasır ayakkabı (lapot) ocağa atılır, “*Domovoy*, dışarı çık!” denir ve ardından bu ayakkabı havluya sarılarak veya ipele çekilerek yeni eve götürülür (Kriniçnaya, 2004: 128, 140; Bobyakova & Larinova, 2024: 45–46). Başka bir yöntemde, evin en yaşlı kadını eski ocağın korlarını bir çömleğe alır, üzerine beyaz bir masa örtüsüyle örter ve “Efendi, yeni eve buyur” diyerek *Domovoy*’u davet eder; yeni evde örtü silkelenip kömürler yeni ocağa dökülür, kimi anlatılarda çömlek kırılarak ön köşeye gömülür (Kriniçnaya, 2004: 148–149, 230, 237). Hamur teknesi (deja) de önemli bir taşıyıcıdır: içindeki hamurla birlikte yeni eve götürülür, ilk ekme bu hamurdan yapılır ve *Domovoy*’un hem tekneye hem de hamura “yerleştiği” kabul edilir; ekme yapımının bereket ve yaşam sürekliliğiyle ilişkisi, bu ritüele güçlü bir sembolik boyut kazandırır (Öksüz, 2014: 160; Bobyakova & Larinova, 2024: 46). Süpürge, maşa, kürek, eldiven veya tütün kesesi gibi gündelik eşyalar da *Domovoy*’un bineği ya da taşıyıcısı olarak işlev görebilir (Öksüz, 2014: 159; Bobyakova & Larinova, 2024: 46–47). Van Gennep’in ayrılma–liminalite–yeniden katılma şeklinde formüle ettiği geçiş ritüeli şeması bu taşınma pratiklerinde açıkça izlenebilmekte (van Gennep, 1960: 10-11, 21); Turner’ın vurguladığı liminal dönemin belirsizlik (“ne orada ne burada”) ve tehlike içeren niteliği, ritüellerin bu kadar özenle uygulanmasını açıklamaktadır (Turner, 1977: 95, 109).

Hayvanlar da *Domovoy*’un taşınmasında etkin rol oynar. Yeni eve girerken önden bir kedi (özellikle siyah kedi), horoz veya tavuk gönderilmesi, *Domovoy*’un bu hayvanların üzerine binerek ya da onlarla eve girdiği inancına dayanmaktadır (Golikova & Şkerin, 2020: 175–179; Kriniçnaya, 2004: 236; Bobyakova & Larinova, 2024: 45). *Ahır ruhunun (dvorovoy/hlevnik)* taşınması için eski ahırdan alınan bir sepet gübrenin yeni ahıra götürülmesi ise hem ruhun hem de bereketin aktarımını simgeleyen somut bir uygulama olarak kaydedilmiştir (Kriniçnaya, 2004: 234).

Yeni eve varıldığında *Domovoy*’un yerleşmesi ve memnun edilmesi için ocağın altına, bodruma veya eşişe ekme, tuz, bazen votka ve yulaf lapası

bırakılır; “Efendi, işte sana ekmek ve tuz, yerleş ve bizi koru” sözleriyle ruh selamlanır (Seferbekov, 2024: 942; Kriniçnaya, 2004: 128, 235; Bobyakova & Larinova, 2024: 47–48). Eski evde ocaktan veya bodrumdan çağrılan *Domovoy*’un, yeni evde de aynı noktalara yerleştirilmesi gerektiği vurgulanır; bu mekânsal sürekliliğin ruhun “yerini bulması” açısından önemli olduğuna inanılır (Kriniçnaya, 2004: 238).

Taşınılan evde önceki sahiplerin kendi *Domovoy*larını almamış olmaları hâlinde, evde kalan “yabancı” ve çoğu kez öfkeli ruh ile yeni ailenin getirdiği *Domovoy* arasında çatışma çıkabileceği kabul edilir. Bu durumda ev halkı, “Yabancı *Domovoy* evine git, bizimki bize gel” diyerek eski ruhu kovmaya çalışır (Seferbekov, 2024: 942; Bobyakova & Larinova, 2024: 46). İki *Domovoy*’un aynı evde bulunmasının duvarlara vurma, sürekli gürültü ve huzursuzlukla karakterize kaotik bir durum yarattığı; bu çatışmanın müdahale edilene kadar sürdüğü anlatılmaktadır (Levkiyevskaya, 2009: 28–29; Seferbekov, 2024: 942; Warner, 2017: 58). Bu anlatılar, her evin yalnızca bir *Domovoy*’a sahip olması gerektiği yönündeki inancı pekiştirir.

Domovoy’un taşınma sırasında hiç davet edilmemesi hem taşınan aile hem de geride kalan ev için ağır sonuçlar doğurur. Davet edilmeyen *Domovoy*’un koruyucu işlevini yeni evde sürdüremeyeceği, bu nedenle hane refahının ve düzeninin bozulacağı, işlerin ters gideceği, hane ekonomisinin çökeceği ve ailenin hastalıklar ile felaketlere karşı savunmasız kalacağı düşünülür (Levkiyevskaya, 2009: 26; Öksüz, 2014: 159; Bayburin, 1983: 105–111; Golikova & Şkerin, 2020: 179). Geride kalan *Domovoy*’un ise geceleri inleyip ağlayarak eski evi ve yeni sakinleri huzursuz edeceği, tavuk ve ineklere zarar vereceği, uyuyanları rahatsız ederek yeni gelenleri evden kaçırmaya çalışacağı anlatılır (Levkiyevskaya, 2009: 27–29; Seferbekov, 2024: 942; Kriniçnaya, 2004: 144–238). Bütün bu unsurlar, taşınma ritüellerinin yalnızca folklorik bir gelenek değil, ev–ruh–aile ilişkisini yeniden kuran kritik bir geçiş mekanizması olarak algılandığını göstermektedir.

İkramlar, Hediyeler ve Kurban Uygulamaları

Domovoy ile iyi ilişkiler kurmak, onu memnun etmek ve gazabından korunmak için yiyecek–içecek ikramları, küçük hediyeler ve bazı kurban uygulamaları büyük önem taşımaktadır. *Domovoy* özellikle yulaf lapası (kaşa), ekmek, süt ürünleri ve tatlı ikramlarından hoşlanmaktadır (Seferbekov, 2024: 943; Öksüz, 2014: 160; Bobyakova & Larinova, 2024: 15, 20, 27). Kil güveçlerde pişirilen yulaf lapası sıcak hâlde ocağın yanına veya altına bırakılmaktadır. Efrem Sirin günü olarak kabul edilen 28 Ocak ya da 10 Şubat gecesi ocağın üstüne konan lapa, çevresi korlarla sarılarak *Domovoy*’a sunulmaktadır (Seferbekov, 2024: 943; Afanasyev, 1986: 33–48).

Ekmek ve tuz, Slav misafirperverliğinin ve *Domovoy*’la bir tür “kontrat” yenilemenin temel sembolüdür. Yeni eve taşınırken bodruma veya ocağın al-

tına tuzlanmış somun ekme bırakmak yaygın bir uygulama olarak karşımıza çıkmaktadır (Seferbekov, 2024: 942–943; Maksimov, 1989: 23, 29–30). Günlük hayatta masada biraz ekme bırakmak da ruh için ayrılmış pay olarak görülmektedir (Öksüz, 2014: 160; Vlasova, 2008: 146–147). Bourdieu'nün habitus teorisinde vurguladığı gibi, beden in efsanevi-ritüel karşıtlıklara göre yapılanmış bir mekânla (özellikle evle) girdiği diyalektik ilişki, kültürel yapıların “bedenselleştirilmesini” (em-bodying) sağlayan yapısal çıraklığın en mükemmel biçimidir (Bourdieu, 2013: 89). Evin ritüelleşmiş düzeni içindeki hareketler ve yer değiştirmeler aracılığıyla okunan bu “kitap”, kültürel değerlerin ve kozmolojinin bir “beden heksisi” (bodily hexis) olarak kalıcı bir şekilde içselleştirilmesine hizmet eder (Bourdieu, 2013: 90; Bell, 2009: 98).

Süt, tereyağı, peynir ve özellikle Domovoy'un yılan formunda düşünöldüğü durumlarda süt-yumurta ikramı öne çıkmaktadır (Seferbekov, 2024: 943; Öksüz, 2014: 158; Bobyakova & Larinova, 2024: 20). Şeker, kurabiye, reçel ve Paskalya'da boyalı yumurtalar, Domovoy ile “bayramlaşma” ve onu şımartma amaçlı tatlı sunulardır (Seferbekov, 2024: 943; Bobyakova & Larinova, 2024: 47; Vlasova, 2008: 146–147). Özel günlerde bir fincan votka veya şarap ikram etmek de yaygın bir uygulamadır (Seferbekov, 2024: 943; Maksimov, 1989: 23, 29–30; Kriniçnaya, 2004: 59).

Eşya ve değerli nesnelere arasında tütün ayrı bir yer tutmaktadır. *Domovoy*'un enfiye veya tütüne düşkün olduğuna inanıldığı için, ahır yemliklerinin altına bırakılan tütün “barış hediyesi” işlevi görmektedir (Seferbekov, 2024: 943; Maksimov, 1989: 23, 29–30). Renkli kumaş parçaları, kırmızı kurdeleler, koyun yünü ve parıltılı küçük nesnelere (mika, pul vb.), *Domovoy*'un hoşlandığı hediyeler arasında sayılmaktadır (Seferbekov, 2024: 943; Öksüz, 2014: 155; Levkievskaya, 2000: 284–285; Vlasova, 2008: 146–147). Bu hediyeler, *Domovoy*'un estetik tercihleri olduğu ve parlak, renkli nesnelere ilgi duyduğu inancını yansıtmaktadır.

Yeni ev veya ahır inşa edilirken temele ve köşelere atılan madeni paralar –özellikle üzerinde Aziz George tasviri bulunan eski kopekler– hem bereket hem de *Domovoy*'u memnun etme amacı taşımaktadır (Öksüz, 2014: 155; Tolstoy, 2003: 279; Krasnih, 2004: 188; Maksimov, 1989: 29–30). Bu uygulama, Hristiyan sembolizmi ile pagan inançların sentezini göstermektedir. Daha eski uygulamalarda, yeni bir ev veya hamam inşa edilirken *Domovoy*'a ya da inşaatın koruyucu ruhuna dönüşmesi için siyah bir tavuk veya horoz kurban edildiği, bu hayvanların başının evin ön köşesine veya eşiğin altına gömüldüğü aktarılmaktadır (Kriniçnaya, 2004: 50, 88, 124, 179; Levkiyevskaya, 2009: 39). Bu kurban ritüelleri, inşaat kurbanı geleneğinin bir devamı olarak yorumlanabilir.

İkramların ve kurbanların çoğu gece yarısı veya gün batımı sonrasında, soba arkası, ocak, tavan arası, bodrum, eşik ve ev köşeleri gibi *Domovoy*'un

yaşadığı düşünülen yerlere bırakılmaktadır. Yılbaşı, Noel, Paskalya gibi bayramlar ve taşınma, doğum, hayvan alımı gibi geçiş dönemlerinde bu ritüeller daha özenle yerine getirilmektedir (Seferbekov, 2024: 942–943; Afanasyev, 1986: 33–48; Tolstoy, 2003: 270–279; Bobyakova & Larinova, 2024: 49). Bell’in ritüel pratiği yaklaşımında belirttiği gibi, bu tür ritüeller yalnızca deşifre edilecek sembolik anlamlar veya mesajlar taşımamakta; aksine, ilk ve en önemli özelliği “bir şeyler yapması” (doing things) ve eylem olmasıdır (Bell, 2009: 111). Ritüel pratikleri, verili bir durumu yansıtmaktan öte, bizzat “güç ilişkilerinin üretimi ve müzakeresi” (production and negotiation of power relations) olarak işlev görür (Bell, 2009: 196). Bu süreç, hiyerarşik şemaları (örneğin aile içi veya toplumsal ayrımları) katılımcıların eylemlerine ve bedenlerine işleyerek, sosyal düzenin ayrımlarını etkili bir şekilde yeniden üretmektedir.

Bedensel Etkiler, Hastalık ve Cezalandırma İşlevi

Domovoy, evin koruyucusu olmakla birlikte, kızdırıldığında veya bir aile ferdi sevmediğinde doğrudan fiziksel zararlar verebilen tehlikeli bir varlığa dönüşebilmektedir. En yaygın bedensel belirtilerden biri, uyuyan kişilerin vücudunda sabah fark edilen morluklardır. *Domovoy*’un öfkesini vücuda attığı çimdiklerle gösterdiğine inanılmaktadır (Seferbekov, 2024: 942; Öksüz, 2014: 158). Bu morluklar çoğu zaman ağrısızdır; kişi yalnızca bacaklarında veya gövdesinde mavi şeritler hâlinde izler görmektedir (Seferbekov, 2024: 941; Bobyakova & Larinova, 2024: 33). Uyku sırasında göğse veya bacaklara çökerek “boğma” eylemi, mitolojik açıklamada *Domovoy*’un en korkutucu temas biçimidir. Bu durumda kişi nefes alamamakta, konuşamamakta, parmağını dahi kıpırdatamamaktadır. Tıbbi açıdan uyku felciyle (sleep paralysis) benzeşen bu deneyim, halk anlatılarında *Domovoy*’un baskısı, uyarısı ya da cezası olarak yorumlanmaktadır (Bobyakova, 2017: 7; Seferbekov, 2024: 941–942; Golikova & Şkerin, 2020: 177). Bu fenomenin mitolojik yorumu, bilimsel açıklamaların olmadığı dönemlerde doğaüstü güçlere atfedilmesinin tipik bir örneğidir.

Domovoy’un insanların ve hayvanların saç, yele ve kıllarıyla oynamayı sevdiği, bu yüzden geceleri saçları son derece sıkı ve karmaşık düğümler hâline getirdiği, bu düğümlerin çözülmesinin neredeyse imkânsız olduğu anlaşılmaktadır (Öksüz, 2014: 158). Bu durum halk inancında koltun adı verilen, saçın keçeleşmesi ve topraklanmasıyla ilişkili bir hastalık ya da büyü belirtisi olarak da değerlendirilmektedir (Bobyakova & Larinova, 2024: 34).

Domovoy’un uzun vadeli olumsuz etkileri genel hastalık, halsizlik ve bitkinlik şeklinde kendini gösterebilmektedir. Sevmediği kişi veya hayvanı sürekli rahatsız etmesi, uykusuz bırakması ve korkutması, zamanla o kişinin zayıflamasına ve hastalanmasına yol açmaktadır (Bobyakova, 2017: 8; Bobyakova & Larinova, 2024: 41, 44). Özellikle yeni bir eve taşınıldığında eski evden davet edilmeyen ya da yeni evde “yabancı” konumda kalan *Domovoy*’un hane halkına hastalık getirebileceği vurgulanmaktadır (Seferbekov, 2024:

942). Bazı rivayetlerde bu zararlar ölümcül boyuta varmaktadır. *Domovoy*'un uyarılarına kulak asmayan kişilerin gerek kendilerinin gerek hayvanlarının ölümle yüz yüze gelebileceği, hatta ruha fiziki şiddetle karşılık verenlerin yaktan düşme veya ağır yaralanma yoluyla cezalandırıldığı anlatılmaktadır (Bobyakova, 2017: 8; Kriniçnaya, 2004: 153; Bobyakova & Larinova, 2024: 41; Seferbekov, 2024: 942). Bu dramatik anlatılar, *Domovoy*'a saygı göstermenin hayati önem taşıdığı mesajını güçlü bir şekilde vermektedir.

Sonuç olarak *Domovoy*, Rus mitolojisinde ve halk inançlarında merkezi bir konuma sahip olan, ata kültürü ile ev koruyuculuğu işlevlerini birleştiren karmaşık bir varlıktır. Hem koruyucu hem cezalandırıcı özellikleriyle, aile yaşamının düzenlenmesinde önemli bir sosyal kontrol mekanizması işlevi görmüş; taşınma, bayramlar ve gündelik yaşam etrafında gelişen zengin bir ritüel repertuarı oluşturmuştur. Hristiyanlık sonrasında bile varlığını sürdüren bu inanç, Slav kültüründe pagan geçmişin en dirençli unsurlarından biri olarak kabul edilmektedir.

SONUÇ

Bu çalışma, Türk/Tatar mitolojisindeki *Ev/Yurt İyesi* ile Rus mitolojisindeki *Domovoy*'u karşılaştırmalı bir perspektifle inceleyerek, bu iki ev ruhu geleneğinin hem evrensel arketipleri paylaştığını hem de kültürel özgünlüklerini koruduğunu ortaya koymuştur. Her iki varlık da evin ve ailenin koruyucusu olarak benzer işlevler üstlenmekte, ancak bu işlevlerin ifade edilme biçimleri, ritüel pratikleri ve sembolik anlamları, içinde doğdukları kültürel bağlamlar tarafından derinden şekillendirilmektedir.

Karşılaştırmalı analizin en çarpıcı bulgusu, iki geleneğin mekânsal tercihler, koruyucu işlevler, taşınma ritüelleri ve cezalandırma mekanizmaları açısından gösterdiği dikkate değer paralelliklerdir. Ocak ve soba merkeziliği, eşik kutsallaştırması, yılan formunun önemi, lapa ikramı geleneği ve hayvanlarla kurulan özel ilişki, her iki kültürde de sistematik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu benzerlikler, ortak bir proto-Avrasya mitolojik kökenden kalma izler, yüzyıllarca süren kültürlerarası etkileşim sonucu oluşan sentez veya ev ve aile kavramlarının insan deneyiminde yarattığı evrensel sembolik kalıplardan kaynaklanabilir. İdil-Ural bölgesinin tarihsel konumu, bu üç açıklamanın muhtemelen bir kombinasyonunu desteklemektedir.

Farklılıklar ise her iki geleneğin özgün tarihsel deneyimlerini ve dünya görüşlerini yansıtmaktadır. Türk/Tatar geleneğinde “yurt” kavramının hem ev hem vatan anlamına gelmesi, toprak taşıma motifi ve süpürgeye binme gibi performatif ritüeller, göçebe Türk kültürünün mekân algısını ortaya koymaktadır. Rus geleneğinde ise ata kültürünün belirginliği, doppelgänger motifi ve “yabancı *Domovoy*” sorunu, yerleşik bir toplumun mülkiyet, miras ve toplumsal sürekliliğe ilişkin kaygılarını yansıtmaktadır. İslamiyetin ve Hristiyanlığın kabulü sonrasında bile bu inançların varlığını sürdürmesi, monoteis-

dinlerin bu derin köklü gelenekleri tamamen silmek yerine dönüştürdüğünü göstermektedir.

Bu çalışmanın teorik katkısı, ev ruhu inançlarının çok katmanlı doğasını ortaya koymasındadır. Bu varlıklar aynı anda kutsal mekânın koruyucuları, sosyal düzenin garantörleri, kültürel değerlerin taşıyıcıları, ata ruhları ve geçiş ritüellerinin odak noktalarıdır. Tek bir teorik perspektif bu zenginliği kavramak için yetersiz kalmakta; kutsal mekân teorileri, yapısal-işlevselci yaklaşımlar, mekân antropolojisi, ritüel teorileri ve kültürlerarası etkileşim perspektiflerinin bütünleştirici bir sentezi gerekmektedir.

Toplumsal işlevler açısından, her iki ev ruhu da güçlü sosyal kontrol mekanizmaları olarak işlev görmüştür. Evi temiz tutma, hayvanlara iyi davranma ve ritüelleri yerine getirme gibi davranış kurallarının ev ruhlarının ödül ve ceza sistemiyle desteklenmesi, toplumsal normların içselleştirilmesinde etkili bir araç oluşturmuştur. Dolayısıyla ev ruhu inançları, yalnızca “batıl” inanışlar değil, toplumsal düzenin sürdürülmesinde işlevsel roller üstlenen kültürel mekanizmalar olarak anlaşılmalıdır.

Çalışmanın sınırlılıkları, gelecek araştırmalar için önemli fırsatlar sunmaktadır. Güncel saha araştırmaları, bu inançların 21. yüzyılda nasıl dönüştüğünü ortaya koyabilir. Diğer Türk ve Slav gruplarındaki benzer inançların karşılaştırmalı incelenmesi, mitolojik sistemlerin genelindeki örüntüleri ve bölgesel varyasyonları anlamak açısından değerli olacaktır. Toplumsal cinsiyet perspektifi, ev ruhu inançlarının ve ritüellerinin cinsiyet rollerini nasıl yeniden ürettiğini incelemeyi gerektirir. Psikolojik antropoloji perspektifinden, ev ruhu deneyimlerinin kültürel yorumları ile psikolojik açıklamaları arasındaki ilişki, disiplinler arası bir araştırma konusu olarak değer taşımaktadır. Materyal kültür çalışmaları ve dijital çağda geleneksel inançların dönüşümü de gelecek araştırmalar için önemli alanlardır.

Pratik açıdan, bu çalışmanın bulguları kültürel miras koruma çalışmaları için değerlidir. Ev ruhu inançları, somut olmayan kültürel miras kapsamında değerlendirilebilir ve bu inançların belgelenmesi, korunması ve gelecek nesillere aktarılması önemlidir. Ayrıca, kültürlerarası etkileşim süreçlerinin anlaşılması açısından, İdil-Ural bölgesindeki Türk-Slav etkileşimi hem farklılıkların saygı görmesi hem de ortak yaşam kültürünün gelişmesi açısından bir model sunabilir.

Son olarak, bu çalışma, folklorik varlıkların karmaşık sosyal, psikolojik ve kültürel işlevler üstlenen anlamlı kültürel olgular olarak ele alınması gerektiğini vurgulamaktadır. Modernite tüm geleneksel inançları silerek ilerlemez; aksine, bu inançlar dönüşerek ve yeni bağlamlara uyum sağlayarak varlıklarını sürdürürler. Türk/Tatar *Ev/Yurt İyesi* ve Rus *Domovoy*, yalnızca mitolojik figürler değil, insan topluluklarının mekânı anlamlandırma, güvence arayışı ve kültürel kimliği koruma çabalarının birer sembolüdür. Bu iki

geleneğin karşılaştırmalı incelenmesi, hem Avrasya folklorunun zenginliğini ortaya koymuş hem de kültürler arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların ne denli öğretici olabileceğini göstermiştir.

KAYNAKÇA

- Afanasyev, A. N. (1986). *Narod-khudozhnik: Mif. Fol'klor. Literatura*. Moscow: Sovetskaya Rossiya.
- Augé, M. (1995). *Non-places: Introduction to an anthropology of supermodernity*. London: Verso.
- Barth, F. (Ed.). (1969). *Ethnic groups and boundaries: The social organization of culture difference*. Boston: Little, Brown and Company.
- Bayat, F. (2021). *Türk mitolojik sistemi: Kutsal dışı, mitolojik ana, Umay paradigmasında ilkel mitolojik kategoriler, iyeler ve demonoloji* (5. bs.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Bayazitova, F. (2002). *Urta Ural (Sverdlovsk ölkäsé) Tatarları*. Kazan: Fikér.
- Bayazitova, F. (2006). *Nokrat söyläşé. Ruxi miras: Gailä-könküréş häm yola terminologiyäsé*. Kazan: Dom Peçati.
- Bayburin, A. K. (1983). *Zhilishche v obryadakh i predstavleniyakh vostochnykh slavyan*. Leningrad.
- Bell, C. (2009). *Ritual theory, ritual practice*. New York, NY: Oxford University Press.
- Bloch, M. (1971). *Placing the dead: Tombs, ancestral villages, and kinship organization in Madagascar*. London: Seminar Press.
- Bobyakova, I. V. (2017). *Domovoy kak personazh russkoy literatury: Genesis, struktura, funktsii* (Yayımlanmamış doktora tezi özeti [avtoreferat]). Volgograd.
- Bobyakova, I. V., & Larionova, M. Ch. (2024). *Domovoy: Folklorный personazh v literature*. Rostov-na-Donu: Federal'nyy issledovatel'skiy tsentr Yuzhnyy nauchnyy tsentr Rossiyskoy akademii nauk.
- Bourdieu, P. (2013). *Outline of a theory of practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbell, J. (2008). *The hero with a thousand faces* (3rd ed.). Novato, CA: New World Library. (Original work published 1949)
- Çağlar, M. N. (2022). Türklerdeki vatanın kutsallığını halkın belleğinde aramak: Halk kültüründeki “yurt iyesi” ritüelleri. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 5(1), 1–17. <https://izlik.org/JA98RG53AN>
- DeWeese, D. (1994). *Islamization and native religion in the Golden Horde: Baba Tükles and conversion to Islam in historical and epic tradition*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Durkheim, É. (1995). *The elementary forms of religious life* (K. E. Fields, Trans.). New York, NY: Free Press. (Original work published 1912)
- Eliade, M. (1987). *The sacred and the profane: The nature of religion*. New York, NY: Harcourt, Brace & World.

- Goody, J. (1962). *Death, property and the ancestors: A study of the mortuary customs of the LoDagaa of West Africa*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Golikova, S. V., & Shkerin, V. A. (2020). “Так он вроде у каждого человека есть”: Образ домового в мифологических представлениях жителей уральской деревни. *Этнография / Etnografia*, 2(8), 170–183. [https://doi.org/10.31250/2618-8600-2020-2\(8\)-170-183](https://doi.org/10.31250/2618-8600-2020-2(8)-170-183)
- Ivanits, L. J. (1989). *Russian folk belief*. Armonk, NY: M. E. Sharpe.
- Jung, C. G. (2005). *Dört arketip* (Çev. bilgisi yok). İstanbul: Metis Yayınları.
- Karimova, R. (2016). Tatar mitolojisinde iyeler. *Gaziantep Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 15(3), 881–897. <https://doi.org/10.21547/jss.256699>
- Kaya, F. (2010). *Türk kültüründe eşik* (Yüksek lisans tezi). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara.
- Koblov, Ya. D. (1910). *Mifologiya kazanskikh tatar* [Мифология Казанских Татаръ]. Kazan: Tipo-litografiya Imperatorskago Universiteta.
- Kriniçnaya, N. A. (2004). *Russkaya mifologiya: Mir obrazov fol'klora*. Moscow: Akademicheskii Proekt; Gaudeamus.
- Levkiyevskaya, E. E. (2000). *Mify russkogo naroda*. Moscow: Astrel–AST.
- Levkiyevskaya, E. E. (2009). Domovoy. In N. I. Tolstoy (Ed.), *Slavyanskiye drevnosti: Etnolingvisticheskiy slovar* (Vol. 2, pp. 25–62). Moscow: Mezhdunarodnye otnosheniya.
- Lévi-Strauss, C. (1963). *Structural anthropology*. New York, NY: Basic Books.
- Malinowski, B. (2014). *Argonauts of the Western Pacific: An account of native enterprise and adventure in the archipelagoes of Melanesian New Guinea*. London: Routledge. (Original work published 1922)
- Maksimov, S. V. (1989). *Nechistaya, nevedomaya i krestnaya sila*. Moscow: Kniga.
- Öksüz, G. (2014). *Rus mitolojisi*. İstanbul: Çeviribilim Yayınları.
- Ryan, W. F. (1999). *The bathhouse at midnight: An historical survey of magic and divination in Russia*. University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Seferbekov, R. I. (2024). From the mythology of the Russians of Dagestan: Domovoy. *Caucasus History*, 20(4), 934–947. <https://doi.org/10.32653/CH204934-947>
- Thompson, S. (1955–1958). *Motif-index of folk-literature* (Rev. ed., 6 vols.). Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Tolstoy, N. I. (2003). *Ocherki slavyanskogo yazychestva*. Moscow: Indrik.
- Tuan, Y.-F. (2001). *Space and place: The perspective of experience*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Turner, V. (1977). *The ritual process: Structure and anti-structure*. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Tylor, E. B. (2016). *Primitive culture: Researches into the development of mythology*,

philosophy, religion, language, art and custom: In two volumes, Volume I. Mineola, NY: Dover Publications.

Uzun, R. (2023). Tatar mitolojisinde ev/yurt iyesi. *Uluslararası Halkbilimi Araştırmaları Dergisi*, 6(1), 1–14. <https://izlik.org/JA39UU59LB>

Vlasova, M. N. (2008). *Entsiklopediya russkikh suyeveriy*. Saint Petersburg: Azbuka-klassika.

Warner, E., & Chulos, C. J. (Eds.). (2009). *The Slavic way: Water, wood, spirit, myth*. Moscow: Glas.

Warner, E. (2017). *Rus mitleri* (2. bs.). Ankara: Phoenix Yayınevi.

Weber, M. (1993). *The sociology of religion* (E. Fischhoff, Trans.). Boston, MA: Beacon Press. (Original work published 1922)

Yin, R. K. (2014). *Case study research: Design and methods* (5th ed.). Thousand Oaks, CA: Sage.