

Rumeli  
Filoloji  
Yazıları

Editör  
Fatma TEKİN

3

Rumeli Philological Writings

RumeliYA  
Yayıncılık ı Publishing

# Rumeli Filoloji Yazıları

## 3

Rumeli Philological Writings 3

**Editör / Editor**

Doç. Dr. Fatma TEKİN

**RumeliYA**  
Yayınclık ψ Publishing

**Editör / Editor**

Doç. Dr. Fatma TEKİN

**Kitap adı / Book title**

*Rumeli Filoloji Yazıları 3 / Rumeli Philological Writings 3*

**Grafiker:** RumeliYA

**Kapak tasarımı:** Selen Gül ŞENTÜRK

**Redaksiyon:** RumeliYA

**Yayın dili / Publication language:** Türkçe / Turkish

**Yayın no / Publication number:** 63

**ISBN**

**RumeliYA:** 978-625-95563-2-1

**DOI:**

**10.5281/zenodo.15064415**

**Yayın tarihi / Date published:** 2025

**APA**

Tekin, F. (Ed.) (2025). *Rumeli Filoloji Yazıları 3*. Kırklareli: RumeliYA Yayıncılık Publishing

**Adres / Address**

RumeliYA Yayıncılık ψ Publishing

Karacaibrahim Mh. Nüzhet Somay Cd., No. 49 B Merkez, Kırklareli, Türkiye

**Sertifika / Certificate No 48218**

**web:** www.rumeliya.com

**e-mail:** editor@rumeliya.com

**Tel:** +90 505 795 81 24

© Bu kitabın 1. baskısı için yayın hakkı **RumeliYA Yayıncılık ψ Publishing'e** aittir

© The copyright for the 1st edition of this book belongs to **RumeliYA Yayıncılık ψ Publishing.**

## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	IV
1. Prufrock: Is he Modern Hamlet?.....	1
Prufrock: Modern Bir Hamlet midir? .....	1
Murat KARAKAŞ .....	1
2. Yabancılara Türkçe Öğretiminde Türk Hikâyelerinin Uyarlanması: Ömer Seyfettin Baharın Tesiri Örneği .....	8
Adaptation of Turkish Stories in Teaching Turkish to Foreigners: Ömer Seyfettin The Tesiri of Spring Example .....	8
Zeynep ARICI .....	8
3. Hayata Post-Apokaliptik Bir Bakış: "Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün" .....	26
A Post-Apocalyptic View to Life: "Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün" .....	26
Zeynep YILDIRIM .....	26
4. Doğudan Batıya Bakış: Çin'deki Türkiye Araştırmaları Değerlendirmesi .....	42
Look at to West from East: Türkiye's Research.....	42
Meqsud SELİM .....	42
5. Sâdık Hidâyet'in İsfahan'ı .....	61
Sadiq Hidâyet's İsfahan .....	61
Aşlı SÜRGİT.....	61
6. The End of The World: Unveiling Dystopian Apocalypse in Caryl Churchill's <i>Far Away</i> .....	74
Dünyanın Sonu: Caryl Churchill'in <i>Far Away</i> Adlı Oyunundaki Distopik Kıyametin Gün Yüzüne Çıkması .....	74
Kaya ÖZÇELİK.....	74

## ÖN SÖZ

2020 yılından itibaren RumeliYA Yayıncılık & Publication adı altında beş yıllık süre içinde 60'tan fazla yayın üretilmiştir. Uluslararası nitelikli olan yayınevi bünyesinde RumeliSE kapsamında Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki kez düzenlenen Rumeli [Dil, Edebiyat ve Çeviri] Sempozyumu tam metin bildirilerinin tam metinlerini iki şekilde değerlendirmeye başladı:

*Rumeli [Dil, Edebiyat ve Çeviri] Sempozyumu Bildiriler Kitabı* ve *Rumeli Filoloji Yazıları*. *Rumeli [Dil, Edebiyat ve Çeviri] Sempozyumu Bildiriler Kitabı* her sempozyum sonunda bildirilerini bildiri kitabında yayımlamak isteyenlerin gönderdikleriyle oluşacak. *Rumeli Filoloji Yazıları* da bildirilerinin uluslararası yayınevi olan RumeliYA Yayıncılık & Publication bünyesinde kitap bölümü olmasını isteyenlerin gönderdikleriyle oluşacak.

*Rumeli Filoloji Yazıları 3* adlı bu yayın 8. Rumeli [Dil, Edebiyat ve Çeviri] Sempozyumu kapsamında katılımcılar tarafından gönderilen bildirilerle oluşmuş bir eserdir. Her bir bildiri kitap bölümü olarak değerlendirilmiştir. Bildiri metinlerinin yanında uygun görülen bağımsız yazılar da değerlendirilmektedir.

RumeliYA Yayıncılık & Publication olarak dünyada konuşulan veya konuşulmayan bütün dillere açık bir anlayışı güdüyoruz. Yayınevi bünyesinde yer alan RumeliDE, RumeliSE ve RumeliYA sistemlerinde hiçbir dil dışarıda bırakılmaz, biri diğerinden üstün tutulmaz. Her dilden yayına imkân tanınır. Her dilden eser ve makale yayımlanır, her dilden bildiri sunulma imkânı bulur.

*Rumeli Filoloji Yazıları* sadece sempozyum bildirileriyle ilgili olmayacak. Bunların yanında kitap bölümlerini muhtevi filolojiyle ilgili çeşitli yayınlar da yer alabilecek.

Yazılılarıyla yayınlarımıza destek olan bütün bilim insanlarımıza en içten şükranlarımı sunarım.

Daha nice yayınlara...

Doç. Dr. Fatma TEKİN

Editör

21 Mart 2025, Karabağlar, İzmir





## 1. Prufrock: Is he Modern Hamlet?

### Prufrock: Modern Bir Hamlet midir?

Murat KARAKAŞ<sup>1</sup>

#### Prufrock: Is he Modern Hamlet?

Although Prufrock asserts, "No! I am not Prince Hamlet, nor was meant to be" (line 1), there are a great deal of parallels between these two characters. With this line, he may suggest that he is not heroic as this adjective is suitable for the noble people like Hamlet. While Hamlet is a tragic hero, Prufrock is a modern anti-hero. A tragic hero is a prominent figure in a drama or literary piece who embodies noble attributes yet is destined for downfall, suffering, or defeat as a result of a tragic flaw, or a confluence of both. However, there are many similarities between Prufrock in Elliot's "The Love Song of J. Alfred Prufrock" and Shakespeare's fictional character Hamlet. This study will examine the characters across three distinct features. The discussion will first address the themes of uncertainty and hesitation, since they are crucial for a comprehensive understanding of both texts. Secondly, the quest for purpose in life by two people is a prevalent topic that warrants thorough exploration. Finally, social alienation is another critical element that will be examined through concrete examples from the texts.

In one aspect, Prufrock is correct in asserting that he is not Prince Hamlet. Hamlet has the characteristics of a tragic hero, while Prufrock represents a modern anti-hero. A tragic hero is a prominent figure in a drama or literary piece who embodies noble attributes yet is destined for downfall, suffering, or defeat because of a tragic flaw, or a confluence of both. The notion derives from Aristotle's philosophy of tragedy, as articulated in his work *Poetics*. One of Hamlet's most tragic flaws is his tendency to overthink and his inability to make decisions. Acting decisively is something that he is unable to do because of his continual introspection and internal argument over ethical and philosophical issues. For instance, in spite of the fact that Hamlet has learned the truth from the ghost, he chooses to wait his revenge for Claudius's murder of his father. When it comes to life, death, and action, his famous soliloquy "To be, or not to be" illustrates the inner turmoil that he was experiencing. Hamlet's reasoning is logical, and he realizes that the reason for his delay is that his introspection, which stops him from taking his own life, also prevents him from

---

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi, Karabük Üniversitesi, Yabancı Diller YHjükkokulu (Karabük, Türkiye), **eposta:** [muratkarakas@karabuk.edu.tr](mailto:muratkarakas@karabuk.edu.tr), **ORCID: ID:** <https://orcid.org/0000-0002-4509-6312>



taking Claudius's life. This is the reason for his delay. It is because of this that he has been delayed:

Thus conscience does make cowards of us all;  
And thus the native hue of resolution  
Is sicklied o'er with the pale cast of thought,  
And enterprises of great pith and moment  
With this regard their currents turn awry,  
And lose the name of action. (in. i. 83-8)

In contrast to Hamlet, Prufrock never follows through with his decisions or ambitions. He is continuously self-critical and contemplates the possibility of failing as seen in the following lines:

Do I dare  
Disturb the universe?  
In a minute there is time  
For decisions and revisions which a minute

In modern literature, an anti-hero is a central character who lacks the conventional qualities of a traditional hero, such as morality, courage, or idealism. Unlike classic heroes who exhibit noble and virtuous traits, anti-heroes are often flawed, conflicted, or morally ambiguous. Prufrock is totally paralyzed in the internal conflict he is undergoing. Both Hamlet and Prufrock mirror the difficulty of individuals in overcoming uncertainty, anxiety, and moral awareness. Hamlet can be defined as a tragic hero due to his procrastination habits, whereas Prufrock is a modern antihero due to his inability to act. This contrast underscores the evolution of literary creations in trying to grasp human nature through the centuries. Shakespeare's juxtaposition of action and thought set off this quest, and Eliot concludes with his depiction of total silence brought about by conviction.

Both Shakespeare and Eliot examine the subject of uncertainty in their writings. The introspective contemplation and inaction of Prufrock in the poem by Eliot address the moral dilemmas and psychological conflicts within individuals in contemporary society. Uncertainty in the poem is portrayed, not just of the mental well-being of the subject, but also the isolation felt in modern society. The reluctance of Prufrock is evidently illustrated through his inability to move outside his comfort zone and make important judgments. The poem's question, "Do I dare disturb the universe?" highlights Prufrock's reluctance to carry out basic responsibilities. One of the most frequently cited lines of the poem is, "Do I dare to eat a peach?" For him, a seemingly simple decision could turn out to be rather important. This shows how the character

keeps from acting to solve their problems since they overanalyze every problem that arises in their life. The character feels conflicted about their personal uncertainties against what society expects of them. He is unsure about whether to pursue love or reveal a major secret.

Self-doubt about his gifts haunts Prufrock constantly when he attempts to join in with an intellectual group or high society. With regard to his looks, the fear of becoming older, and the opinions of other people, he is extreme in his sensitivity. The line "They will say: 'How his hair is growing thin!'" is a clear indication of this fact. Prufrock develops an unhealthy preoccupation with his physical shortcomings and his own mental shortcomings. As a reflection of the modernist subject of fragmented identity and the loss of self-assurance in a world that is always changing, Prufrock's constant concern about how other people see him is particularly noteworthy. The uncertainty that Prufrock has is extremely personal, showing the isolation and alienation that the modern individual experiences. This is clearly shown in the next lines:

They will say: "How his hair is growing thin!"

My morning coat, my collar mounting firmly to the chin,

My necktie rich and modest, but asserted by a simple pin—

They will say: "But how his arms and legs are thin!"

Hesitancy is a difficulty modern people experience as they balance societal expectations, their personal fears, and time, according to Eliot. Prufrock's confused thoughts represent modernist society's sense of alienation and search for purpose. Given this, the poem powerfully illustrates the person's inner problems and modern life's isolation.

Hamlet's uncertainty symbolizes the human dilemma and is fundamental to the play. Hamlet hesitates to avenge his father's death because he doubts the ghost's warning, the ethical consequences, and his own readiness. He says, "The time is out of joint: O cursed spite, that ever I was born to set it right," expressing his irritation and inability to act bravely. Hamlet's interactions with his mother, Gertrude, show his indecision about whether to sympathize or punish her for her faults. In spite of his initial rage, Hamlet refrains from murdering her when given the chance, stating:

I'll lug the guts into the neighbour room.

Mother, by your leaves, come, come, and sit you down;

You shall not budge. You go not till I set you up a glass

Where you may see the inmost part of you." (Act 3, Scene 4)

The "To be or not to be" monologue, when Hamlet reflects on the essence of existence and the significance of life, is regarded as one of the most renowned examples of Hamlet's indecision. The significant uncertainty Hamlet experiences over the hereafter inhibits his ability to choose between enduring life's hardships or taking decisive measures to terminate them. Hamlet is torn between two possibilities. He is unable to make a decision due to his philosophical contemplations over pain and the uncertainties of the afterlife:

To be, or not to be—that is the question:  
Whether 'tis nobler in the mind to suffer  
The slings and arrows of outrageous fortune,  
Or to take arms against a sea of troubles  
And by opposing end them. (Act 3, Scene 1)

Due to his complex thought and moral reflection, Hamlet failed to act fast, resulting in his terrible conclusion. His uncertainty delays his response, which harms him and others. The play's ambiguity shows Hamlet's inner conflict and highlights problems like action against inaction, fate, and the human condition, emphasizing the devastating consequences of his indecision.

Elliot's poem explores Prufrock's urban social alienation. Despite his advanced social contacts and smart conversations, Prufrock feels like an outcast. "In the room the women come and go / Talking of Michelangelo." This repeated image shows his sensation of exclusion. In addition to highlighting the intelligent yet superficial character of the talks, the allusion to Michelangelo, a person of high culture, highlights the fact that Prufrock is unable to enter that level of communication. It is especially clear that Prufrock feels estranged from others because he is unable to communicate his feelings of love or desire. He rejects close connections, prioritizing the protection of solitude over the risk of rejection or failure. Because of his anxiety of being vulnerable, he is unable to pursue a love relationship on his own as can be seen in the following lines from the poem:

Should I, after tea and cakes and ices,  
Have the strength to force the moment to its crisis?

The text also alludes to a fictitious figure created by Dante in the *Divine Comedy*. In the epigraph, Guido, doomed to Hell, confesses to Dante all the misdeeds he has done throughout his short life. The epigraph serves as a metaphor for the narrator, J. Alfred Prufrock. Like Guido, Prufrock discloses his deepest feelings and weaknesses, with the conviction that no one would ever uncover his whole story or utter judgment upon him. Guido cannot escape his suffering, much to J. Alfred

Prufrock, a contemporary figure trapped in a tumultuous and filthy metropolitan setting, who also longs to escape reality but stays bound in his own internal pain.

The subject of alienation in *Hamlet* profoundly analyses the protagonist's emotional struggles and his connection with society. His renowned soliloquy, "To be or not to be," captures his internal conflict, in which he argues whether it is more honorable to suffer through the pain of enduring it or to put a stop to it by taking action, which would require him to confront the unpredictability of life and death. Hamlet goes through a period of social exile and identity crisis after his father dies and his uncle becomes the new king. His mistrust of justice, treachery, and corruption is reflected in this alienation. Shakespeare utilizes Hamlet's acts to show the difference between a person's internal and outward worlds. He highlights Hamlet's problems with existence and his separation from his family and society.

Hamlet feels deeply disappointed about his mother marrying his uncle Claudius so soon after his father's death. He sees it as a betrayal of his father's legacy. Hamlet thinks that his mother has betrayed him and that she has distanced herself from him. He blames her actions on her fragility. Gertrude's decision to remarry represents a lack of emotional support, which makes his sorrow at his father's passing worse.

Hamlet feels a deep feeling of betrayal when he discovers that his childhood companions Rosencrantz and Guildenstern are spying on him for Claudius. He calls them "fishmongers," which makes it obvious that they are simply tools for manipulation:

Were you not sent for? Is it your will  
Walk, I will know.  
You were sent for, and it is most likely  
To tell me what I already know." (Act 2, Scene 2)

Despite his friendship, Hamlet's distrust and loneliness remain evident throughout the dialogue. He realizes that their treachery as state tools intensifies his alienation and proves they are no longer friends. Hamlet's existential sorrow and treachery isolate him. He separates himself from his mother and friends, suggesting he struggles to find serenity and acceptance. The awful aspect of Hamlet's alienation arises from both his internal battles with existence, death, and life and external forces.

Elliot's poem depicts Prufrock's modern-day search for self-discovery and purpose. The poem emphasizes the difficulties he encounters as a result of societal expectations, mental health problems, and his own unhappiness. Prufrock recognizes the passing of time, which the poet uses to emphasize the approaching end. For some, the sentence "I have measured out my life with coffee spoons" may

represent the monotony of daily living. In his search for meaning, Prufrock faces a number of fundamental challenges, including the rapid passage of time and the imminent ending of the story. As he continues his search for an understanding of the meaning of life, he has come to the realization that time has eluded him. However, Prufrock's pursuit of meaning remains inconclusive. In the poem's end, he acknowledges his inability to detect the mermaids' songs and falls entrapped in his own world as can be understood in the following lines:

We have lingered in the chambers of the sea  
By sea-girls wreathed with seaweed red and brown  
Till human voices wake us, and we drown.

These remarks underscore that the pursuit of meaning inevitably culminates in failure and that confronting the cold voice of reality is unavoidable. Each of these sentences highlights the fact that Prufrock perceives himself as a character who is caught between society and individual struggles. In the midst of his efforts to find safety in a fantasy world, he is unable to breathe when he is struck with the terrible truth of the situation. Eliot immortalizes the existential worries, feelings of loneliness, and fears of failure that contemporary man experiences through the use of these strong verses that are packed with imagery.

A key aspect of William Shakespeare's play *Hamlet* is the underlying topic of a search of meaning. The drama *Hamlet* is renowned for its exploration of existential themes, particularly in Hamlet's famous soliloquy, "To be or not to be" (Act 3, Scene 1). In this section, he reflects on life, death, and the nature of existence, questioning the value of surviving given that suffering is an inescapable aspect of the human condition. This topic lacks a conclusive solution, and this speech exemplifies his internal struggle with the significance of life under hardship and ambiguity.

Prufrock's "overwhelming question" and Hamlet's "to be or not to be" have an intertextual relationship. The speaker's current existential and psychological suffering is expressed through the "overwhelming question," whether it is voiced directly or not. This allusion to love and relationships emphasizes Prufrock's emotional struggle and passivity. Eliot captures the struggle inside between desire and suffering. The problem becomes a potent portrayal of human unease and the incapacity to react firmly in an unfriendly situation. Although they both go through existential suffering, uncertainty, and social isolation, Prufrock rejects any connection with Prince Hamlet.

The reference to romantic love highlights Prufrock's own internal emotional conflict and his passive nature. Eliot effectively portrays the struggle between desire and agony that is present within. This struggle is a strong image of human anxiety and

the inability to act in a firm way in an inhospitable environment. Despite the existential pain, uncertainty, and social alienation, Prufrock consciously distances himself from any equation with Prince Hamlet. Hamlet and Prufrock, both representatives of the modern anti-hero, ponder over their emotions in relation to reality, illustrating the tension that exists between abstract concepts and real actions. They illustrate the need for meaning, the alienating effects of societal expectations, and the struggle between conceptual thought and pragmatic action. Both characters illustrate the fundamental concerns of various cultures to present-day audiences.

Finally, the contrast between Prufrock and Prince Hamlet shows that both characters share issues of purpose, doubt, and alienation, though they are different. Hamlet's hesitation is a result of moral and intellectual issues, whereas Prufrock's passivity is motivated by self-doubt and fear of failure. Both characters mirror their periods of human consciousness, where they are unable to make choices. Uncertainty drives Hamlet and Prufrock, Hamlet's intellectual grapplings with morality and punishment prompting him to procrastinate, while Prufrock's uncertainty stems from social embarrassment and self-consciousness. This shift in focus highlights the shift from grand narratives to intimate explorations of twentieth-century alienation. Social alienation is another significant parallel between the protagonists. Hamlet's demise is precipitated by his moral conflict, while Prufrock's melancholy arises from his inaction and paralysis to act. Both figures highlight the timeless struggle between contemplation and action, and their problems are immediate in Shakespeare's dramatic universe of court as much as Eliot's fractured modern-day situation. By making us conscious of the negative consequences of too much thinking and paralysis the doubt can induce, both figures highlight the ongoing struggles of asserting one's position in the world.

### **References**

- Alighieri, D. (2003). *The Divine Comedy* (J. D. Sinclair, Trans.). Oxford University Press.
- Aristotle. (1997). *Poetics* (S. H. Butcher, Trans.). Dover Publications. (Original work published ca. 335 BCE)
- Eliot, T. S. (2017). *The Poems of T. S. Eliot*. Createspace Independent Publishing Platform.
- Shakespeare, W. (2003). *Hamlet* (B. A. Mowat & P. Werstine, Eds.). Folger Shakespeare Library.

## **2. Yabancılara Türkçe Öğretiminde Türk Hikâyelerinin Uyarlanması: Ömer Seyfettin Baharın Tesiri Örneği**

### **Adaptation of Turkish Stories in Teaching Turkish to Foreigners: Ömer Seyfettin The Tesiri of Spring Example**

**Zeynep ARICI<sup>1</sup>**

#### **Giriş**

Dil öğretimi, bireylerin iletişim kurma becerilerini geliştirmeyi hedefleyen çok boyutlu bir süreçtir. Bu süreçte okuma becerisi, dil öğreniminin en temel ve etkili unsurlarından biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Okuma, bireyin dilsel yapıları kavrayabilmesini, sözcük dağarcığını zenginleştirmesini ve öğrendiği dili günlük hayatında daha bilinçli bir şekilde kullanabilmesini sağlamaktadır. Bunu yanı sıra, dil öğreniminde okuma etkinlikleri, öğrencilerin hedef dilin kültürünü anlamalarına ve dilin bağlamsal kullanımını kavrayarak daha işlevsel bir şekilde öğrenmelerine de katkıda bulunmaktadır. Day ve Bamford (1998), “okuma becerisi, öğrencilerin hem dil girdilerini anlamalarını kolaylaştırır hem de dil öğrenim süreçlerinde motivasyonlarını artırır” diyerek okumanın dil öğrenimindeki bütüncü rolüne dikkat çekmektedir. Bu bağlamda, okuma becerisinin öğrencilerin dil öğrenme sürecine sağladığı katkıların çok yönlü olduğu görülmektedir.

Okuma becerisinin bu çok yönlü katkıları, özellikle yabancı dil öğretiminde ayrı bir değere sahiptir. Dil öğretiminde okuma etkinlikleri, öğrencilere hedef dilde yazılı metinler üzerinden anlam çıkarma, dil bilimsel yapıları tanıma ve sözcük bilgilerini genişletme fırsatı sunmaktadır. Aynı zamanda, okuma metinleri aracılığıyla öğrenciler, dilin kültürel unsurlarını ve toplumun yaşam tarzını da tanıma şansı elde etmektedir. Özellikle yabancı dil öğreniminde sınıf ortamında dil girdilerinin önemli bir kısmının okuma etkinlikleri yoluyla sunulduğu ve bu sebeple bu etkinliklerin dil öğreniminde etkin bir rol oynadığı belirtilmektedir (Özmen, 2019: 51). Krashen (1982), dil öğreniminin öğrencinin mevcut seviyesinden daha üst seviyedeki dil girdileriyle mümkün olabileceğini belirtmektedir. Bu durum, metinlerin seviyeye uygun olarak seçilmesinin veya uyarlanmasının yabancı dil öğretimindeki önemini açıkça ortaya koymaktadır.

Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde, okuma becerisi yalnızca dilin yapısal özelliklerinin değil, aynı zamanda kültürel yönlerinin de aktarılması bakımından oldukça önemli bir araçtır. Eroğlu (2015: 23), yabancı dil öğretiminde kullanılacak

---

<sup>1</sup> Öğr. Gör., İstanbul Gelişim Üniversitesi (İstanbul, Türkiye), **eposta:** zarici@gelisim.edu.tr, **ORCID ID:** <https://orcid.org/0009-0009-5866-5922>

metinlerin, dil bilgisel yapılarla uyumlu olması, sözcük dağarcığını zenginleştirilmesi ve kültürel unsurları yansıtması gibi özelliklere sahip olması gerektiğini ifade etmektedir. Bu kapsamda edebi metinlerin kullanımı, hem dil becerilerinin gelişimine hem de hedef dilin kültürel değerlerinin öğrencilere aktarılmasına önemli katkılar sunmaktadır. Collie ve Slater (1987), “edebi metinler, dil öğrencilerinin sadece dil becerilerini değil, aynı zamanda hedef dilin kültürel değerlerini de öğrenmesine olanak tanır” diyerek edebi eserlerin dil öğretimindeki önemini vurgulamaktadır. Ayrıca, Byram (1997), “yabancı dil öğretimi yalnızca dilin yapısal özelliklerinin değil, aynı zamanda dilin konuşulduğu toplumun kültürel değerlerinin de aktarılmasını hedeflemelidir” ifadesiyle, yabancı dil öğreniminde kültürel içeriklerin öğretim sürecindeki aktif rolüne dikkat çekmektedir.

Kramsch (1993), “yabancı dilde edebi eserlerin okunması, öğrencilerin farklı kültürleri tanımalarına ve kendi kültürlerine dair daha derin bir anlayış geliştirmelerine olanak tanır” diyerek, edebi metinlerin yalnızca dil öğretimi değil, aynı zamanda kültürel bilgi edinimi açısından da önemli bir işlevi olduğunu belirtmektedir. Bu kapsamda bakıldığında Türk edebiyatının zengin hikâye geleneği, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde güçlü bir kaynak niteliği taşımaktadır; ancak, bu tür metinlerin öğrencilerin dil seviyelerine ve kültürel farklılıklarına uygun hale getirilmeden kullanılması çeşitli problemlere yol açabilmektedir. Bu nedenle, edebi metinlerin öğrencilerin dil seviyelerine göre uyarlanması, öğretim sürecinin başarısı açısından oldukça kritik bir öneme sahiptir. Pinter (2006), “yabancı dil öğretiminde metinlerin, öğrencinin bilişsel ve dilsel seviyesine uygun bir şekilde uyarlanması gerektiği, aksi takdirde öğrencinin metni anlamlandırma sürecinde zorluklar yaşayacağı” ifade etmektedir. Bölükbaş (2015), dil öğretiminde kullanılan metinlerin öğrencilerin dil seviyesine uygun olmamasının öğrenme sürecini zorlaştırabileceğini, metnin içerik ve dil bakımından zorluk seviyesinin öğrencinin seviyesine uygun olduğu durumlarda ise öğrencinin metni anlamlandırma ve dilsel becerileri geliştirme süreçlerinin daha etkili hale geldiğini belirtmektedir.

Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde, başlangıç ve orta düzeydeki öğrenciler için dil bilgisi kurallarının ve sözcüklerin kolaylıkla aktarılabilmesi adına uyarlanmış metinler tercih edilmektedir. Bu tür metin uyarlama etkinlikleri, öğrencinin dil seviyesi ile metin içeriği arasında bir ahenk sağlama amacına yöneliktir. Alinyazın incelendiğinde, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde metin uyarlaması üzerine yapılmış pek çok çalışma olduğu görülmektedir; ancak bu çalışmalarda Ömer Seyfettin’in Baharın Tesiri adlı hikâyesine odaklanılmadığı belirlenmiştir. Bu eksikliği gidermek amacıyla, bu çalışmada söz konusu hikâye B1 seviyesindeki öğrenciler için uyarlanacaktır. Çalışmanın temel problem cümlesi ise şu şekilde belirlenmiştir: “Seçilen hikâyenin B1 düzeyine uyarlanması nasıl gerçekleştirilir?”



## **Yabancı Dil Öğretiminde Metin Değişimi**

Yabancı dil öğretiminde, metin seçimi konusu büyük önem taşımaktadır. Nitekim yabancı dil öğretiminde kullanılacak metinlerin öğrencilerin dil seviyelerine uygun olması gerektiği gibi, aynı zamanda kültürel bağlamı da yansıtabilecek nitelikte olması gerekmektedir. Bu kapsamda metin uyarlama tekniklerinin kullanımı, öğrencilerin metni anlayabilmeleri ve hedef dilin kültürüne dair bilgi edinmelerini sağlayacak çeşitli imkânlar sunmaktadır. Öğrencilerin dil becerilerinin gelişmesi, seviyelerine uygun doğru metinler ve uyarlamalarla doğrudan ilişkilidir. Nitekim bu uyarlamalar öğrencilerin daha verimli bir şekilde dil öğrenmelerine olanak tanımaktadır; ancak metinlerin yalnızca dil bilgisi kurallarına uygun olmasının yanı sıra kültürel unsurların da doğru şekilde aktarılması gerekmektedir.

Gelişmiş dil becerilerine sahip öğrenciler, özgün metinleri kolaylıkla anlayabiliyorken, dil seviyeleri başlangıç veya orta seviyede olan öğrenciler, basitleştirilmiş veya öğretici tarafından uyarlanmış metinler ile daha verimli sonuçlar elde edebilmektedir. Metin uyarlama süreci, yalnızca dil becerilerinin geliştirilmesiyle sınırlı kalmayarak bunun yanında öğrencilerin metinle olan etkileşimlerini artırarak onların öğrenmeye olan yaklaşımlarını da olumlu yönde etkilemektedir. Bu kapsamda metin uyarlama işlemi, dil becerilerinin yanı sıra öğrencilerin motivasyonunu ve öğrenmeye karşı olan ilgilerini de artırma gücüne sahip olmaktadır. Dil öğretiminde kullanılan metinlerin daha sade ve anlaşılır bir hale getirilmesi, metnin anlamını kaybetmeden öğrencilerin seviyesine uyarlanması gerektiğini gösteren araştırmalar, metin uyarlama yöntemlerinin önemini bir kez daha gözler önüne sermektedir (Alderson & Urquhart, 1984).

Metin uyarlama işlemi, sadeleştirme, kolaylaştırma ve genişletme olmak üzere üç temel başlık altında gerçekleştirilmektedir. Bu tekniklerinden sadeleştirme, özellikle temel seviyedeki öğrenciler için kritik bir role sahiptir. Öğrencilerin okuma süreçlerinde karşılaştıkları sözcük dağarcığı eksiklikleri, okunulan metnin karmaşıklığına göre anlamlandırma güçlükleri oluşturabilmektedir. Bu nedenle sadeleştirme, öğrencilerin metinle etkileşimlerini artırarak dil öğrenme sürecini kolaylaştırmaktadır. Özellikle, dil öğretiminde sadeleştirmenin, öğrencilerin dildeki temel yapıları öğrenmelerini destekleyici bir işlevi olduğu tespit edilmiştir (Grabe & Stoller, 2002). Öğrencilerin metinle direkt olarak bir etkileşim kurabilmesi için metnin dil bilimsel yapıları ile sözcük seçimlerinin sadeleştirilmesi gerekmektedir. Bu süreçte, hem öğrencilerin öğrendikleri dil bilgilerini daha kolay bağlamda kullanabilmelerine fırsat tanınmakta hem de sadeleştirilen metinler, öğrencilerin metne olan ilgisinin artmasını sağlamaktadır.

Genişletme tekniği, öğrencilerin okuma becerilerini güçlendirmek amacıyla kullanılan önemli bir diğer tekniktir. Öğrencilere ek açıklamalar, örnekler veya

metni destekleyici bilgiler sağlamak, onların metni daha derinlemesine anlamalarına olanak sağlamaktadır. Aynı zamanda genişletme, öğrencilerin hedef dili sadece dil bilgisel açıdan değil, kültürel ve sosyal açıdan da daha kapsamlı bir biçimde kavramalarına olanak tanımaktadır. Bu durum, özellikle hedef dilin kültürel öğelerini anlamakta zorluk yaşayan öğrenciler için fayda sağlamaktadır. Nitekim öğrencilerin dil becerilerini geliştirmek için metne eklenen bu tür bilgiler, onların dildeki bağlamı daha kolay kavramalarına olanak tanımaktadır (Stern, 1983). Bu yöntem, öğrencilerin dilsel ve kültürel zenginlikleri öğrenmelerine katkı sağlarken aynı zamanda onlara daha etkili bir okuma deneyimi de sunmaktadır.

Kolaylaştırma tekniği, öğretim materyallerine görsel veya metin olarak çeşitli yardımlar ilave ederek öğrencilerin dil becerilerini desteklemeyi amaçlamaktadır. Bu teknik, metnin dilsel karmaşıklığından ziyade, öğrencinin metne olan yaklaşımında düzenlemeler yaparak anlamayı kolaylaştırmayı hedeflemektedir. Resimler, şemalar, grafikler, tablo ve başlıklar, metnin anlaşılmasını kolaylaştıran önemli araçlar arasında bulunmaktadır. Bu tür yardımların, öğrencilerin hedef dile dair anlayışlarını derinleştirdiği ve okuma sürecini daha kolay ulaşılabilir hale getirdiği tespit edilmiştir (Lems, 2003). Bu kapsamda metin kolaylaştırma tekniği, sadece öğrencinin okuma sürecini değil, bunun yanında dilin kullanımıyla ilgili daha genel bir anlayış geliştirmesini de desteklemektedir. Okuma materyallerinin bu şekilde düzenlenmesi, öğrencilerin metni daha kapsamlı bir biçimde anlamalarına da olanak sağlamaktadır.

Yabancı dil öğretiminde metin uyarlama yöntemleri, dilin öğretilmesinde dil bilgisel bir araç olmanın yanında aynı zamanda kültür aktarımının bir aracı olarak da işlev görmektedir. Nitekim öğrencilerin dil seviyelerine uygun ve kültürel zenginlikleri barındıran metinler, onların hem dil becerilerini geliştirmelerine hem de hedef dilin kültürünü öğrenmelerine büyük ölçüde yardımcı olmaktadır. Bu süreç, sadece dil öğretimi değil, bunun yanı sıra öğrencilerin dilsel ve kültürel okuryazarlıklarını geliştirmelerine de katkı sağlamaktadır. Dolayısıyla metin uyarlamanın, dil öğretiminde kritik bir rol oynadığı ve dil öğrenme sürecini daha etkili, verimli ve kapsamlı hale getirdiği söylenebilmektedir.

## **Yöntem**

Türk edebiyatının önde gelen yazarlarından Ömer Seyfettin tarafından kaleme alınan Baharın Tesiri adlı hikâye hem içerisindeki kültürel unsurlar hem de sözcük dağarcığı bakımından Türkçeyi yabancı dil olarak öğrenenler için kullanılabilir eserlerden biridir. Bu kapsamda adı geçen hikâyenin B1 düzeyine uyarlamanın yapılması amacıyla nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi benimsenmiştir. “Doküman incelemesi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar.” (Yıldırım ve Şimşek,

2013, s. 217). Çalışmada doküman incelemesi yöntemiyle B1 seviyesi için uygun dil bilgisi yapıları, sözcük varlığı gibi çeşitli özellikler bakımından detaylıca analiz edilmiş ve B1 seviyesine uygun olmadığı anlaşılan sözcüklerin ve dil bilgisi yapılarının uyarlanması yapılmıştır.

### **Verilerin toplanması ve analizi**

Çalışmada kapsamında belirlenen hikâye B1 seviyesi için dil bilgisi yapıları, sözcük varlığı, cümle bilgisi gibi özellikleri bakımından incelenmiştir. Ardından metinler Microsoft Word'e aktarılmış ve her tümceye numara verilerek uyarlama aşamaları metnin temel yapısını bozmadan gerçekleştirilmiştir. Metin değiştirilmesinde metnin sahip olduğu anlamsal özellikler ile derin yapısının bozulmamasına özen gösterilmiştir.

Çalışma kapsamında belirlenen hikâye, B1 düzeyinde yabancı dil olarak Türkçe öğrenenler için uygun hale getirilmiştir. Bu süreçte kullanılan metin değiştirim ölçütleri Özmen'in (2019, s. 100) çalışması model alınarak oluşturulmuştur.

Yapılan çalışma MEB Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi programı B1 seviyesinde hedef öğrenci grubunun bildiği varsayılan dil bilgisi yapıları ölçüt alınarak gerçekleştirilmiştir.

B1 seviyesi dil yapısı listesi şöyledir; MEB (2020),

- Hikâye birleşik zaman çekimleri
- Şart birleşik zaman çekimleri
- Yeterlik fiili + zaman ekleri
- İsim çekimi (-dI, -mIş, -sA) (s.159)
- İsim fiiller (-mA, -mAk, -Iş) -mAyI ... -mAyA tercih ederim, mAktAnsa... -mAyI tercih ederim, -mAsInA rağmen
- Sıfat fiiller (-dIk), -DIk iyelik, -AcAk + iyelik, -mIş
- Zarf fiiller (-Ip, -ArAk, -Inca, [-(y)ken], -mAdAn, -A...-A, -r... -mAz)
- Doğrudan ve dolaylı anlatım
- Edat ve bağlaçlar (Keşke, eğer, -sA bile, gibi, göre, sanki, kadar, için,
- üzere, -A doğru, -A karşı/rağmen, -A karşı, -A değin, -A dek, -dAn
- dolayı, -dAn başka, ile, yalnız, ancak, sadece, fakat, ne var ki, ise, yani
- sıra, ayrıca, aksine, hariç, öncelikle, artık, itibaren, dolayısıyla)
- Fiillerde etkenlik ve edilgenlik.(s.159)

Baharın Tesiri adlı hikâye, B1 düzeyine uyarlanmış haliyle değerlendirilmek üzere, Türkçenin yabancı dil olarak öğretimi alanında en az beş yıllık deneyime sahip beş

uzmana gönderilmiştir. Uzmanlardan, hikâyenin hem orijinal metnini hem de uyarlanmış versiyonunu ayrıntılı bir şekilde incelemeleri istenmiştir. İnceleme sürecinin ardından, uzmanların sunduğu değerlendirme raporları doğrultusunda metin son haline getirilmiştir.

### **B1 Seviyesine Uyarlanmış Metin Örneği**

Ömer Seyfettin'in Baharın Tesiri adlı hikâyesinin uyarlama çalışmasının yapılması, Türk kültürünün önemli bir kısmını oluşturan değerler ile evrensel kültürün kesiştiği noktaları ön plana çıkarılması bakımından önem taşımaktadır. Nitekim yapılan uyarlama sayesinde temel düzeyden orta düzeye geçen öğrencilere edebi bir eseri okuyabilme ve anlayabilme becerisi tanınmış olacaktır. Yabancı bir dilin öğretiminde kullanılan en yaygın yöntemlerden birisi hedef dildeki yardımcı okuma kitaplarının düzeylere göre uyarlanıp kullanılmasıdır. Baharın Tesiri adlı hikâye seçilirken öncelikle yabancılara Türkçe öğretiminde kullanılacak olan metinlerin seçimde esas alınan ölçütlere dikkat edilmiştir. Özgün metin sanal ortama aktarılmış ve her cümlesi numaralandırılmıştır. Metin uyarlama yöntemleri temel alınarak cümlelerden B1 seviyesine uygun olmayan kelime ve yapılar tespit edilerek seviyeye uygun hale getirilmiştir.

### **Baharın Tesiri Hikâyesi**

Ah, gençlik sabahları!

Güneş doğarken insan sıcak yatağında nasıl da **canlı ve heyecanlı** uyanır.

Gerinmeden, sağına soluna dönmeden, sütü, kahvaltıyı beklemeden **hızlı bir şekilde** hemen kalkar. Gözünü **açmaya çalışıp**, güler bir yüzle tuvalet masasının başına geçer.

Ben, işte on beş gün evvel böyle **her şeye üzülmeyen**, sağlığı yerinde, **mutlu**, kuvvetli bir genç gibi uyanırım.

Daha ortalık yeni **aydınlanıyordu**.

Gecedен **uyanık kalmış deli** gibi öten bir bülbülün uzaktan **gelen sesini** işittim.

Ağzımın tadı yerindeydi, **mutluydum**. Vücutumda hiç yorgunluk yoktu.

Yatağımdan aşağı atladım. Penceremi açtım. Çiçekli ağaçların dallarından süzülen, **çiçek dikilmek için ayrılmış yerlerde** papatyaların dibinden görünmez bir buhar halinde kalkan tatlı bir **nem**, esmeyen bir rüzgâr **gibi** yüzüme **değdi**.

İçimde sebebi bilmediğim bir **mutluluk oluştu**.

Birdenbire giyinip dışarıya çıkmak, **sessiz sakin** yollarda, **sessiz** sahillerde koşmak ve **bağırarak isteği** duydum.

Soldaki beyaz köşkün çatısı üstünde **güzel bir süs ağacı, gölgelenmiş** menekşe rengine **benzeyen bir renk alıyordu.**

Kalbim hızlı hızlı atmaya başladı.

Yıllar, evet **yıllardır** güneşin doğuşunu görmemiştim.

Gözüm **erguvan renginde** gittikçe **kırmızı olan** gökte, giyindim.

Aşağı inerken, daima öğleden iki üç saat evvel uyandığımı bilen **hizmetçime denk geldim.** Zavallı **hizmetçim** şaşırıldı. Kahvenizi içmeyecek misiniz? dedi.

İstemem Mehmet, acele işim var, dedim.

Çimenleri **küçük su damlalarıyla** ıslanmış bahçemden çıktım. Güneşin doğacağı tarafa giden yol bomboştu.

Yürüdüm. Etraftaki **bulunan** köşkların **pencereleri uyuyan bir insanın gözleri** gibi kapalıydı. Belki on dakikadan **fazla** gittim. Birbirini tutmayan, eski yeni hatıralar, kadın **yüzleri**, kuş sesleri, açmayan laleler, unutulmuş **konuşmalar**, ölmüş sevgililer hayalimi **karışık bir hale getirdi.** Köşkların parmaklıklarında beyaz kelebekler uçuyordu. Yavaş yavaş Çiftelhavuzlar **bölgesine** indim. **Fenerbahçe bölgesine** geçtim. Hala yorulmamıştım. Sonra Kalamış **denizinin kıyısında** yürüdüm. **Sebze bahçelerinin** kenarından Jules Verne'nin (**Fransız romancı**), romanlarındaki resimleri hatırlatan sahilden, **rüzgâr** darbeleriyle ortaları delinmiş büyük deniz otu yığınlarının üstünden geçtim.

Yeni doğan güneşin **ışıyla camları ateş rengi gibi olan** Kadıköy ilçesini gidilmez bir **rüya, hayal** şehri gibi karşımda gördüm. Her taraf beyaz, parlak bir aydınlık içindeydi. **Ekilen bitkiler** büyümüşü.

Güzel bir sabah aydınlık geniş bir sokaktan **tek başına** geçmek ne **hoştur!**

Bağdat Caddesi'ne çıktım. Köye doğru yürüdüm. Kuşdili **bölgesine** Fikir Tepesi **bölgesine bakarak** geçtim.

Fırınlara önünde **gruplar halinde** hizmetçi kızlar bekliyorlardı. Kahveler, dükkânlar yeni açılıyordu.

Mutlu bir yerde gidiyorum düşüncesindeydim. İskeleyle doğru yürüdüm.

İyi giyinmiş kadınlar, genç kızlar, **mutlu öğrenciler**, sonra hepsini **mutlu** gibi gördüğüm bir sürü halk, **topluluk** bilet alıyordu.

Ben de **istemedim** onların arasına karıştım. Bilet aldım. Bir çocuğun **istemediğim halde** sattığı gazeteyi okumadan cebime koydum. Güverteye (**gemideki ambar ve kamaraların üstü**) oturdum.

Deniz, mavi gümüş **rengi** bir göle benziyordu.

İstanbul'un **cami** minareli, **üzüntülü görüntüsü** silinmiş; aydınlık, çok aydınlık, çok muhteşem, çok büyük, **sonsuz** bir saray manzarası almıştı. Hayalimde **aniden** açılan bu mermer sütunlu, **sonu başına** çıkan perili bahçelerle **sarılmış** eski sarayların içinde bir şey düşünmeden dolaşırken, köprüye gelmişiz.

Herkesle beraber ben de çıktım. Birbirlerini kucaklar gibi sıkışa sıkışa çıkan halk sanki **söz verilmiş, gideceği kesin** bir cennete gidiyor gibi acele ediyordu.

Karnımın fena halde acıktığını **fark ettim**. Yürüye yürüye Beyoğlu semtine **ulaşım**. Cadde **niçin kalabalıktı bilmiyorum**. Tepebaşı Bahçesi'ne girdim. Çocukları güneşte gezdiren **bakıcı kadınlar** arasında dolaşım. Oturdum. Kalktım. Gezdim. Yemek zamanını bekleyemedim. Çıktım. Bir lokantaya kendimi attım. Daha yemekler hazır değildi. **Boş** masaların birinin başında bekledim. Biraz sonra, tam yirmi yaşında, iki gün aç kalmış sporcu bir genç **gibi yemek yeme isteğiyle** yemeye başladım. Yedim. Yedim. Yedim. Midemi filanı unutmuştum. Çok yemek beni tıpkı rakı **denen içki** gibi sarhoş eder. Sofradan kalktığım zaman **gerçekten mutluydum**. Hani o sarhoşların sebepsiz tatlı **mutluluğuyla** seviniyordum! **Yediklerimi sindirmek** için Taksim'e doğru yürüdüm. Yolda hiç **tanıdığım birini** görmedim. Taksim'i, Harbiye'yi, Nişantaşı'nı, Şişli'yi karışık, fakat **güzel hayaller** içinde geçtim.

Herkes kırlara doğru **gidiyordu**. Hürriyet Tepesi'ne gelince durdum. Terlemiştim. Hava biraz fazla sıcaktı. Rüzgâr **biraz fazla** esiyordu.

Dinlenmek için **bira içilen bir yere** girmek aklıma geldi. Böyle havada kapalı bir yerde oturabilir miydim? Geri döndüm. Yine tramvaya binmedim. Şişli Caddesi'nin büyük apartman gölgelerinde yürümeye devam ettim. Mühendis Sermet'le **karşılaştım**. Nereye gittiğimi sordu.Geziyorum, dedim.

Bize gidelim. Bugün bir çay **daveti** veriyoruz, dedi.

İtiraz etmek istedim: "Davetli değilim ki". Güldü. Koluma girdi. "Haydi, haydi. Davete ne **gerek var!** İşte şimdi davet ediyorum" diye beni götürdü.

Çok gitmedik.

**Betondan yapılmış** bir apartmana girdik. Sermet'in dairesi ikinci kattaydı. Geniş mermer merdivenleri onun gibi dinlenmeden çıktım.

Karısını eskiden tanıyordum.

Beni orada hazır bulunan kadınlarla ve erkeklerle **tanıştırdılar**. Bilmediğim yalnız birkaç **kişi** vardı.

O kadar **mutluydum** ki.

Hepsini güldürmeye başladım. **Siyaset hakkındaki konuşmalardan edebiyat hakkındaki konuşmalara** geçtik. Ben **edebiyat alanında kötü bir duruma doğru gitmemizi daha da abartarak**, genç şairlerin taklitlerini yaparak, **alanında uzman kişilerin** karikatürlerini çizerek kadınları **çok güldürüyordum**. Kadınlarımı kahkahalarla güldürmek!

İşte benim dünyada en zevk aldığım, en sevdiğim şey! Kadın dururken sönmüş bir lamba gibidir. Güzelliği gülerken tutuşur, bir **lambanın açılması gibi aydınlanır**.

**Müzik** başladı. Açık sarı saçlı zayıf bir kadın keman çalıyordu. Piyanoda oturan şişman bir kızdı. **Gerçekten de ikisi de becerikliydi. Müziği içlerinde hissederek çalıyorlardı.**

Samimi **ve içten bir müzik** herkesi **hayaller kurdurur**. Ben de **hayaller kurdum. Belirsiz** bir şiir içinde **kendimden geçmiş** gibiydim. Bilmem niçin **başımı** sola çevirdim. **Aniden** bana bakan iki siyah göz gördüm. Öyle **bakıp durdum**.

Bu siyah gözlerin **sahibi** bana gülümsedi: “Ne **üzücü** bir **müzik** değil mi efendim?” dedi.

“Evet”, diyebildim.

**Kendi kendime**, “İşte yirmi senedir aradığım meçhul (**hakkında bir şey bilinmeyen**) kadın!” dedim.

Şimdi neler olduğunu bir türlü hatırlamadığı hatırlayamadığım şeylerden konuşmaya başladık. **Müzik** devam ediyordu.

Ben ismini sordum. **İsminin** Mediha imiş.

**Müzikten** sonra beraber kalktık. Bir köşeye **geçtik**. Ömrümde ilk defa bir kadınla ciddi olarak konuşuyordum. Kadınlık meselesi! Sonra aşk... Evet, aşktan bahsettik. Ne söylediğimin farkında değildim. **Sadece** dinliyordum. Pek romantik değildi. Kollarına, omuzlarına, dizlerine dikkat ediyordum.

Hani bazı heykellerin, **insanlar tarafından beğenilen, hayret içinde bırakan doğüstü bir uyumu** vardır.

Kolların, boynun, göğsün bir şekli vardır ki, biz onu **gerçek hayatta** göremeyeceğimizi **düşünürüz**.

Göğsünde **küçük** bir madalyon parlıyordu. Çarşafını (**bazı kadınların elbiselerinin üstüne giydikleri uzun bir örtü**) çıkarmamıştı. Omuzları, kolları

siyah ince pelerin (**kıyafet**) arasında belirliyordu. Dudaklarına, çenesine, saçlarına bakarak ne söylediğini pek işitmiyor, **kendi kendime** “İşte yirmi senedir **karşıma çıkmasını** beklediğim **hakkında bir şey bilinmeyen** hayal” **sözlerini** tekrarlıyordum.

**Biraz** esmerdi. Gözlerinde hafif bir sürme (**kirpik diplerine sürülen siyah boya**) vardı.

Sonra Sermet geldi. Lafımıza karışıp **bizimle konuşmaya başladı**. **Uzun lafın kısası, kısaca zamanın** nasıl geçtiğini anlayamadım.

Davetliler dağılmaya başladı.

O (**Mediha**) giderken “teyzem!” diye **beni** yaşlıca bir hanımla **tanıştırdı**. Hiç kendisine (**Mediha’ya**) benzemiyordu. Zayıf, sarı, uzun boylu, sert **görünüştü** bir kadındı.

Mediha’dan sonra ben de Sermet’in karısına veda ettim.

Dışarı çıktım. **Etrafı hiç** görmüyordum. Ruhuma, bütün vücuduma, bütün **damarlarıma** onun hayali dolmuştu. Köprüye nasıl indiğimi bilemedim. Haydarpaşa’ya geçmişim, trene binmişim. Köşke gelip odama kapanınca Mediha’nın hayalini karşımda gördüm. Sesini **duyuyordum**. Yemek yemedim. Gece lambamı yaktırmadım. Bu hayal kaçacak zannediyordum. Bütün gece, arkadaki koruda (**küçük orman**) bülbüller öterken onun sesini **duydum**. Onun hayali etrafında açan ilahi bir **ay ışığı** gibi o sabah da **gün aydınlanmasına yakın** mor gün ışığı altında, altın **gibi** doğan güneşi gördüm.

“İşte yirmi senedir aradığım hayal!” diyordum.

İki gün dışarı çıkmadım. Acaba ona bir daha rast gelecek, **onunla karşılaşacak** miydim?

Ailesinin adresini bana vermişti. Kendisine bir mektup yazmayı düşündüm.

Fakat neden bahsedecektim?

“Seni seviyorum!” mu diyecektim?

Ömrümde ilk defa olarak, elimde kalem, boş kâğıdın başında saatlerce bekledim.

Ne istiyordum? Ne isteyecektim?

Hiçbirini bilmiyordum.

Bir şeyler **yazdım**. Karşımdaki işveli (**Hoşa gitmek, ilgi çekmek için takınlan çekici, edalı davranış**) hayali gittikçe daha **çok belirli bir hale geliyor**, adeta



bir sanrı (**gerçek olmadığı halde gerçek olduğu düşünülen şey**) haline geliyordu.

Tam **art arda** üç gece uyuyamadım. Biraz **uykuya** dalar gibi olurken ruhumun içinden onun bana ilk **seslenişini** “Ne **üzücü müzik** değil mi efendim?” **sorusunu duyuyor**, siyah alevden gözlerinin karşımda tekrar tutuştuğunu görüyordum.

Üçüncü gün sabahı arkadaşım Camsap geldi. Beni yatakta uzanmış görünce: “Ne oldu sana, bu ne hal?” dedi.

“Hiç!” diye cevapladım.

“Ah hain, gözlerinin altına bak! Kaç gecedir uyumadın?”

“Üç.”

“Üç gece birbiri arkasına poker (**bir iskambil oyunu**) ha... Allah belanı versin! **Ölüp** gebereceksin!”

“Ne pokeri be!” diye bağırdım, “Üç gündür kimseyi görmedim.”

“Ey, bu ne hal?” diye tekrar sordu.

“Hiç!” dedim.

Israr etti. “Söyle, söyle”

“Galiba aşk” dedim

Camları **titreten çok büyük** bir kahkaha attı. Pencerenin önündeki koltuğu **yatağın** yanına çekti. Karşıma oturdu. “Anlat bakalım bu aşkı! Kırkından sonra saz çalan\* bey!” dedi. \* **Bir deyim. Yaşlandıktan sonra, uzun çalışmayı gerektiren, güç bir işe başlamak.**

Zaten anlatmaya ihtiyacım vardı.

Başladım. Sermet’le **nasıl karşılaştığımı**, evine nasıl gittiğimi, sonra orada **müzik** dinlerken birdenbire nasıl Mediha’yı gördüğümü, birdenbire kalbimin nasıl çarptığını söyledim.

Gözümün önünden bir an kaybolmayan hayalinin bütün şekillerini, omuzlarını, boynunu, siyah alevden gözlerini, dudaklarını, sesindeki o anlatılmaz ahengi (**uyumu**) tarif etmeye çalıştım.

Gülümseyerek dinliyordu.

Ben titriyordum. **Sonunda** dayanamadı. Sözümü kesti. “Sus **yaşlı** horoz” dedi. “İşte, gayet basit bir ilkbahar **etkisi!**”

“Ne demek?” diyerek yüzüne baktım.

Gülerek cevap verdi. “Ne demek olacak? **Yaşlı** horozlar güneş bir bulutun altına girince havanın gölge olduğunu görürler. **Tekrar** sabah oluyor **zannederler**. Başlarlar gün ortasında ötmeye! Köylüler, bu şaşkın hayvanları uğursuz **olarak görürler**. Gün ortasında öttükleri için hemen keserler. İlkbahar da tıpkı **yaşlı** horozlar gibi **yaşlı insanları** aldatır. Yılların yorduğu **yarı felçli** vücut birdenbire yalancı bir çeviklik, **güç** duyar. Yılların doldurduğu **gerçekle dolmuş taşmış** hayal birdenbire açılır. İşte bu **fizik etkisine** senin gibi **kandırılması kolay kişiler inanır. Gerçekten** seviyorum falan **düşüncesine** kapılır.

Baharın **bitki** üzerindeki **etkisinden başlayıp** hayvanlar üzerindeki etkisine geçti. “kızma” **filinin** mevsimlerle bağıntısını anlatmaya başladı.

Ben, Mediha'nın yirmi senedir aradığım halde üç gün önce bulduğum hayali karşısında “**Yazık!**” dedim. “Sen aşkı bilmiyorsun!”

“Ben ha?”

“Evet, sana yemin ederim ki seviyorum.”

“Sen ha!”

“Evet, ömrümde ilk defa olarak!”

Camsap tekrar bir kahkaha atıp “Senin tedaviye ihtiyacın var!” dedi.

“Onsuz yaşayamayacağımı sanıyorum.”

“Evlenecek misin?”

“Belki...”

“Haydi, beni söyletme!” diye yüzüme sert **bir şekilde** baktı.

Sanki gerçekten söyleyeceği bir şey varmış da ben de **gerçekten** korkuyormuşum gibi **sustum**.

Devam etti. “Bahar yorgunlar, **yaşlılar** için en tehlikeli mevsimdir. Ocak ayında, karların ortasında çırılçıplak gezmek, ilkbahar sabahında çiçek kokuları arasında kelebekler peşinde koşmaktan daha az tehlikelidir. Vücut soğuk alır, **hastalanırsa** tedavi mümkündür. Fakat ruh baharın **etkisine** kapılırsa iş **çok kötüdür**. Atalar der ki, “Kırk **yaşından** sonra azamı (**yapmaması gereken şeyleri yapan kimse**) **insanları ancak ölmek durdurur!**” der. İnsan bir bahar sabahı kendi yaşını unuttur da kalbini dinlerse akla gelmedik **saçmalıklara** kalkar. Sen de işte mutlaka **sabah vakti grip** olacağını düşünmeden pencereni açtın. O baştan çıkarıcı çiçek kokularını, **istek arttıran nemli havayı hissettin**. Hayalin **büyük bir istek**

**halinde ortaya çıktı. Dışarıya çıktın. O gün karşılaştığın bir kadına âşık oldum diye düşündün.”**

“Fakat nasıl **düşündüm**, üç gecedir uyuyamıyorum. Bir dakika gözümün önünden gitmiyor.”

“İyi ya, işte tam bir bahar **etkisi**... Tedavi gerekir.”

“Tedavi falan istemem.”

“Perişan olursun.”

“...”

Fuzuli'nin bir **şiiirini** okumak istedim **ama** hatırlayamadım. Zihnim **çok** dağılmıştı.

Camsap, benim **gibi** yorgun insanların, hayallerinin **gerçek olduğunu düşünmesinin akıl sağlığına** ne kadar **yararlı** olduğunu **gerçekten de bilgili bir şekilde** anlattı.

Ben bir taraftan Mediha'nın hayaliyle meşgul, onun sözlerine **karşı çıkmaya** çalışıyordum.

“**Kısaca**”, dedi, “ben iddia ediyorum ki sende aşk filan yok! **Sadece** bir bahar **etkisi**! İstersen bunu sana **kanıtlayayım**.”

“Nasıl edeceksin?”

“Gayet basit! Bir ay kadar seni bu baharın **yaşandığı bölgeden**, bu **nemli** sığağın içinden çıkaracağım. Ruhunun **sağlığı** hemen yerine gelecek”, dedi.

“Ben onu unutabilecek miyim?”

“Yirmi dört saat içinde.”

“Nasıl?”

“Önce baharın **etkisini** göstermediği soğuk bir yere gideceksin!”

“Mesela Sibirya'ya” dedim.

“Hayır, o kadar uzağa **gerek** yok.”

“Ya nereye?”

“Kireçburnu'na”

“Kireçburnu neresi?”

“Vay, Amerika limanlarının **ekonomik** hareketlerini yazan **yazar** bey, vay! Bu ne coğrafya **bilgisi** yahu! Kireçburnu'nun nerede olduğunu bilmiyor musun?”

“Bilmiyorum” dedim.

“İşte oturduğu şehri bilmeyen bir **aydın** daha! Boğaziçi’nde Sarıyer’den **önce** bir iskele!” dedi.

“Eee orada bahar olmaz mı?” diye sordum.

“Gidince görürsün!” dedi.

Ertesi gün Mehmet’i **çağırdı**. Gidip bana orada küçük bir ev **kiralayacaktı**. O gittikten sonra ben yine hep hayalimde **canlanan** siyah gözlerle, Mediha’nın **zihnindeki** şekliyle uğraştım.

On sene **önce** Moda’da (**İstanbul ilinin Anadolu yakasında, Kadıköy ilçesinde, tarihî yarımadaının karşısında bulunan semt**) bir sarhoş sandalında duyduğum “**Senin aşkının derdinden kurtulan olmasın, gönlüm seni sevmekten kurtulmasın**” şarkısını dün **duymuş** gibi **tekrar söylüyordum**.

Ertesi gün Camsap, Mehmet’le gitti.

Ben evde yalnız kaldım. Elime kitap alıyor, okuyamıyordum. Zihnim **birbirinden farklı hayallerle** yoruluyordu.

Kendi kendime: “Yirmi senedir aradığım kadın **tipi**” diyordum.

Karşıma **somut bir şekilde karşılaştığımız ilk anın** hayali geliyor “Ne **üzücü müzik** değil mi efendim?” diyordu.

O **üzücü müzik** kulağımda tekrar çalıyor gibiydi.

\*\*\*

**Gerçekten** bitmiştim. Uykusuzluk, üzüntü, vücudumu son derece zayıflatmıştı.

İki gün sonra Mehmet’le, Kireçburnu’nda Camsap’ın **kiraladığı eve gittim**. Ömrümde ilk defa buraya **gidiyordum**. Karadeniz Boğazi’nin ta karşısında **küçük** bir köy! Dik bir derenin içinde! Daha ağaçları çiçek açmamış, kırları yeşermemişti. Kelebek, kuş filan yoktu. Hiç dinmeyen rüzgâr **doğanın eski öfkesi** gibi durmuyor, dinlenmiyor, **sürekli** esiyordu. Tuttuğumuz ev ta tepedeydi. Penceresinden Karadeniz boğazi lacivert bir **hiçliğe** açılmış geniş bir delik gibi görünüyordu.

**Belki de**, bu mevsimde, **Kuzey Kutbu (dünyanın en kuzey noktası)** buradan sıcaktır!

İlk geldiğim gün karnım ağrımaya başladı. İkinci gün romatizmalarım (kaslarda ve eklemlerde görülen bir hastalık) beraber uyandım. O kadar soğuktu ki, hiç durmadan sobayı yaktığımız halde yine bir türlü ısınamıyordum.

Mehmet'i sandalla Saryer'e gönderdim. Beş şişe konyak **(bir içki türü)** aldırđım. Mehmet orada **konuştuğu kişilere** soğuktan bahsetmiş.

Saryerliler: "Kireçburnu'nda **Ağustos ayında** insan **soğuktan** donar!" demişler. **Gerçekten** bunda **abartma** yok. Yatağımın içinde sıcak sıcak ıhlamur **çaylarını art arda** içtikten sonra beraber getirdiğim kitapları okuyordum.

On beş gün hiç ısınmadım, yataktan çıkabilsem belki yazı da yazacaktım, fakat bu mümkün değildi.

Donacağım sanıyordum.

Burası gerçekten **Kuzey Kutbu'ndan** koparılmış bir parçaydı!

Bir Cuma günü Camsap geldi. Beni yatakta görüncü "Hasta mısın?" diye sordu.

"Hayır."

"Neden yatıyorsun?" dedi.

"Üşüyorum da..."

"Oh, **çok iyi, peki!** Nasıl hala aşkını düşünüyor musun?"

"Soğuktan **fırsat** bulamıyorum." dedim.

Evet, gece uykusuz kalmak **değil** on dört saat **aralıksız** bir ölüm uykusuna dalıyordum.

"Gördün mü?"

Güldüm: "Fakat, ya buraya **Temmuz ayında** bahar gelirse!"

"Gelmez. Ağustos **ayından** önce kış **gelir!**"

"Ya ben yine baharın yaşandığı bir yere kaçarsam!"

Camsap "Yine **işe aramaz**", diye gülerken, "artık bahar seni **kandıramaz**. Heyecanının yalan olduğunu hissinin **yanlışı** olduğunu sen şimdi anladın! Bir daha **kanmazsın, inanmazsın!**"

...

**Karşılıklı olarak** ısınmak için, içine konyak **(bir içki türü)** döktüğümüz çayları **pek güzel** içtik.

"Dışarıdaki **her zamanki** fırtına gürültüler koparıyor, **kalabalık olmayan**, dik yokuşlu sokakta bir köpek havlıyordu.

\*\*\*

Soğuğa bir hafta daha dayanamadım. Mehmet'le yine köşküme **geri döndüm**. Bahçemin **eksilen** bütün çiçekleri açmış, kelebekler daha da çoğalmıştı.

**Şiddetli bir istekle** Mediha'yı düşünmeye kalktım. Odama kapandım. Bir türlü hayalini gözümün önüne getiremedim. Sesini hatırlayamıyordum. Kalkıp mühendis Sermet'e gitmeyi düşündüm, üşeniyordum.

İçimden aklın **yumuşak sesi** "Başka işin yok mu? Sersem!" diyordu. "**Senin aşkının derdinden kurtulan olmasın gönlüm seni sevmekten kurtulmasın!**" şarkının **bestesini (Bir müzik eserini oluşturan seslerin bütünü)** bir türlü bulamıyorum.

Dün **yazı yazmaya başlayacağım** zaman masamın üstünde bir kâğıt **buldum**. Baktım. Mediha'yı **gördüğüm günün** ertesi günü yazmaya kalktığım mektubun **yazı taslağı!** Oh, yarabbi! İyi ki göndermemişim!

Camsap **yardım etmiş**, vakit bulamamışım! Yoksa ne **komik duruma düşecektim!** Benim gibi saçlı sakallı bir adamın on yedi yaşında bir züppe (**giyinişte, söz söyleyişte, dilde, düşünüşte toplumun gülünç ve aykırı saydığı yapmacıklıklara ve aşırılıklara kaçan kişi**) gibi aşk mektubu yazması ne **ayıp!** Bu **komik, rezil** mektubu tekrar tekrar okuduktan sonra ruhumda üç hafta **önce oluşan bunalımın** geçici hikâyesini **hızlıca** şu sayfalara yazdım. Fakat niçin, ilkbahar, bu **doğanın** şeytanı, beni yirmi sene **önce kandırmadı?**

Niçin uzun bir gençlik içinde kadına, aşka, heyecana, **sevgiye** yabancı yaşadım? Camsap gelince soracağım. Bakalım bunu da **açıklayabilecek mi?**

### **Sonuç ve öneriler**

Çalışma, edebi eserlerin Türkçenin yabancı dil olarak öğretiminde etkili bir araç olarak kullanılabileceğini ve metin uyarlamalarının bu sürece ne gibi katkılar sağlayabileceğini ortaya koymayı amaçlamıştır. Baharın Tesiri adlı hikâye üzerinden yapılan uyarlama, edebi metinlerin dil öğrenme materyali olarak nasıl yeniden yapılandırılabilceğine dair somut bir örnek sunmuştur. Çalışmada, hikâyenin dil seviyesinin uygun hale getirilmesi ve bu süreçte kültürel unsurların korunması hem dil becerilerinin gelişimine hem de öğrencilerin Türk kültürüne dair unsurları öğrenmelerine fayda sağladığı görülmektedir.

Hikâye uyarlama sürecinde, öğrencilerin metni anlamalarını kolaylaştırmak için sadeleştirme, genişletme ve kolaylaştırma gibi yöntemler uygulanmıştır. Bu yöntemlerin, dil öğrencilerinin öğrenme isteğini artırdığı, dil bilgisel yapıların daha etkili olarak öğrenilmesini sağladığı ve metnin anlam bağlamında daha anlaşılır hale gelmesine olanak tanıdığı gözlemlenmiştir. Aynı zamanda, metinlerdeki kültürel unsurların korunması, öğrencilerin Türk kültürüne dair öğeleri daha iyi

anlayabilmelerine olanak tanımıştır. Bu durum, dil öğretim sürecinin yalnızca dil bilgisi olarak değil, bunun yanında kültürel bir aktarım süreci olduğunu bir kez daha göstermiştir.

Sonuç olarak, bu çalışmada, edebi metinlerin yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde sadece dil becerilerini geliştirmekle sınırlı olmayıp, bunun yanında Türk kültürünü öğrenmeyi de sağlayan bir kaynak olduğu görülmüştür. Baharın Tesiri hikâyesi ile gerçekleştirilen uyarlama, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde kullanılabilecek benzer çalışmalara örnek teşkil edebilir. Bu bağlamda, gerçekleştirilecek çalışmaların alanda eksikliği açıkça görülen farklı dil seviyelerine yönelik metin uyarlama örneği sunması, yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde edebi eser temelli materyal geliştirme süreçlerine önemli faydalar sağlayacaktır.

### **Kaynakça**

- Alderson, J. C. (2000). *Assessing reading*. Cambridge University Press.
- Alderson, J. C., & Urquhart, A. H. (1984). *Reading in a foreign language*. Longman.
- Bölükbaş, F. (2015). Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde okuma metinlerinin dil düzeylerine göre sadeleştirilmesi. *International Journal of Languages' Education and Teaching*, 924-935.
- Byram, M. (1997). *Teaching and assessing intercultural communicative competence*. Multilingual Matters.
- Collie, J., & Slater, S. (1987). *Literature in the language classroom: A resource book of ideas and activities*. Cambridge University Press.
- Day, R. R., & Bamford, J. (1998). *Extensive reading in the second language classroom*. Cambridge University Press.
- Durmuş, M. (2013a). İkinci/yabancı dil öğretiminde özgün ve değiştirilmiş dilsel girdi üzerine. *Turkish Studies*, 8(1), 1291-1306.
- Eroğlu, Ş. (2015). *Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde okuma becerisi ve metin seçimi*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Grabe, W., & Stoller, F. L. (2002). *Teaching and research: Reading*. Routledge.
- Kaya, E. (2018). *Yabancı dil olarak Türkçe öğretiminde metin uyarlama ve etkinlikler*. Ankara: Akademik Yayınlar.
- Krashen, S. D. (1982). *Principles and practice in second language acquisition*. Pergamon Press.

- Lems, K. (2003). Teaching reading to English language learners: Insights from linguistics. The Guilford Press.
- Nation, P. (2001). Learning vocabulary in another language. Cambridge, England: Cambridge University Press.
- Nation, P. (2001). Learning vocabulary in another language. Cambridge University Press.
- Özmen, C. (2019). Yabancı dil olarak Türkçe Öğretiminde metin değiştirim teknikleriyle öykülerin yeniden oluşturulması (Doktora tezi) Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Türkiyat Araştırmaları Anabilim Dalı, Hacettepe, Ankara.
- Özmen, K. (2019). Anlatı şemalarının yabancı dil öğretimindeki rolü. Dil ve Kültür Araştırmaları Dergisi, 7(1), 49–58.
- Özmen, K. (2019). Yabancı dil öğretiminde metin uyarlama tekniklerinin rolü. Dil ve Kültür Araştırmaları Dergisi, 7(1), 80–90.
- Patel, M. F., & Praveen, M. J. (2008). English language teaching: Methods, tools, and techniques. Jaipur: Sunrise Publishers & Distributors.
- Pinter, A. (2006). Teaching young language learners. Oxford University Press.
- Sandom, M. (2013). Investigation into the efficacy of text modification: What type of text do learners of Japanese authenticate? [Unpublished Doctoral Dissertation]. School of Languages and Cultures, Victoria University of Wellington.
- Sandom, R. (2013). Teaching and assessing reading. Routledge.
- Sever, S. (1995). Çocuk ve edebiyat. Ankara: Tudem Yayınları.
- Stern, H. H. (1983). Fundamentals of language teaching. Oxford University Press.
- Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2013). Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri. Ankara: Seçkin Yayınevi.



### 3. Hayata Post-Apokaliptik Bir Bakış: "Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün"

#### A Post-Apocalyptic View to Life: "Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün"

Zeynep YILDIRIM<sup>1</sup>

"Kıyamet belirsizliğini koruyor, hikâyede bir boşluk var."

Diletta De Cristofaro

#### Giriş: Apokalips-Post-apokalips veya kıyamet anlatıları

Yunanca "açığa çıkarmak, örtüsünü kaldırmak, göstermek" anlamlarına gelen *apocalypsein* kelimesinden türemiş bir kelime olan *apokalips*, İncil'e göre "dünyanın tamamen yok olması ve sonu" anlamına gelmekteyken Cambridge sözlüğü bu kelimeyi "büyük yıkım ve değişimle sonuçlanan çok ciddi olay" olarak tanımlamaktadır (Cambridge Sözlük, 2025). Fransızca alıntı bir kelime olan "apokaliptik" kelimesi ise yine Cambridge sözlüğünde "dünyanın tamamen yok oluşunu ve sonunu veya gelecekteki son derece kötü olayları göstermek veya tanımlamak" olarak açıklanmaktadır. Bu kelime Türk Dil Kurumu tarafından "anlaşılmaz, kapalı, karanlık (söz veya yazı)" olarak tanımlanırken "apokalips" kelimesi Türkçe sözlükte yer almamaktadır (Türkçe Sözlük, 2025). "Apokalips/kıyamet kavramı gerek uyandırdığı merak duygusu gerek hayal gücünü kışkırtması gerekse sunduğu ideolojik imkânlar nedeniyle zamanla edebiyatın en çok başvurduğu olgulardan birine dönüşmüştür." (Tunç, 2020). 1805 tarihinde Jean-Baptiste Cousin de Grainville tarafından kaleme alınan ve bir dinsel alegori olan *Le Dernier Homme* (Son Adam) romanı bilimkurgunun ve dünyanın sonu öykülerinin ilk örneği sayılmaya başlamasına rağmen, yakın zamana kadar İngiliz yazar Mary Shelley'in 1826 tarihli *The Last Man* (Son Adam) romanı ilk kıyamet sonrası romanı olarak görülmekteydi. Kıyamet anlatıları olarak adlandırabileceğimiz bu türün örnekleri zaman içerisinde artmış olup literatürde apokaliptik ve post-apokaliptik olarak iki farklı şekilde adlandırmaya tabi tutulduğu çeşitli çalışmalarda görülmektedir. Bu adlandırmaların çoğu zaman birbirine karıştırıldığını vurgulayan Biçer, ikisi arasındaki farkı şu şekilde açıklamaktadır:

"[A]pokaliptik anlatılarda felaket henüz gerçekleşmiştir, kimi apokaliptik anlatılarda bu felaket öncesi ve sonrası ele alınır. Post-apokaliptik kurgularda ise felaketin üstünden belirli bir süre geçmiştir ve yeni dünya düzeni ele alınır.

<sup>1</sup> Doktora Öğrencisi, Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı (İzmir, Türkiye), **eposta:** [zeynepyildirim.ege2015@gmail.com](mailto:zeynepyildirim.ege2015@gmail.com) ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1194-881X>

Bu tarz anlatılarda bildiğimiz medeniyetin tamamen yok olduğunu yeni bir düzenin yer aldığını görürüz." (Biçer, 2024, s.291).

Gürova ise post-apokalipse daha farklı yaklaşır:

"Kıyamet sonrasında eski düzen yıkılmıştır ve yenisini inşa etmeden önceki yıkım ve çürümüşlük hali gözler önüne serilir. Bahsi geçen kıyamet doğal afetlerle (iklim krizi ve çöküşü gibi), toplumsal sarsıntı ve travmalarla (Holokost gibi) veya dünya dışı varlıkların gezegeni etkisi altına alması (astronomik olaylar) neticesinde gerçekleşebilir. Post-apokaliptik bir düzende geriye çok az insan (bazen tek bir insan) ve canlı türü kalmıştır ve geriye kalan(lar) yeni bir nizam oluşturmak için çaba sarf ederken görülür." (Gürova, 2024, s.609).

Aslında apokaliptik ve post-apokaliptik türler arasında keskin bir ayrım yapmanın pek mümkün olmamasıyla beraber Berger bu tür anlatıları şu şekilde değerlendirmektedir: "Apokaliptik yazın genellikle zaten post-apokaliptiktir." (Berger, 1994, s.11). Bu tür eserlerden bahsederken bir de distopik tür adlandırmasıyla karıştırıldığı görülmektedir. Apokaliptik/post-apokaliptik kurgular ile distopyalar arasındaki fark için ise şu şekilde bir ayrım yapmak mümkündür: "Apokaliptik bilim kurguların ya da genel olarak bilim kurguların olay örgülerinde ana tema gelecekteki yıkımın öncesi ve sonrasıdır. Distopyalarda ise politik özellikler ön plana çıkar. Toplum düzeni ve yönetimi kurgunun ana temasıdır." (Biçer, 2024, ss.292-293).

Kıyamet anlatılarının birden farklı türü vardır. Bunlar; dinsel kıyamet, seküler kıyamet, post-modern kıyamet olarak üçe ayrılabilir. Dinsel kıyamet, Avesta'dan başlayarak semavî dinlere kadar pek çok inancın içerisinde yer alır. Buna göre ilahi bir güç tarafından (Tanrı), yozlaşmış olan kurulu düzen ortadan kalkacak ve yeni ve temiz bir düzen oluşacaktır. Bu inanışlarda kıyamet aniden yaşanmaz. Kutsal metinlerde bu yok oluş ve "Tanrı'nın krallığı"nın kurulması hususunda çeşitli kehanetlerin olduğu görülmektedir. Yani önceden kıyametin yaşanacağı simgelerle yaşananlara haber verilir.

Zaman içerisinde yaşanan bilimsel gelişmeler dünyada daha seküler bir bakış açısının yayılmasına neden olmuştur. Bu değişim inanç sistemini de etkilemiştir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sırasında kullanılan atom bombası insanların zihinlerinde kıyametin de tanımını değiştirmiştir:

"[S]ekülerleşen bir kıyamet tasavvurunda artık bilinmeyen bir gelecekte meydana gelmesi beklenen tanrısal kaynaklı bir yok oluş veya son söz konusu değildir. Bunun yerini ya insan kaynaklı fiziksel bir yok oluş (atom bombası, doğa tahribatı, aşırı nüfus ve kaynakların tüketilmesi vb. sebeplerle) ya da toplumsal çöküş (dekadans), insani değerlerin yitirilmesi veya sanatsal-felsefi zeminde bozulma ve geriye gidiş almıştır." (Gürova, 2024, s.608).

Her iki tür kıyamet düşüncesinde kıyamete yol açanlar (Tanrı veya insan), nedenler ve kıyametin yaşanma mekanizması farklı olsa bile ortak olan nokta şudur; kıyamet

sonrası yeni ve daha düzgün bir düzenin kurulacağı inancı. Üçüncü kıyamet türü olan post-modern kıyamet ise bu açıdan farklılık arz etmektedir:

"Post-modern apokalipsi diğer iki türden farklı kılan en belirgin özellik herhangi bir yeniden doğuş, yeni bir nizamın kuruluşu veya ümit barındırmıyor olmasıdır. (...) [B]u kıyamet biçiminde tam bir kayıtsızlık hali mevcuttur. Dünyanın sonunun gelmesi ve Dünyanın sonuna yaklaşılması estetik bir umursamazlık hâli ile karşılanmaktadır." (2024, s.609).

Scherpe bu bakış açısını şu şekilde açıklamaktadır: "Postmodern düşünce, kıyamet metafiziğini reddederek ve bunun yerine saf ve kendi kendine yeterli bir felaket mantığında ısrar ederek, tarihi değiştirecek veya sona erdirecek bir olay bekleme zorunluluğundan kendini kurtarır." (1986-1987, s.122). Benzer şekilde Kermode da "son" kavramının aslında "yaklaşan tehlike anlamını kaybetmiş" olduğuna ve "içkin/her yerde var olma" özelliğine vurgu yapmaktadır (Kermode, 2000, s.6).

Post-modern apokalips için bir başka görüş daha mevcuttur: "[A]pokaliptik modernizm söz konusu olduğunda, mekân kavramının kesinlikle biten, bitecek bir şey olmadığı, modern-olma ile beraber durmadan yenilenen ve bu yenilenmeyle beraber yeni bir karaktere bürünen ve aynı zamanda yeni bir sona doğru giden bir gerçeklik/yeni gerçeklik" olması (İmamoğlu, 2019, s.16).

Korkmaz da benzer bir şekilde post-apokaliptik anlatılar için genel olarak modern yaşamdan kaçış amacını taşıdığına değinmekte, "bu senaryoların altında yatan duygunun, büyük bir felaketin akabinde hayatta kalma ve yenilenme olduğu"na dikkati çekmektedir (Korkmaz, 2022, s.66).

Farklı araştırmacıların yapmış olduğu tespitlere bakıldığında genel olarak kıyamet anlatılarının üç çeşit olduğu konusunda fikir birliğinde oldukları görülür. Ancak bu türleri birbirinden ayırt etmenin çok güç olduğu da açıktır ve her araştırmacı konuya farklı bir bakış açısıyla bakmakta, farklı tanımlama yapmaktadır.

Yaşanan toplumsal olayların edebî metinlerde ve görsel sanatlarda apokaliptik/post-apokaliptik türün yaygınlaşmasına neden olduğu görülmektedir. Bu olaylar üç aşamada zirve yapmıştır: İlk dalga 2. Dünya Savaşı sonrası, ikinci dalga 2000'li yıllar sonrası yaşanan teknolojik gelişmelere paralel olarak 11 Eylül saldırıları ve arkasından gelen savaşlar, üçüncü ve son dalga ise 2019 yılı sonu başlayan Covid-19 pandemisi (2022, ss.65-66).

Apokaliptik tür araştırmalarının temelini iki önemli çalışma oluşturmaktadır: Frank Kermode'un 1967 tarihli kitabı *The Sense of an Ending* (Bir Son Duygusu) ve James Berger'in 1994 tarihli doktora tezi *After the End: Representations of Post-*

*Apocalypse* (Sondan Sonra: Post-Apokalips'in Temsilleri)<sup>2</sup>. Bu kaynaklar apokaliptik türün özelliklerini göstermesi açısından önemlidir. Bu özellikler altı maddede sıralanabilir: Kurgunun sondan sonra yaşananları konu edinmesi ve mutlak son olmayışı, son duygusu, dehşet ve dekadans, politik/psikolojik sebepler, kurulu düzenin yıkılışı ve yeniden inşa süreci, insanlık tarihindeki felaketlerin bu metinlerde temsillerinin yer alması. Çalışmamıza konu olan Murat Gülsoy'un *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün* adlı romanı, bu özellikler bağlamında ele alınmıştır.

### 1. "Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün"

Türk edebiyatında post-modern anlatının çağdaş temsilcilerinden olan akademisyen-yazar Murat Gülsoy, lise yıllarında *Somut* adlı dergide yayınlanan denemeleriyle yazarlığa adım atsa da profesyonel yazı hayatına 1992 yılında arkadaşları Selçuk Akman ve Nazlı Ökten ile birlikte çıkardığı *Hayalet Gemi* adlı dergi ile girmiştir. Dokuz hikâye, on üç roman ve iki de inceleme kitabı olan yazar, 2001 yılında *Bu Kitabı Çalm* adlı kitabıyla Sait Fâik Hikâye Armağanını, 2004 yılında *Bu Filmin Kötü Adamı Benim* romanı ile Yunus Nadi Roman Ödülünü, 2013 yılında *Baba, Oğul ve Kutsal Roman* adlı romanı ile Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülünü, 2014 *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* romanı ile de Sedat Simavi Edebiyat Ödülünü kazanmıştır. Gülsoy, akademik ve edebî faaliyetlerinin yanında 2003 yılından beri yaratıcı yazarlık dersleri de vermektedir. Yazar, 2024 yılında okurlarıyla buluşturduğu son romanı *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün* ile post-apokliptik türün edebiyatımızdaki örneklerinden birini vermiştir. 2019 sonunda başlayan Covid-19 pandemisi dönemi ürünü olduğu yazar tarafından belirtilen (Can Yayınları, 2024) bu kitabın klasik anlamda roman tanımına uymadığı görülmektedir. Murat Gülsoy Kasım 2024 tarihinde katılmış olduğu, *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün* adlı kitabından esinlenilerek oluşturulmuş serginin söyleşisinde bu kitabını neden "roman" olarak adlandırdığını şu şekilde açıklamaktadır:

"(...) Kitabın arka arkaya gelen bu sahneleri, o yüzden roman dedim zaten. Onda da çok düşündüm. Niye roman diyelim. Çünkü klasik anlamda bir olay örgüsü yok. Acaba ne olacak şimdi diye okumuyoruz bu kitabı. Yani sonuna vardığımız zaman ha her şey böyleymiş diye de bir durum yok. O zaman nedir onu bir roman kılan şey? Dünyası. Dünyanın sürekliliği aşında. Ama o parçalanmış bir dünya ve işte böyle bir patlama anından sanki bir fotoğraf gibi." (Can Yayınları, 2024)

Toplam yetmiş dört bölümden oluşan ve bu bölümlerin birbirleriyle olan tek bağlantısının aynı anlatıcının ağzından aktarılıyor olması olan roman, kahraman

<sup>2</sup> Berger'in, çalışmamıza referans olarak aldığımız doktora tezi 1999 tarihinde aynı adla Minnesota Üniversitesi Yayınları tarafından kitap olarak da yayınlanmıştır.

anlatıcı bakış açısıyla ve birinci tekil şahıs ağzıyla kaleme alınmıştır. Başkişi isimsiz bir kadındır. Sarı saçlı ve çıplaktır. En belirgin özelliği ise -roman boyunca belirli aralıklarla hatırlatılan- bacaklarının arasından sarkan göbek kordonudur. İlerleyen bölümlerde kadının smokin ceketi giydiği görülmektedir. Roman doğrudan kıyamet sonrasında başlar ve bütün roman boyunca, yaşanmış olan kıyametin nasıl gerçekleştiğine dair bir yanıt verilmez. Ancak Tanrı'nın öldüğü belirtilmekte ve sanki kıyametin bundan ileri geldiği ima edilmektedir. Gülsoy, romanın ilk bölümünde isimsiz başkişi olan kadın ile yaşlı melek arasında geçen konuşmada Tanrı'nın öldüğünü ima etmektedir:

"O'nun öldüğünü duymadım o halde?"

Korkuyla baktı.

"Nasıl olur? O... öldüyse biz nasıl var olmaya devam edebiliriz?"

"Evlatların kaderidir bu." (Gülsoy, 2024, s.11)

Zeytin ağacının dibinde oturup bekleyen melek bu haberi öğrendikten sonra beklemekten vazgeçer, külden kanatlarını açar ve güneşe doğru uçarak gözden kaybolur. Gitmeden önce ise söylediği sözler dikkate değer: "O öldüyse artık özgürüm." (2024, s.12).

Tanrı'nın ölümüne romanda bir başka bölümde daha dikkat çekilmektedir. "Din Görevlisi" başlığını taşıyan elli beşinci bölümde bu kez yüzünün yarısı yanmış olan ve halen içten içe yanması devam eden bir din görevlisinin ağzından bu ölümüne vurgu yapılır:

"Biliyor musunuz, eskiden, çok eskiden, tüm bunlar olmadan önce, genç bir ilahiyat öğrencisiyken zaman zaman inancım sarsılırdı. Herhangi bir şeyden olabilirdi bu. Biri bir şey sorar ya da bir ölüm, genç birinin zamansız ölümü mesela ya da bir kitap, felsefi bir metin... O zamanlar içten içe her şeyin yalan olduğundan kuşkulanırdım. Yani tüm bu dinlerin insanlar tarafından uydurulmuş olduğunu düşünürdüm. Hatta bundan çok emin olduğum zamanlar da olurdu. Ama yine de O'nu hissedirdim. Böyle vardır ya, ailenin yaşlı adamı, bir zamanlar astığı astık kestiği kestik biridir ama şimdi yaşlanmıştır, bir köşede oturur, artık iktidarını yitirmiştir, bir ayağı çukurdadır, hatta diğerlerine muhtaçtır ama yine de ailenin fertleri her şeye rağmen severler onu, saygı göstermeye devam ederler... Ben de işte öyle hayal ederdim O'nu, herkesin korktuğuna şefkat duyardım. Ama bir gün hakikaten öleceği hiç aklıma gelmezdi." (2024, s.97).

Tanrı'nın öldüğü ve kıyametin yaşanmış olduğu görülen romanda zaman durmuştur: "Geleceğin yok olmasıymış kıyamet, bunu anladığım anda geçmişin de yok olduğunu fark ettim. Ne de olsa gelecek geçmişin intikamını alırken onu ayakta tutar. Oysa şimdi zaman akıyor. Gelecek yok. Düşmanımı kaybeden geçmiş de kendiliğinden solup gidiyor." (2024, s.19). Bir başka önemli nokta, kişilerin anılarının silinmiş ve duyguların ortadan kalkmış olmasıdır: "Bellek denilen şeyin organik bir zaman

makinası olduğunu artık daha iyi anlıyorum. Zaman durduğunda bellek de bir işe yaramıyor belli ki..." (2024, s.26). Artık tam bir amaçsızlık ve belirsizlik vardır. Evlere kapanmak zorunda kalınan pandemi dönemi ürünü olan romanda yazarın, içinde bulunduğu ruh hâlini roman evrenine yansıttığı görülmektedir:

"Bütün mesele evle ilgili, şimdi çok daha iyi anlıyorum. İnsanın evi, sokağı, en iyi bildiği yerler olmalı, en tanıdık yerler. Ama bak şimdi değişmiş, başka bir yer olmuş. Üstelik bu deniz buraya nasıl geldi diye üzerine düşünemiyoruz bile. İşte bu tekinsizliğin tanımı. (...) Bütün mesele evle ilgili. Ev kadar tanıdık bir yerin değişmiş artık yabancı bir yer haline gelmesi ve yine de tanıdık olması... Evet bu ancak bir rüya olabilir." (2024, s.16).

Ancak roman evreninde zaman durduğu için gece ve gündüz de yoktur ve doğal olarak rüya da ortadan kalkmıştır: "Gecenin olmadığı bir yerde uykunun ne işi var? Tabii rüya da yok. Rüya ortadan kaybolunca gerçeklik de yok oldu; ama bunun farkına varamıyoruz bir türlü çünkü gerçekliğe göre şekillenmiş zihinsel yeteneklerimiz işe yaramıyor." (2024, s. 16).

Kıyamet öncesi var olan dil de artık kullanılmaz veya anlaşılmaz olmuştur. İsimsiz başkişi bir kaplumbağa, bir adam, bir kadın, bir çocuk ve bir atadam arasındaki konuşmaya şahit olduğu sahneyi şu şekilde aktarır:

"Eski dilde konuşuyorlardı. Birden çok anlama gelen kelimelerle yapılan bu konuşmayı tercüme etmek mümkün değil. Rüyaların anlatılabildiği bir dil. Çok boyutlu. Birçok noktadan uzayın her yanına yayılan küresel dalgalar gibi, birbirlerini kestikleri yerlerde oluşan çoklu anlamların baş döndürücü etkisi. (...) Gündüz olmasına rağmen gökyüzünde bir yıldız kaydı. Hepimiz gördük, onlar anlatabildi." (2024, s.18).

Mevlana "Aynı dili konuşanlar değil, aynı duyguları paylaşanlar anlaşır" demektedir. Duyguların ortadan kalktığı bir dünyada ya da Araf'ta, insanlar arasında anlaşabilme yeteneğinin de kaybolduğu görülmektedir. Kıyamet öncesi konuşulan dil için yazarın bir çok bölümde "eski dil" ifadesini kullandığı da görülmekle birlikte iletişimin neredeyse yok olması romandaki en belirgin unsurlardan biridir.

Dünyanın kıyamet sonrası nasıl bir yer olduğu sorusunu ise yazar, isimsiz başkişinin ağzından şu şekilde vermektedir: "Sadece kabuklu hayvanlar kalmış geride, sert pulları, zırları olanlar. Dünya artık böyle bir yer." (2024, s.55).

Yine de her şeye rağmen umudun var olduğu görülmektedir:

"Gözümden iki damla yaş aktı. Adam şaşırıldı."

"Artık duyguların ortadan kalktığını sanıyordum."

"Ben de."

"Peki ne için ağladığınızı sorabilir miyim?"

"Müzik... Ona bel bağlamıştım. Müzik dinlersem her şey düzelecek gibisinden bir inanca saplanıp kalmıştım. Ama şimdi anlıyorum ki müziğin de hiçbir yararı yok. Hiçbir şeyin yok. Çıkış yok."

"Evet. Haklısınız. Ama yine de kolu çevirmeye devam ediyorsunuz." (2024, s.59).

Bir başka bölümde de umudun var olduğuna değinilmektedir:

"Her an başka bir şey olduğunu anlayacağım belirsiz bir görüntünün içinde kendimi arıyordum. (...) Ama birden bir şey oldu. Kazanın arkasına doğru kırbaç gibi yağlı bir sıçan kuyruğu kayıp gitti. Göz ucuyla fark ettiğim bu hareket şaşırttı beni. Sevindim. Demek henüz terk etmemişler gemiyi. O halde halen bir umut var demekti." (2024, s.61).

Ve umudun varlığı ile başka ya da olumsuz duyguların varlığı da başkışı tarafından sezilmektedir:

"Harika bir şey bu!"

"Saçma."

Ağzımdan çıkan sözcüğün bu olmasına üzüldüm. Keder, öfke, hayal kırıklığı... Ne kadar olumsuz duygu varsa hissetmeye başlamıştım çünkü...

"İnsan umudunu hiç kaybetmemeli değil mi?"

Kız çocuğunun yüzüne baktım, ona bu bilgece lafları söyleten şeyin sadece zeytin yaprakları olmadığını sezdim ama bir şey demedim. Halen etkisi altına girdiğim kuvvetli duygularla boğuşuyordum. Tüm bunların nedenini anlıyordum: Umudun. Tüm düşmanlarımı da beraberinde getirmişti çorak topraklarımıza." (2024, ss.81-81).

Romanda görülen isimsiz başkışının amaçsız yolculuğunun yaşandığı mekân, ilk başta dünya gibi görünse de aslında geride çok az insan kaldığı belirli aralıklarla tekrarlanmaktadır. Dolayısıyla bu mekân dünyadan ziyade Araf'ı çağrıştırmaktadır. İsimsiz başkışı ağzından aktarılan şu cümleler dikkate değer: "Şimdi trafik uğultusu olmadan şehre bakıyorum. Otoyollar, küçük meydanlar, sokaklar, binalar, gökdelenler, köprüler ve her şeyden önemlisi insanlar. Çok azlar artık. Nereye gittiler? Kim bilir?" (2024, s.85). Giden büyük çoğunluğun İslâmî inanışa göre cennet veya cehenneme gittiği var sayılabilir. Bu durumda geride kalan azınlığın Araf'ta kaldığını söyleyebiliriz:

"Bekleme salonu diye bir şey yok artık. Tren seferleri de yok. O yüzden burada olmam beklediğim anlamına gelmez."

"Mantıklı."

"Evet. Ama bu sorunu çözümüyor."

"Hangi sorunu?"

"Buradaki varoluşumuz."

(...)

"Anlamıyorum."

"İşte zaten sorun da bu. Anlamıyoruz. Ne olup bittiği hakkında en ufak bir fikrimiz yok."

"Ne demek istiyorsunuz?"

"Olup biten bir şey olmadığı için anlayıp anlamamak da söz konusu değil."  
(2024, s.91).

Platon'un mağara alegorisinin<sup>3</sup> açıkça görüldüğü "Yeşil Kaktüsler Mağarası" adlı bölüm de romandaki dikkate değer sahnelerden birisini yansıtmaktadır. Zira bu kısa bölüm bütün bir kitabın özeti niteliğinde olup kıyametin mutlak bir son olduğu ve buradan çıkış olmadığı açıkça vurgulanmaktadır:

"Mağaradan çok bir tünel denilebilir. (...) Bu ışık huzmelerinin düşeceği sağ taraftaki duvarın üzerinde çok eski yağlıboya tablolar var. (...) Ortadaki büyükçe olanın üzerindeki isi turnağımla kazıdığım da beklediğimden çok farklı bir resim çıktı. Bir sahne, bir trapeze tutunmuş bir örümcek, keçi ayaklı siyah ceketli bir kadın... Bir başka resmi kazıdım, onda da aynı kadının bir başka hali çizilmişti, bu sefer yerlerde kelimeler, harfler, bir sürüngen... Bir başkasına geçtim, yine aynı kadın, hatta bacağımın arasından bir göbek kordonu sarkıyor..."

Mağaranın uzayıp giden karanlık duvarına baktım sonra, daha görülecek çok resim vardı, buradan asla çıkamayacağımı o zaman anladım." (2024, s.118).

İsimsiz başkışının roman boyunca gerçekleştirdiği yolculukla ilgili sahneler tablolar hâlinde mağaranın duvarlarında asılıdır ve kadın baktığı bu tabloların kendi başından geçenleri resmettiğinin farkında değildir. Tek fark ettiği bu mağaranın bir "son" olduğudur.

Roman karakterlerinin büyük bir kısmı ise içerisinde oldukları durumu yadırgamakta, dahası sorgulamaktadır. Gerçekten ölüp ölmedikleri hususunda kendilerinin de kuşkuları vardır. Fakat düşünceleri artık sınırlı olduğu için emin de olamadıkları görülür. Bütün roman bir kararsızlık içerisinde bu tarz bir sorgulama ile geçer:

"Zaman her şeyi öldürüyor."

"Belki de... ama artık zaman olmadığına göre..."

"İçki de yok, baştan çıkma da yok, hayat da yok."

"Öyle."

---

<sup>3</sup> Platon'un mağara alegorisi *Devlet*'in yedinci kitabında yer almaktadır. Bu alegori kısaca şu şekildedir: Bir mağarada elleri ve ayakları sınırsız bağlı, sırtları çıkışa dönük ve sadece önlerindeki duvarı gören insanlar yaşamaktadır. Arkalarından gelen güneş ışığı dışarıdaki nesnelere ve insanların gölgelerini mağaradaki tutsakların baktığı duvara yansıtmaktadır. Mağaradaki insanlar da arkalarına dönüp dışarıdaki gerçek dünyayı göremedikleri için bu gölgeleri gerçek zannetmektedirler. Eğer tutsaklardan birisi serbest bırakılıp da gerçek dünyaya çıkarsa önce gözleri kamaşacak, sonra da yavaş yavaş gerçekleri anlayacaktır. "Mağara alegorisinde esirlerin aldandığı gölgeler, duyularımızla kavradığımız dünyanın aslında hiçbir gerçekliği olmayan verileridir. Bu aldatıcı dünyanın üstünde, ancak akılla kavrayabileceğimiz bir idea'lar dünyası vardır ki asıl gerçek o dünyadır." (Ayvazoğlu, 2015, s.13).



Birden aklına tuhaf bir şey gelmiş gibi kaşlarını çattı:

"Peki ama nasıl oluyor da biz böyle..."

"Böyle?"

"Devam ediyoruz... Yaşamaya devam ediyoruz?"

"Ediyor muyuz?"

Telaşlandı. Çabuk çabuk konuşmaya başladı:

"Ediyoruz tabii. İşte konuşuyoruz. Buradayız."

"Hiç yoktan iyidir diyorsunuz..."

"Öyle değil mi?" (2024, s.119).

## **2. Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün'de post-modern temsiller**

Türk edebiyatında post-modern türün önemli temsilcilerinden olan Murat Gülsoy'un *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün* romanında kıyamet anlatısı yaratmak için post-modern tekniklerden yararlandığı görülmektedir. Post-modernizmin belirsizlik, parçalanma, temsil edilemez olan, karnavallaştırma gibi önemli özelliklerinin romanda başarıyla kullanıldığı görülmektedir. Belleğin ve zamanın olmadığı bir dünya tasviri belirsizliği yaratırken, romanın parçalanmış bir yapıya sahip olduğu bizzat yazar tarafından belirtilmektedir: "[O] parçalanmış bir dünya ve işte böyle bir patlama anından sanki bir fotoğraf gibi" (Can Yayınları, 2024). Apokalips ve post-apokalips incelemeleri yapan araştırmacıların açıkça belirttiği gibi kıyamet sonrası tasavvur edilemeyeceği için bu anlatılarda yaşanan felaket sonrası hayatta kalan insanların yeni düzen kurma çabaları anlatılmaktadır. Fakat Gülsoy, romanında bu tasavvuru gerçekleştirmiş ve temsil edilemez olanı kaleme almıştır. Karnavallaştırma ise post-modernizmin en fazla ön planda olan özelliklerinden olup romanın geneline yayılmıştır. Yazarın romanda açıkça bir karnaval havası yarattığı açıktır. Hatta bu karnavala atadamlar, yaşlı insan suratına sahip melekler gibi gerçek dünyada var olmayan figürlerin de dahil olduğu görülmektedir.

Romanda ayrıca Orhan Veli'nin "İstanbul Türküsü" şiirine gönderme vardır. Bilindiği gibi post-modern edebiyatın özelliklerinden biri de metinlerarasılıktır. Bu yol ile yazar, kendi metnini kurgularken eski metinleri kullanarak onları yeniden yorumlar. Gülsoy da Orhan Veli'nin şiirinde yer alan "Tarifsiz kederler içindeyim" mısramı kendi metnine bu yolla dahil ettiği görülmektedir:

"Benimle ilişkili hiçbir şeyin olmadığı bir yerdeyim. Üstelik başka bir yer de yok. Yine de o duygular var sanki... Duygu denir mi onlara? Neye ne deneceğini belirleyecek kimsenin olmadığı bir yerdeyim. Bir yerde miyim? Zamandan ve mekândan kurtuldum, böyle bir haldeyim. O halde neden sonsuz bir keder içindeyim? Keder mi bu hissettiğim? Yoksa özgürlük mü?" (Gülsoy, 2024, s. 126).

İncelememiz, eseri post-modernizm üzerinden okumak amacı taşımadığı için teknikler hakkında detaylı açıklamaya girmeden kısaca romanda kullanılan post-modern tekniklere değinilmiştir. Buna mukabil romanla ilgili bir noktaya daha temas etme gerekliliği vardır. Romanda yoğun bir simgesel anlatım mevcuttur. Bu simgelerin bazılarının ise belirli aralıklarla ve işlevsel olarak tekrarlandığı görülmektedir. Romanın post-apokaliptik özelliklerine geçmeden önce bu tekrarlanan yapılara yakından bakmak yerinde olacaktır.

### **3. Yaşamın ve Sonsuzluğun Simgeleri: Zeytin Ağacı/Yaprağı ve Göbek Kordonu**

Baş kişinin amaçsız şekilde gerçekleştirdiği bir yolculuk hikâyesi olan roman boyunca onun karşılaştığı mekanlar, kişiler ile girdiği diyaloglar ve edindiği izlenimler verilmektedir. Kısa bölümler halinde kurgulanan bu yetmiş dört bölümlük romanda laytmotif işlevinde kullanılan simgeler mevcuttur. Bu simgeleri zeytin ağacı, zeytin yaprağı ve göbek kordonu olarak sıralayabiliriz. Laytmotif "bir edebî eserin içerisinde eserin temasına işaret edecek veya bu temayı güçlendirecek ve eserin bütünlüğünü sağlayacak şekilde tekrarlanan bir ifade kalıbı, imaj, sembol veya durum" şeklinde tanımlanmaktadır (Huyugüzel, 2019, s.285). Post-modern tekniklerden yararlanan romanda yer alan bu laytmotiflerin, tanımına uygun olarak kıyamet sonrası görünümü zenginleştirdiği görülmektedir.

"Bir zeytin ağacının dibinde buldum onu." (Gülsoy, 2024, s.11) cümlesi ile başlayan romanda zeytin ağacı ve zeytin yaprağı belirli aralıklarla ve işlevsel olarak kullanılmıştır. Laytmotif olarak dikkat çeken simgelerinden biri olan zeytin yaprağı, bu simgenin özgün anlamı olan "yaşam ve sonsuzluk" anlamlarının zıddı olarak romanda yer almaktadır. Bir örnek vermek gerekirse isimsiz başkışının ağzından aktarılan şu cümleler, zeytin yapraklarının yaşam vermek yerine mevcut olan insan bedenlerini toza çevirdiği görülmektedir: "Ağaçların arasına karışmadan önce cebimdeki zeytin yapraklarından birkaçını çıkarıp ölümle yaşam arasında gidip gelen bedenlerin üzerine fırlattım. Yapraklar gizemli bir rüzgârla üzerlerinden akıp gitti, dokundukları bedenler dağıldı hızla, çözüldü... İncecik bir kum kaldı geride." (2024, s.110). Bir başka örnek ise "Ressam" adlı 72. bölümde görülmektedir. İsimsiz baş kişi ile karşılaştığı ressam arasında geçen diyalogdan oluşan bölümde ressamın üzerine bulaşan boya için kadının verdiği yapraklar boya temizlemek yerine ressamın yok olmasına neden olduğu görülmektedir:

"Cebimden büyükçe bir zeytin yaprağı çıkardım.

"Şu elindeki kolundaki boyalardan kurtulmak ister misin?"

"Fark etmez. Bilmiyorum. Onlar da olmasa geçmişimle bir bağım kalmayacak."

"İyi ya, tamamıyla kurtulmuş olursun."

Kollarını uzattı. Zeytin yaprağıyla sildikçe elleri kolları yok oluyor renkli boyalar bir süre boşlukta asılı kalıyor sonra da kuru toprağın üzerine dökülüyordu. Bir süre sonra tamamen yok olmuştu, yerde ise son eseri duruyordu. Nonfigüratif bir çalışma." (2024, ss. 122-123).

Bu zeytin yaprağının yok etmesi hadisesinin tek istisnası ise küçük bir kız çocuğudur. Bu kız çocuğu görünmezdir. Sadece sesi ve kıyafetleri vardır. Kadından yemek için şeker ister. Kadın yanında sadece zeytin yaprağı olduğunu söyleyip bunları çocuğa verir. Çocuk yaprakları çiğnedikçe görünür olmaya başlar ve en sonunda gerçek bir kız çocuğuna dönüşür. Bu olayın; isimsiz baş kişinin kıyamet öncesi sahip olmak isteyip de olamadığı ki bunu bacalarının arasından sarkan göbek kordonundan anlıyoruz, çocuğa duyduğu özlemin yansıması olarak okumak mümkündür. İsimless başkişi doğum yapamama nedenini şu cümlelerle anlatmaktadır: "Ben doğuramazdım, zaman bitmişti, dünya kocaman anlamsız bir çöplüğe dönüşmüştü." (2024, s.73). Benzer bir şekilde "Bataklık" başlıklı 42. bölümdeki bataklıktan çıkan ölmüş çocuğu yaşama döndürme isteği de yine bu arzuyu yansıtmaktadır.

Bir başka dikkat çeken laytmotif ise isimsiz baş kişinin bacalarının arasından sarkan göbek kordonudur. Bilindiği gibi göbek kordonu anne ile bebeği birbirine bağlayan ve bebeğin hayatta kalmasını sağlayan en önemli organdır. Tıpkı zeytin ağacı gibi göbek kordonu da yaşamın sembollerinden birisidir. Pek çok bölümde bu kordon tıpkı zeytin yaprağı gibi ve ağacı gibi tam tersi bir anlamda kullanılmıştır. Kordon, romanda adeta ölümün simgesi olarak yer alır. Örnek olarak "Kasap" adlı 66. bölüm verilebilir. Bu bölümde kadın, göbek kordonunu küçük parçalara bölüp tuzlayan kasaba bu parçalardan bir tanesini yemesi için verir. Parçayı yiyen kasap yok olur. Artık yaşayan bir ölü bile değildir:

"Tuzlu kordon parçalarını ceplerime doldurdum. Bir tanesini uzattım kasaba.

"Atıştırmalık..."

"Kasap titreyen parmaklarıyla parçayı alıp ağzına attı. Çiğnemeye başladığında onun için her şeyin bittiğini anlamıştı. Göz açıp kapayınca kadar ondan geriye irice bir kan pıhtısı kaldı." (2024, s.115).

Yine aynı şekilde "Ateşsiz" başlıklı 53. bölümde isimsiz başkişi bacalarının arasından sarkan göbek kordonunu odanın ortasına yığıdığı dantel, kırlent, yastık yüzleri vs. eşyayı yakmak isteyip yakamayan bir adamın yırtık testis kesesinin içine sokması ile adamın küle dönmesine neden olmaktadır:

"Göbek kordonu kendiliğinden canlanmış, adamın içine doğru ilerliyordu. Bu sırada adamın grileşmeye başladığını fark ettim. Hızla küle dönüyordu. Bunun bilincinde miydi? Anlamama fırsat olmadan odanın ortasındaki iç çamaşırını, yastık yüzü, kırlent kalabalığının üzerine döküldü. Değdiği her yer küle döndü. Artık duyamayacağını bildiğim halde, 'Ateş yakamıyoruz ama küle çevirebiliyoruz,' dedim." (2024, s.93).

Bu ve benzeri örnekler romanda bolca mevcuttur. Zeytin yaprağı ve göbek kordonunun isimsiz başkişi üzerindeki etkisini görmek için ise şu iki örneğe bakmak yerinde olacaktır: "Göbek kordonunu ağzımdan çıkardım, çöl kumunun üzerine düşmesine, ucunun kumlanmasına izin verdim. O kekremsi tat silinsin diye cebimdeki zeytin yapraklarından birini ağzıma attım. Acımtırak bir hisle kendimden geçtim." (2024, s.113). Başkaları üzerinde ölümcül etkiye sahip olan göbek kordonu baş kişinin ağzında sadece kekremsi bir tat bırakmakta zeytin yaprağı ise kendinden geçerek bayılmasına neden olmaktadır. Fakat bir başka örnekte ise göbek kordonunun sadece ağza alınıp emilmesinden ziyade çiğneyerek yutulmasının ise "son" anlamına geldiğinin baş kişi de farkındadır:

"Zaman bunun için gerekli işte. Hatırlayabilmek için. (...) Gerçekliğin ortasında. Görünen dünya yırtılmış orta yerinden. Arkasından boşluğun morumsu siyahlığı uğursuz bir kalp gibi atıyor. Oraya ulaşırsam çıkabilir miyim buradan? Başka bir yer mümkün mü hâlâ? Yarık, bir otobüs durağı ile ekmek fırınının arasındaki kaldırımın birkaç metre üzerinde başlıyor, göz alabildiğince yukarıya doğru uzanıyor. Gerçeklik bazı yerlerden katlanmış, eski bir duvar kâğıdı gibi sarkıyor. (...) Etrafta garip bir yığın. (...) Sonsuz bir nesne kalabalığı. (...) Nesnelere üst üste koyarak yarığın olduğu yere erişebilir miyim diye hesaplar yaparken yer sarsılmaya başladı. Gerçekliğin yırtıldığı noktadan açılan yarık büyümeye başlamıştı. Nihayet bir şeylerin sonu diye düşünerek cebimdeki tuzlama göbek kordonu parçalarından birini ağzıma attım." (2024, s. 121).

Romanın son bölümünde ise göbek kordonu "uğursuz" olarak nitelenen ve ölümün sembollerinden olan bir hayvan-karga tarafından taşındığı görülür. Ve yazar bunu bilinçli olarak dünyanın sel felaketinden (Nuh tufanı) kurtuluşunun ve yaşamın yeniden başlangıcını simgeleyen güvercinin zıddı olarak mutlak son vurgusu yapmak için kullanmaktadır:

"Tünediğim daldan aşağıya sarkan göbek kordonuma bir karga kondu. Uğursuz hayvan derdim eskiden olsa. Şimdi bir mucizeye bakıyorum adeta. Kuvvetli gagasıyla bir iki çentik attı kordonuma. İnceltti, inceltti ve en sonunda el kadar bir parçayı koparmayı başardı. Zeytin dalı taşıyan bir güvercinin zıddına dönüşerek uçtu uzaklara. Gagasıyla göbek kordonu taşıyan siyah çirkin bir karga." (2024, ss.126-127).

Bu açıklamalardan sonra, yukarıda belirttiğimiz post-apokaliptik türün özellikleri açısından *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün* romanını ele alabiliriz.

#### **4. *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün* romanında post-apokaliptik özellikler**

##### **4.1. Kurgunun sonradan sonra yaşananları konu edinmesi ve mutlak bir son olmayışı**

Kurgunun sondan sonrasını konu aldığı, romanın isminden de anlaşıldığı üzere açıkça belirtilmiştir. Bununla birlikte romanda mutlak son görülmektedir. Bu açıdan daha önce kaleme alınan eserlerden farklılık göstermektedir. Araştırmacılar genel

olarak mutlak sonun düşünülemediği yönünde bir fikir birliği içerisinde oldukları çünkü olmayan ve daha önce gerçekleşmeyen bir şeyin hayal edilemeyeceğini savunmaktadırlar. Braidotti ölümün tanımını şu şekilde yapmaktadır: "insandışı kavramsal fazlalıktır: Hepimizin korktuğu, temsil edilemez, düşünülemez ve üretken olmayan kara deliktir." (Braidotti, 2021, s.168). Berger ise "Mutlak başkaldırı (mutlak sonu) yazmak mümkün değildir. 'Öteki' ancak, halihazırda var olan bir söylemin içine yazılabilir." (Berger, 1994, ss.14-15) şeklinde kıyamet sonrasında yazılamayacağını savunur. Fakat post-modern tekniklerin post-apokaliptik türe ait bir eserin mutlak son olarak kaleme alınmasına müsaade ettiği görülmektedir. Post-modernizmin belirsizlik, parçalanma, temsil edilemez olan, karnavallaştırma gibi önemli özelliklerinin romanda ustalıklı kullanıldığını söylemek mümkündür. "Bir romanın zamansız bir dünyayı tasvir etmesi yapısal olarak imkansız olsa da post-apokaliptik kurgu, zamanın sonu olan kıyamet anlayışına yaklaşmak için, genellikle Kıyamet'ten sonra zamanın anlamını ve geçerliliğini yitirdiğini öne sürer." (Cristofaro, 2013, s.67). İncelediğimiz romanda yazar tam olarak da bunu yapmıştır. Ayrıca kurgunun mutlak bir son olması fantastik öğelerin kullanımıyla da sağlanmıştır. Örnek olarak yaşlı bir yüze sahip melek, atadamlar, görünmez kız çocuğu, isimsiz başkişinin fotoğrafının içine girmesi ve fotoğraftaki kişi ile konuşması, gecenin bir bina içerisinde hapis kalması vs. sayılabilir.

#### **4.2. Son duygusu**

Kermode'un "içkin/her yerde var olan" bir son tespiti incelediğimiz romanda karşılığını bulmaktadır. Son duygusu romanda oldukça belirgindir. Bu durum, adı bilinmeyen kadının amaçsız seyahati boyunca karşılaştığı gerçeküstü olaylar ve kişiler, Tanrı'nın öldüğü, zamanın durduğu, duyguların ve düşüncenin ortadan kalktığı ve artık geri dönüşün mümkün olmadığını vurgulanması ile sağlanmaktadır. Ayrıca fantastik öğelerin varlığının da bu duyguyu güçlendirdiği görülmektedir. Örneğin isimsiz başkişi bataklıktan çıkan küçük oğlan çocuğunu yaşatmak isteğine karşılık bunun mümkün olmadığını vurgulanıyor:

"Baloncukların yoğunlaştığı kısımda bir yumru beliriyor. Çamurun içinden bir insan başı çıkıyor. Doğum gibi ama doğan şey canlı değil. Taşlaşmış bir kafa, küçük bir insan gövdesi, bir çocuk... Bataklık kim bilir ne zaman yuttuğunu geri veriyor.

(...) Çocuk bataklıktan dışarı taşıp vadiden aşağı yuvarlanıp gözden kayboluyor. Acaba o çocuğu şu kurumuş göbek kordonuma bağlayıp yaşatabilir miydim?

"Hayır."

Aklımdan geçenleri nasıl okuduğunu anlayamadığım avcıya bakıyorum. Neredeyse tamamen taş dönmüş, artık konuşması mümkün değil." (Gürsoy, 2024, ss.71-72).

### **4.3. Dehşet ve dekadans**

Dehşet; "her türlü kriz, çatışma, çarpışma, endişe ve panik", dekadans; "bozulma, çürüme, dejenere olma ve çöküş" olarak açıklanmaktadır (Gürova, 2024, s.610). İncelememize konu olan romanda bütün duygular ortadan kalktığı için endişe ve panik gibi duygular da bulunmamakta, doğal olarak, anladığımız şekilde bir dehşet durumu da gözlenmemektedir. Dekadans başlığı altında bulunan bozulma, çürüme, dejenere olma ve çöküş ise romanda gerçek anlamlarında kullanılmaktadır. Eski ve yeni düzenin olmadığı bir dünyayı temsil eden roman evreninde eskiye dair herhangi bir bilgi bulunmamakta, doğal olarak da eski düzendeki çarpıklıklar veya ahlaki bozulma gibi durumlar romanda gözlenmemektedir. Gerçek anlamda bir bozulma ise bütün romana yayılmıştır. "Deniz" adlı 50. bölüm bu bozulmaya örnek verilebilir: "Suyun içinde yürüdüm bir süre. Deniz göbeğime kadar yükselmişti. Su bulanıktı. İçi balık ölüleriyle, çürümüş yosunlarla, kemik, kılçık, pulla dolu bir bulamaç. Çıktım. Güneş yoktu, metalik bir alaşıma dönüşmüş gökyüzünde dağılıp gitmişti." (Gürsoy, 2024, s.86).

### **4.4. Politik/psikolojik sebepler**

Yazar ve okuyucunun kıyamet öncesini hatırlayıp sonrasını hayal ederek iki yerde birden bulunma durumunu anlatan politik/psikolojik sebepler maddesi incelediğimiz romanda tam manasıyla yer almaz. Zira duygular gibi anılar da karakterlerin zihninden silinmiştir. Fakat bazı bölümlerde aynı anda iki yerde birden bulunma hadisesi vardır. Ama bu durum geçmiş ve şimdiki zaman olmaktan ziyade kişilik bölünmesini çağırıştır. Örneğin "Kuyu" başlıklı 68. bölümde isimsiz baş kişi uzakta bir kuyunun içine bakan sarı saçlı, üzerinde sadece bir smokin ceketini olan ve bacaklarının arasından göbek kordonu sarkan bir kadının yanına gider. O da kuyunun içine bakarak kadına soru sorar. Ama bir cevap alamaz. Başını kaldırıncaya yalnız olduğunu görür. Biraz sonra karşıdan sarı saçlı, üzerinde sadece bir smokin ceketini olan ve bacaklarının arasından göbek kordonu sarkan bir kadının yanına geldiğini görür. Bu kadın onun yanında durur ve kuyuya bakmaya başlar. Sonra yeni gelen kadın kendisine aynı soruyu sorar (Gürsoy, 2024, s.117). Bir kısır döngü gibi görünen bu sahne hem kadının yaşadığı kişilik bölünmesi açısından hem de psikolojide önemli bir simge olan kuyunun kurguda kullanılması açısından önemlidir. Analitik psikoloji alanındaki çalışmalarıyla tanınan C. G. Jung'a göre anneyi ya da anneden türeyen dişiyi temsil eden imajlardan biri olan "kuyu" aynı zamanda yer altına indiği için dişinin karanlık/yer altındaki yanını da simgelemektedir (Jung, 2015, s.22).

Benzer bir durum da şu örnekte mevcuttur: "Tam sınırdan duruyordum. Yüzümün yarısı aydınlıkta diğer yarısı karanlıktaydı. Bedenim gece ve gündüz arasında

ortadan ikiye ayrılmıştı." (Gülsoy, 2024, s.19). Görünürde ikiye ayrılan bedendir, oysa gerçekte bölünen kişiliktir.

#### 4.5. Kurulu düzenin yıkılışı ve yeniden inşa süreci

Romanda kurulu düzenin yıkıldığı açıktır. Ve "Post-apokaliptik temsilde her zaman daha iyi ve ideal olanı getirmek için umut ve tasarım hayali vardır." (Gürova, 2024, s.611). Ancak *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün* romanında mutlak bir son olduğu ve dünyada yaşayan insan kalmadığı için yeni bir düzen inşası görülmemektedir.

#### 4.6. İnsanlık tarihindeki felaketlerin bu metinlerde temsillerinin bulunması

Bu madde, incelediğimiz roman için söz konusu değildir. Post-modern bir kıyamet yaklaşımı olan ve mutlak sonu anlatan bu metinde tarihteki bir olaya göndermenin izleri gözlenmez.

#### Sonuç

Genel olarak post-apokaliptik tür alanına giren eserler incelendiğinde belli başlı bazı özelliklere sahip olduğu görülmektedir. Bunlar; kurgunun sondan sonra yaşananları konu edinmesi, son duygusu, mutlak bir son olmayışı, dehşet ve dekadans, politik/psikolojik sebepler, kurulu düzenin yıkılışı ve yeniden inşa süreci, insanlık tarihindeki felaketlerin bu metinlerde temsillerinin yer alması olarak sıralanabilir. İncelememize konu olan Murat Gülsoy'un *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün* (2024) romanının post-apokaliptik tür özelliklerine sahip olduğu görülmekle birlikte, bu özelliklerin bazılarında ciddi sapmalar olduğu tespit edilmiştir. Kurgunun sondan sonra yaşananları konu edinmesi, son duygusu, dehşet ve dekadans, politik/psikolojik sebepler gibi özellikler eserde yer bulurken kurulu düzenin yıkılışı mevcut olmasına rağmen yeniden inşa süreci görülmez. Yine mutlak bir son olmayışı özelliği bulunmamakta, aksine mutlak bir son görülmektedir. Çağdaş Türk edebiyatında post-mordern türün önemli temsilcilerinden biri olan Murat Gülsoy bu eserinde post-modern tekniklerden de yararlanarak kıyamet sonrası dünyayı tasvir etmiştir. Onun yaratmış olduğu kıyamet senaryosunda yer alan karakterler ise dünyada değil de daha ziyade Araf'ta kalmış insanlar gibidir. Kullandığı zeytin ağacı, zeytin yaprakları ve göbek kordonu gibi aslında yaşamı ve sonsuzluğu simgelemesi gereken ama romanda tam tersi anlamda kullanılan öğeler ise laytmotif özellikleri göstermektedir.

#### Kaynakça

Ayvazoğlu, B. (2015). *Aşk Estetiği*. Kapı Yayınları, İstanbul.

Berger, J. A. (1994). *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. (Publication No. 9506944) [Doctoral dissertation, University of Virginia].

ProQuest Dissertation&Theses Global.

<https://www.proquest.com/docview/304128290?pqrorigsite=summon&sourceype=Dissertations%20%20Theses>

Biçer, B. (2024). Apokaliptik Bir Bilimkurgu Örneği: Sıcak Kafa. *Söylem 3. Uluslararası Filoloji Sempozyumu Bildiri Tam Metinleri* (Ed. Dr. Gizem Ece Gönül), Günce Yayınları, İstanbul, ss.288-303.

Braidotti, R. (2021). *İnsan Sonrası*. Kolektif Kitap, İstanbul.

Cambridge Sözlük (2025, Ocak 10).

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/apocalypse>

Cambridge Sözlük (2025, Ocak 10)

<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/apocalyptic>

De Cristofaro, D. (2013). The Representational Impasse of Post-Apocalyptic Fiction: The Pethouse by Jim Crace. *Other Modernities*, 9, 66-80.  
<https://go.gale.com/ps/i.do?p=LCO&u=ege&id=GALE%7CAQRCBK084883111&v=2.1&it=r&sid=summon>

Gülsoy, M. (2024). *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün*. Can Yayınları, İstanbul.

Gürova, E. (2024). "Hamam" ve "Fırtına" öykülerinde post-apokaliptik (kıyamet sonrası) temsil. *Turkish Studies - Language*, 19(2), 605-616.  
<https://dx.doi.org/10.7827/TurkishStudies.75456>

Huyugüzel, Ö. F. (2019). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. Dergâh Yayınları, İstanbul.

İmamoğlu, A. (2019). Apokaliptik Modernizm, Bilim-Kurgu ve Mekânın Sonu. *Molesto: Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 2(1): 12-34.  
<https://doi.org/10.33406/molesto.512850>

Jung, C. G. (2015). *Dört Arketip*. (çev. Zehra Aksu Yılmaz). Metis Yayınları, İstanbul.

Can Yayınları (2024, Kasım 23). *Kıyamet Sonrası Olağan Bir Gün-Romandan Sergiye* [Video]. YouTube.

[https://www.youtube.com/watch?v=c5BLA\\_W6T5A](https://www.youtube.com/watch?v=c5BLA_W6T5A)

Kermode, F. (2000). *Sense of an Ending Studies in the Theory of Fiction with a New Epilog*. Oxford University Press, New York.

Korkmaz, M. Z. (2022). Post-apokaliptik yapımlara talep artışında pandemi sürecinin etkisi, *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, 7 (13): 60-69.

Scherpe, K. R. (1986-1987). Dramatization and De-Dramatization of "The End": The Apocalyptic Consciousness of Modernity and Post-Modernity, *Cultural Critique*, 5, 95-129.

Tunç, E. (2020). 2000 Öncesi Post-Apokaliptik ve Distopik Filmler. *Ayrıntı Dergi*, <https://ayrintidergi.com.tr/2000-oncesi-post-apokaliptik-ve-distopik-filmler/>

Türkçe Sözlük, Türk Dil Kurumu (2025, Ocak 10). <https://sozluk.gov>.



## 4. Doğudan Batıya Bakış: Çin'deki Türkiye Araştırmaları Değerlendirmesi

### Look at to West from East: Tükiye's Research

Meqsud SELİM<sup>1</sup>

#### 1. Giriş

Doğu batıya göre farklı kültüre, farklı bakış acısına sahiptir. Bakış açısı farklılığı bilimsel araştırmaya farklı sonuçlara ulaşabilmektedir. Araştırmacılara göre, farklı kültürlere sahip kişiler ve toplumun her şeyi farklıdır (David). Bakış açılarının farklı olması her konuda farklılık ortaya koyabilmektedir. Uluslararası ilişkiler çalışmaları da farklı kültürlere sahip olan Doğu ve Batıda farklılık göstermektedir. Türkiye Avrupa'ya göre doğuda, ancak Çin'den bakınca coğrafya olarak çok da batıda bulunmaktadır. Makalemiz de bu sebep göz önünde bulundurularak Türkiye'yi Coğrafya bakımından 'Batı' olarak yansıtılmıştır. Araştırmacılar kendileri ait olan kültür ya da coğrafyaların farklı olması sebebiyle aynı alan ve aynı konularda farklı görüş ve düşüncelere sahip olabilmektedirler. Bilindiği gibi bilimsel çalışmalar ve araştırmalar da bakış acısı bakımından doğu ve batıda farklılık taşımaktadır. Çin de uzak doğu olarak adlandırılan coğrafyada bulunmakta ve Türkiye'ye göre doğu tarzı bakış acısına sahiptir. Çin'deki Türkiye araştırmaları da Çin'deki araştırma geleneği ve alışkanlıklarına dayanarak farklı bakış acısından Türkiye'nin Tarihi, kültürü, politikası, ordusu, dini, eğitim sistemi gibi alanlarda araştırma, değerlendirme yapmaktadır. Bu çalışmalar ve çalışmalar sonucunda ortaya koyulan bulgular batı ülkelerindeki çalışmalara göre farklılık oluşturabilmektedir. Günümüze kadar Çin'deki Türkiye araştırmaları hakkında farklı bakımlardan Türkiye'de ve Çin'de birkaç makale yayımlanmıştır. Çin'deki Türkoloji Araştırmaları (Shen) makalesi Çin'deki Türkçe dil ile ilgili Üniversiteler, bölümler ve ilgili çalışmalar hakkında bilgi verilmiştir. Çin'deki Türkiye Araştırmalarına Genel Bir Değerlendirme (Zan) gibi makaleler yazılmış ya da tercüme edilmiştir<sup>2</sup>. Makaleler Çin'deki Türkiye ile ilgili

<sup>1</sup> Doç. Dr., Kuzeybatı Milliyetler Üniversitesi (Northwest Minzu University: Lanzhou, Gansu, CN) (Lanzhou, Çin), **eposta:** [meqsudselim@hotmail.com](mailto:meqsudselim@hotmail.com) **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-1600-1716>

<sup>2</sup> Makale ilk başta Çin'de Çin'ce olarak yayımlanmış, sonradan İngilizcesi Türkçesi beraber yayımlanmıştır. Çince adı 六十年来中国的土耳其研究 'Altmış Seneden Beri Çin'deki Türkiye Araştırmaları' olarak verilmiş (Tao, ZAN, (2010) Altmış Yıldan Beri Çin'deki Türkiye Araştırmaları, *Batı Asya Afrika.*). İngilizce tercümesinin ismi 'An Overview of Turkish Studies in China' olarak verilmiş ve Türkçe tercümesi de Çince'den değil İngilizceden tercüme edilmiş.

araştırmaları kendi bakımından ve kapsamından tanıtmaktadır. Bu sebeple Çin'deki Türkiye araştırmalarını tümüyle yansıtmamaktadır.

Çin'deki Türkiye ile ilgili bilimsel çalışmaları dönem olarak, tıpkı başka konuları da ayırdığımız gibi, Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşundan önce ve kuruluşundan sonra olarak ikiye ayırabiliriz. Cumhuriyet kuruluş tarihi olan 1 Ekim 1949'dan öncesi Minguo (民国 mín guó) dönemi olarak adlandırılır. Bu dönem 1912'den başlayıp 1949'a kadar devam eder. Bu döneme ait az olsa da Türkiye ile ilgili çalışmalar bulunmakta ve çoğunlukla tanıtım makale ve kitaplardır. Mesela, *Yeni Türkiye*<sup>3</sup>, *Türkiye ve Kuruluşu*<sup>4</sup>, *Türkiye Köy Ekonomisi Gelişimi*<sup>5</sup> gibi küçük kitaplar yayımlanmış ve farklı konulardan Türkiye'yi tanıştırmaya çalışılmıştır. 1 Ekim 1949'da Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonra Çin yeni bir döneme giriyor ve her alandaki bilimsel çalışmalar da yeni döneme başlıyor. 1950'lerde tanıtım amaçlı çalışmalar ve tercüme ortaya çıkıyor. Daha sonra reformlar sayesinde 1980'lerden itibaren daha çok tercüme kitap ve makaleler ortaya çıkıyor. İlk başlarda A.F. Migele'in *Yeni Türkiye'nin Modern Tarihi*<sup>6</sup> gibi kitap ve makaleler Rusçadan tercüme edilmiş ve yayımlanmıştır. Daha sonra 1980'lerden sonra, Çin reformlarından sonra, İngilizce, Japonca gibi başka dillerdeki kitap ve makalelerde tercüme edilmeye başlamıştır. Bu döneme ait tercüme yayımların mühimleri *Yeni Türkiye'nin Doğuşu*<sup>7</sup>, *Türkiye'nin Modernleşme Süreci*<sup>8</sup>, *Türkiye'nin Modernleşme Süreci*<sup>9</sup> gibi kitaplar ve başka makalelerdir. Bu başka dillerden tercüme edilen tanıtım ve tarih kitaplarını Çince yazılmış araştırma kitapları ve araştırma makaleleri takip eder. Daha sonraki katkıların birçoğu Çin'deki devlet ve birkaç özel üniversitelerde açılan Türkçe bölümü mezunlarına aittir. Bu sonuçlar bir yandan Türkçe bölümlerinin kuruluş gayesine yeterince hakkını vermiş durumdadır.

Makalemizde Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuruluşundan sonraki Türkiye araştırma merkezleri, ilgili dergiler ve ilgili araştırmalar tanıştırlarak Çin'deki Türkiye araştırmaları özetlenmeye çalışılacaktır.

<sup>3</sup> Keshu, LİU, (1926) *Yeni Türkiye*, Pekin, Shangwu Yayınevi.

<sup>4</sup> Ziyao, LÍ, (1933) *Türkiye ve Kuruluşu*, Wentong Yayınevi.

<sup>5</sup> Fengshan, HE, (1937) *Türkiye Köy Ekonomisi Gelişimi*, Pekin, Shangwu Yayınevi.

<sup>6</sup> A.F. Migele, Çeviren Guisheng, ZHU, (1958) *Yeni Türkiye'nin Kısa Tarihi*, Sanlian Yayınevi.

<sup>7</sup> Lewis, B., Çeviren Zhonglian, FAN, (1982) *Yeni Türkiye'nin Doğuşu (The Emergence of Modern Turkey)*, Pekin, Shangwu Yayınevi.

<sup>8</sup> Roderic H. Davison, Çeviren. Zengjian, ZHANG, (1996) *Türkiye'nin Modernleşme Süreci*, Şangay, Xuelin Yayınevi.

<sup>9</sup> Norman, STONE, Çeviren. Changxin, LİU, (2017) *Kısa Türkiye Tarihi*, Pekin, Zhongxin Yayınevi.

## **2. Türkiye Araştırma Merkezleri ve Süreli Yayınlar**

Türkiye ile ilgili araştırmalar çoğunlukla araştırma merkezleri ve üniversitelerdeki Türkçe bölümleridir. Bu çalışmalar sayesinde öğrenciler daha fazla çalışmalarını Çince olarak okuyabilmektedir.

### **1) Çin'deki Türkçe Bölümleri ve Türkiye Araştırma Merkezleri**

Türkiye araştırma merkezlerinden: Shanxi Pedagojik Üniversitesi (陕西师范大学, Shanxi Normal University) Türkiye Araştırmaları Merkezi<sup>10</sup> başta gelmektedir. Tarih fakültesine bağlı araştırma merkezi özel olarak Türkiye gümünüz siyaseti, politikalar ve gündemdeki meselelerle ilgilenen araştırma merkezidir. Bunun dışında siyasi tarih, tarih konuları da araştırma merkezinin araştırma konularındandır.

Pekin Dil ve Kültür Üniversitesi (Beijing Language and Culture University)nde de Türkiye Araştırma Merkezi bulunmaktadır. Ülkeler ve Bölgeler araştırma merkezine bağlı olarak çalışmalarına devam etmektedir ve dil, tarih, siyaset konularını araştırmalarını hedeflemiştir.

Zhejiang Yabancı Diller Üniversitesi (Zhejiang International Studies University) Türkiye Araştırma Merkezi<sup>11</sup>. Yabancı Diller Fakültesi bünyesinde bulunmakta ve Türk Dili mesleği üzerinden öğrenci yetiştirmeyi hedefleyerek araştırmalarına devam etmektedir. Özel olarak devletin Kuşak Yol projesi için dil elemanları yetiştirmeyi hedeflemiştir.

Pekin Üniversitesi (Peking University) Türkiye Araştırma Merkezi. Tarih bölümüne bağlı olarak çalışmakta ve Türkiye tarihi, Osmanlı tarihi, Türkiye gündemi gibi geniş kapsamda araştırmalarına devam etmektedir<sup>12</sup>. Nisan 2018 tarihinde kurulmuştur ve kurulduğundan beri Türkiye araştırmaları alanında birçok konferans düzenlemiş ve çalışmalar yapmıştır.

Şanghai Üniversitesi (Shanghai University) Türkiye Araştırma Merkezi. Küresel Meseleler Araştırma Enstitüsüne bağlı olarak çalışmakta ve siyasi, politika, tarih gibi konuları araştırmayı hedeflemiştir.

---

<sup>10</sup> Shanxi Üniversitesi Tarih Fakültesine bağlı araştırma merkezidir. Web sitesinden görüldüğü kadarıyla araştırma merkezinin diğer adıyla "Kara deniz bölgesi araştırma merkezi" olarak da gözüküyor. Web adresi: <http://turkey.snnu.edu.cn/index.htm>;

<sup>11</sup> Web adresi: <https://www.zisu.edu.cn/xxjg/kyjg1.htm>; Erişim tarihi: 25 Ekim 2022.

<sup>12</sup> Web adresi: <https://www.hist.pku.edu.cn//yjszx/xtjg/d30ca175607a4fa28f6d7c2a41b3d10b.htm> ; Erişim Tarihi: 25 Ekim 2022.

Bu araştırma merkezleri haricinde Çin’de Pekin Yabancı Diller Üniversitesi (Beijing Foreign Studies University), Şanghai Yabancı Diller Üniversitesi (Shanghai International Studies University), Xi’an Yabancı Diller Üniversitesi (Xi’an International Studies University)<sup>13</sup> gibi üniversitelerde lisans öğrencileri için Türk Dili mesleği bulunmaktadır. Bu bölüm mezunları Türkiye ili ilgili ticari, diplomasi, bilimsel araştırma gibi farklı alanlarda çalışmaya devam etmektedir.

## 2) Türkiye Araştırmaları ile İlgili Süreli Yayınlar

*Türkiye Araştırmaları* (土耳其研究, *The Journal of Turkish Studies*) dergisi 2018 yılından itibaren yılda iki kez Çince olarak yayımlanan akademik araştırma dergisidir. Üniversite web sitesinden sayı 1, 2018 ve sayı 1, 2019 olarak iki sayısına ulaşmak mümkündür<sup>14</sup>. Esas olarak Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti hakkındaki tarih, kültür, politika, iktisat, askeri konular ve diplomasi konularındaki araştırmalara yer verilir. Shanxi Pedagojik Üniversitesi (陕西师范大学) Türkiye Araştırmaları Merkezi tarafından yayımlanan dergide günümüze kadar politika, tarih, din konuları yayımlanmış ve yayıma devam etmektedir.

*Türkiye Haberleri* (土耳其博览) Pekin Dil ve Kültür Üniversitesi Türkiye Araştırma Merkezince elektronik ortamda yayımlanan haberlerdir. Sürekli olarak Türkiye’nin mühim siyasi, tarihi ve iktisadi haberlerini yayımlamayı hedeflemiştir.

Bunun haricinde Türkiye Araştırmaları Konsorsiyumu adında yukarıda adı geçen Pekin Dil ve Kültür Üniversitesi, Shanxi Pedagojik Üniversitesi, Zhejiang Üniversitesi, Pekin Üniversitesi ve Şanghai Üniversitesi gibi üniversitelerin Türkiye Araştırma Merkezlerince yeni çalışma neticeleri gibi haberleri paylaşmak için ortaya koyulmuştur. Elektronik ve düzensiz olarak yayıma devam etmektedir.

Bu yayınlar Çin’deki Türkiye ile ilgili araştırmaların çoğunu kapsamakta ve Türkiye araştırmacıları ve okuyucuları için özel alan haline gelmektedir. Makalemizdeki birçok araştırmalar da bu dergilerde yayımlanmıştır.

## 3. Türkiye ile İlgili Bilimsel Araştırmalar ve Sonuçları

Çin Halk Cumhuriyeti’nin kuruluşundan sonraki döneme ait araştırmaları araştırma konularına göre politika, tarih, dil ve din gibi konulara ait olarak dört konuya ayırabiliriz. Bu konular farklı araştırmacılar ve öğrenciler tarafından farklı

<sup>13</sup> Burada adı geçen üniversitelerin İngilizcesi “Foreign Studies University, International Studies University” olarak yazılsa da orijinali olan Çincesi “外国语大学/学院” (wài guó yǔ dà xué/xué yuàn) ‘Yabancı Diller Üniversitesi’dir.

<sup>14</sup> Üniversite web sitesi: <http://turkey.snnu.edu.cn/info/1013/1943.htm> erişim tarihi: 28 Eylül 2022;

bakımlardan çalışılmış ve kendi kapsamlarınca sonuçlara varılmıştır. Bu araştırmaların bilinmesi ve okunması ilgili araştırmalar için farklı bakış açısı sunabilmektedir. Aşağıda bu araştırmaların Türkçe tercümesi verilmektedir.

1) Siyaset ve Politika ile İlgili Araştırmalar

*Araştırma Makaleleri:*

(1) Juanjuan, ZHAO, (2021) Türkiye Parti Sistemi ve Devlet Yeteneklerinin Kuruluşu, *Arap Dünyası Araştırmaları*.

(2) Shaoqing, ZHOU, (2020) Türkiye Milletler Politikası ve Kanununun Tarihsel Dönüşümü ve Mantığı, *Guizhou Milletler Araştırmaları*.

(3) Sisi, XING, Türk Dış Politikasındaki Diyanet İşleri Başkanlığı, *Arap Dünyası Araştırmaları*.

(4) Juanjuan, ZHAO, (2020) Türkiye İslami Parti Gelişimi: Adalet ve Kalkınma Partisi Araştırması Örneği, *Xinjiang Sosyal Bilimleri*.

(5) Yulong, YAO, (2019) Günümüz Türkiye'si Kadın Hakları Görüşleri ve Hareketlerinin Değişimi, *Batı Asya Afrika*.

(6) Chen, YANG, (2019) Parlamento Sisteminden Başkanlık Sistemine: Rejim Değişikliği ve Türkiye'nin Siyasi Seçimi, *Arap Dünyası Araştırmaları*.

(7) Lan, REN, (2018) Türk Milliyetçilik Hareketinin Başlanması ve Yönü, *Yurtdışı Sosyal Bilimleri*.

(8) Yanzhi, LÍ, (2018) Türkiye'nin Siyasi Gelişim Yolu hakkında düşünce ve bize ışık tutması, *Batı Asya Afrika*.

(9) Xiangrong, ZHANG, (2018) Yeni Osmanlıcılık: Tarihi Değişimi ve Etkisi, *Xinjiang Sosyal Bilimleri*.

(10) Zhiqiang, ZOU, (2018) Türkiye'nin İktisat Yönetimi ve Değişimi, *Arap Dünyası Araştırmaları*.

(11) Chuanzhong, ZHU, (2018) 1960-1980li Yılları Arası Türkiye Solculuk Hareketi Araştırması, *Arap Dünyası Araştırmaları*.

(12) Yong, YU, (2017) Türkiye Adalet ve Kalkınma Partisi ve 'Gülen Hareketi' İlişkisinin Değişimi, *Arap Dünyası Araştırmaları*.

(13) Yi, LÍU, (2016) Türkiye'nin Siyasi Krizi: Siyasi İslam ve Milliyetçilik, *Kültürel Yön*.

*Rumeli Filoloji Yazıları 3*

- (14) Chen, YANG, (2015) İslami Kimliğin Tarihsel Değişimi – Türkiye'nin 'Milli Görüş Harekatı' Analizi, *Dünya Din Kültürü*.
- (15) Dongjin, CHENG, (2014) Türkiye'nin Siyasi Değişimi ve Siyasi İslamcılığın Yükselmesi, *Kültürel Yön*.
- (16) Jing, MİN, (2014) Din ve Laikliğin Sınırını Geçiş – Türkiye İslam İktisadı ve Etkisi Araştırması, *Kuzeybatı Pedagojik Üniversitesi Dergisi*.
- (17) Yi, Lİ, (2013) Türkiye'nin Laikleşme Yolundaki İslam Faktörleri, *Arap Dünyası Araştırmalı*.
- (18) Linsong, WANG, (2012) 'Türk Modeli'nin Yeni Değişimi ve Etkisi, *Batı Asya Afrika*.
- (19) Yanzhi, Lİ, (2012) Türkiye Sivil Politika ve Askeri Politika Oyunu: Adalet ve Kalkınma Partisi İktidarı Örneği, *Batı Asya Afrika*.
- (20) Jiankang, Bİ, (2009) Yakın 30 Senedin Beri Yurtiçindeki Türkiye Siyaseti Araştırmasına Genel Bakış, *Batı Asya Afrika*.
- (21) Mingxin, JİANG, (2009) Çağdaş Türkiye Siyasi Gelişimini Etkileyen Tarihi ve Kültürel Miras, *Batı Asya Afrika*.
- (22) Zhongmin, LİU, (2008) Küreselleşme ve Emperyalizm Geleneğinden Milliyetçiliğe – Ziya Gökalp'ın Türkiye Milliyetçiliği Görüşü Araştırması (1-2), *Batı Asya Afrika*.
- (23) Decheng, CHEN, (2000) Türkiye'nin Çok Partili Yarım Cumhur Başkanlığı Sistemi, *Batı Asya Afrika*.
- (24) Yun, LİU, (1999b) Ülkeyi Kurtaran Partiden Gelişme Partisine Kadar Türkiye İslam Politikasının Gelişimi, *Batı Asya Afrika*.
- (25) Yun, LİU, (1999a) İslam Dini ve Türkiye Siyasetinin Modernleşmesi Araştırması, *Batı Asya Afrika*.
- (26) Gongjian, YAN, (2021) Türkiye Deniz Kuvvetlerinin "Milli Fırkateyn" Projesi: İstanbul Fırkateyni, *Mühimmat Bilgileri*.
- (27) Zhihong, CHEN, (1996) "Doğu"dan "Batı"ya Türkiye, *Dünya Bilgileri*.

*Yüksek Lisans Tezleri:*

- (1) Guannan, Lİ, (2019) Türkiye'nin Orta Asya Stratejisi Araştırması, Xinjiang Pedagojik Üniversitesi.

- (2) Jiao, ZOU, (2018) Soğuk Savaş Döneminde Türkiye ile Suudi Arabistan ilişkileri Araştırması, Yunnan Üniversitesi.
- (3) Zhihao, WANG, (2017) Siyasi Dönüşüm Sürecinde Asker ve Din İlişkisi: Türkiye Mısır Karşılaştırması, Huadong Pedagojik Üniversitesi.
- (4) Huajie, ZHEN, (2016) Günümüz Türkiye'sinde Sosyal Tabakalaşma Araştırması, Kuzeybatı Üniversitesi.
- (5) Yuanxi, SUN, (2016) Türkiye'de Hükümet ve Asker ilişkisi ve Siyasal Modernleşmeye Etkileri, Xinjiang Üniversitesi.
- (6) Rui, SHENG, (2014) Türkiye'nin Laikleşme Süreci Araştırması, Şangay Yabancı Diller Üniversitesi.
- (7) Honghai, DU, (2012) 'Türk Modeli'nin Türkiye Ortadoğu Diplomasi İlişkilerine Etkisi, Şangay Yabancı Diller Üniversitesi.
- (8) Songlin, GAO, (2012) Türkiye Sivil Toplum Araştırması, Çin Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- (9) Weizhi, FAN, (2000) Geç Osmanlı Dönemi Asker ve Politika İlişkileri Araştırması, Kuzeybatı Üniversitesi.
- (10) Hanlun, GAO, (2020) Çin Uluslararası Radyosu'nun Türkiye Yayını Analizi: Uluslararası Türkçe web sitesi ve CRITURK Youtube Kanalı Örneği, Pekin Yabancı diller Üniversitesi.
- (11) Eldiir, SHABİKOV, (2015) Soğuk Savaş Sonrası Türkiye'nin Orta Asya Devletlerine Dış Politikası Araştırması, Jilin Üniversitesi.
- (12) Liping, WEİ, (2010) Türkiye'nin Modernleşme Sürecindeki Kinaye: Pamuk'un *Cevdet Bey* Örneği, Pekin Üniversitesi.

*Kitaplar:*

- (1) Yun, LIU, (2002) *Türkiye'nin Siyasi Modernleşmesi*, Lanzhou, Gansu Halk Yayınevi.
- (2) Xinjun, Lİ, (ect.) (2020) *Türkiye İş Ortamı*, Pekin, Dış Ticaret Üniversitesi Yayınevi.
- (3) Siyu, WANG, (2018) *Yurtdışına Yatırım ve Seyahat: Türkiye*, Pekin, İktisat Gazetesi Yayınevi.
- (4) Pekin Üniversitesi (1975) *Türkiye Coğrafyası*, Pekin, Shangwu Yayınevi.

### Rumeli Filoloji Yazıları 3

- (5) Lijun, ZHANG, (2016) *'Kuşak Yol' Hattı Üzerindeki Ülkeler Ekonomisi Serisi: Türkiye Ekonomisi*, Pekin, Çin Ekonomi Yayınevi.
- (6) Meiqing, HAN, *Türkiye'ye İhracat Elkitabı*, Pekin, Çin Ekonomi Yayınevi.
- (7) Hua, QING, (1995) *Türkiye ve Kafkas Ülkeleri*, Pekin, Askeri Tercüme Yayinevi.
- (8) Enjie, HUO, (2003) *Türkiye Depremine Genel Bakış*, Pekin, Çin Bilim ve Teknoloji Yayınevi.
- (9) Zhizhun, CHEN, (2209) *Türk Ceza Kanunu*, Pekin, Çin Halk Emniyet Üniversitesi Yayınevi.
- (10) Chunding, LI, (2022) *Türkiye Tarımcılığı*, Pekin, Çin Tarım Yayınevi.
- (11) Jian, WANG, (2022) *'Kuşak Yol' Ülkeler Araştırma Raporu: Türkiye*, Pekin, Çin Sosyal Bilimler Yayınevi.

Bu araştırmaları özetlediğimizde Araştırma makalelerinde Türkiye'nin din, millet, askeri ve siyasi politikalarını farklı yönlerden tanıştırmış ve değerlendirmiştir. Tezler ise farklı yönlerdeki politikaları derince incelemiş bulunmaktadır. Bu kısımdaki çalışmalar daha çok din ve siyaset ile ilgilidir, özellikle AK parti ile ilgili farklı konulardan çalışmalar bulunmaktadır. Bu kısımda az olsa da Türkiye iktisadi ile ilgili yayımlarda bulunmakta ve deprem gibi konulara ait kitaplarda bulunmaktadır.

#### 2) Tarih ile İlgili Araştırmalar

##### *Araştırma Makaleleri:*

- (1) Saoqing, ZHOU, (2020) Türkiye Milliyetler Politikası ve Yasa Düzenlemesinin Tarihi Gelişimi ve Değer Mantığı, *Guizhou Milletler Araştırması*.
- (2) Xinjun, LI, (2020) Atatürk Dönemi Türkiye İktisadi Gelişimindeki 'Devletçilik', *Arap Dünyası Araştırmaları*.
- (3) Chen, YANG, (2019) Parlamento Sisteminden Başkanlık Sistemine: Sistem Değişikliği ve Türkinin Siyasi Seçimi, *Arap Dünyası Araştırmaları*.
- (4) Yulong, YANG, (2019) Türkiye Alevi Meselesinin Tarihi Gelişimi ve Çözümü, *Arap Dünyası Araştırmaları*.
- (5) Tao, ZAN, (2018) Süreklilik ve Dönüşüm: Günümüz Türkiye'sinin Siyaset-Din ilişkisi, *Batı Asya Afrika*.
- (6) Tao, ZAN, (2016) Tarih Işığında Türkiye Hayali: Bir Kuşak Bir Yol Işığında Çin-Türkiye İlişkisi, *Batı Asya Afrika*.



- (7) Chen, YANG, (2015) İslami Kimliğin Tarihi Gelişimi: Türkiye ‘Millî Görüş Harekatı’ Üzerine, *Dünya Din Kültürü*.
- (8) Tao, ZAN, (2015) Tarihi Bakımdan Türkiye’nin Çok Taraflı Stratejisi, *Arap Dünyası Araştırmaları*.
- (9) Eyyüp, SARITAŞ, Chen, YANG, (2014) 1935ten Beri Türkiyenin Sinoloji Araştırmaları, *Batı Asya Afrika*.
- (10) Minxing, HUANG, (2014) Tarihin Dönüşümü ve İmparatorluk Özlemi: Savaş Sonrası Türk Diplomasisinin Üç Kez Dönüşümü ve Arap Baharı, *Kuzey Batı Üniversitesi Dergisi*.
- (11) Tao, ZAN, (2012) ‘Türk Modeli’: Tarihi ve Mevcut Durumu, *Xinjiang Pedagojik Üniversitesi Dergisi*.
- (12) Tao, ZAN, (2010) 60 Seneden Beri Çin’deki Türkiye Araştırmaları, *Batı Asya Afrika*.
- (13) Jiankang, Bİ, (2009) Türk Devleti ve Dini: Atatürk Laikleşme Devrimi Hakkında Düşünceler, *Batı Aysa Afrika*.
- (14) Tao, ZAN, (2009) ‘Kontrol Altındaki Modernlik’ ve Ona Meydan Okuyanlar: Türkiye Modernleşme Sürecine Tarihi Bakış, *Tarihçilik Araştırmaları*.
- (15) Lulu, FENG, (2004) Yakın Dönemde Türkiye’de İslam Şeriatın Laikleşme Devrimi, *Xinjiang Sosyal Bilimleri*.
- (16) Zhongmin, LİU, (2000) İslam Kalkınma Harekâtı ve Türk Toplumunun Tarihi Gelişimi, *Ningxia Sosyal Bilimleri*.

*Yüksek Lisans Tezleri:*

- (1) Hongjuan, WANG, (2021) Türkiye Cumhuriyet Halk Partisi Araştırması (2000-2020), Liaoning Üniversitesi.
- (2) Tingli, WU, (2020) 1980lerden Beri Türkiye’deki Başörtüsü Meselesi Araştırması, Liaoning Üniversitesi.
- (3) Mengqing, ZENG, (2019) Türkiye Asker-Hükümet İlişkisi Araştırması (1946-1963), Shanxi Pedagojik Üniversitesi.
- (4) Xiaochao, SONG, (2019) Türkiye Asker-Hükümet İlişkisi: 1971-1989, Shanxi Pedagojik Üniversitesi.
- (5) Mengfei, GUAN, (2018) Jön Türk Devrimi Araştırması, Liaoning Üniversitesi.

- (6) Şemsiye, ŞİRZAT, (2015) Türkiye'nin Batı Asya Siyasetindeki Rolü ve Zorlukları, Xinjiang Üniversitesi.
- (7) Ligang, WU, (2015) Türkiye Adalet ve Kalkınma Partisi Toplum Esası Araştırması, Liaoning Üniversitesi.
- (8) Jing, KANG, (2010) Türkiye Adalet ve Kalkınma Partisi Yönetimindeki Kürt Siyaseti Değerlendirmesi, Çin Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Bölümü.
- (9) Shaohua, ZHOU, (2008) Türkiye Bayan Hakları Düşüncesi ve Pratiğinin Tarihsel Araştırması, Kuzeybatı Pedagojik Üniversitesi.
- (10) Wenyu, SU, (2007) Türkiye'nin Modernleşme Işığındaki Osmanlılık, Xinjiang Pedagojik Üniversitesi.
- (11) Qianhao, ZHAO, (2015) Şeyh Said İsyanı ve Türkiye'nin Erken Dönemdeki Tek Milletli Devlet Kuruluşu, Shanxi Pedagojik Üniversitesi.

*Kitaplar:*

- (1) Min, HE, (2017) *İngilteredeki Türkiye İmaji Araştırması: 1800-1853, Türkiye Tarihi ve Siyaseti Araştırması Serisi*, Pekin, Sosyal Bilimler Yayınevi.
- (2) Quanan, HA, (2016) *Türkiye Tarihi*, Tianjin, Tianjin Halk Yayınevi.
- (3) Quanan, HA, (2014) *Genel Türkiye Tarihi*, Şangay Sosyal Bilimler Yayınevi.
- (4) Shuzhi, PEN, (2002) *Ortadoğu Ülkeleri Genel Tarihi: Türkiye*, Pekin, Shangwu Yayınevi.

Bu bölümdeki çalışmalar özetlendiğinde ağırlık olarak cumhuriyet sonrası tarih incelenmiş, tarih içindeki din, laikleşme konularına ağırlık verilmiştir. Bunun yansırı, Atatürk dönemi de incelenmiştir. Bu bölümde de görüldüğü gibi Osmanlı dönemi çalışmaları çok az sayıda bulunmakta ve esas olarak Avrupa dillerindeki çalışmaların tercümeleridir. Osmanlı çalışmaları sayı olarak az olduğundan bu makale kapsamında bulunmamaktadır.

3) Dil ve Edebiyat Araştırmaları

*Araştırma Makaleleri:*

- (1) Jun, LİU; Semine İmge, AZERTÜRK, (2015) Çince Eklerler ile Türkçe Eklerin Karşılaştırması: Çince 'zhe', 'jia' ile Türkçe '-cı' eki karşılaştırması, *Xian Yabancı Diller Üniversitesi Dergisi*.
- (2) Zhenhua, HU, (2009) *Türkçe-Çince Sözlük* yayımlandı, *Dil ve Tercüme*.

- (3) Yuanxin, WANG, (2006) Türkçe Cümlelerdeki Zamir Sıralaması ve Özellikleri, *Dil ve Tercüme*.
- (4) Panpan, LĪ, (2020) Bilişsel Gramer Bakımından Türkçedeki Varoluş Cümlelerinin Analizi, *Changjiang Yayınları*.
- (5) Ablimit, ĞOCEK; Ezergül; Yüsüp, EBEYDULLA, (2016) Türkçe Hece Ayırma Metodu Araştırması, *Bilgi İletişimi*.
- (6) Yunpeng, LĪ; Zhixing, SHEN, (2016) Anlam Alanı Bakımından Türkçe Zaman Kavramı Türündeki Fiiller, *Asya Afrika Araştırmaları*.
- (7) Guilin, ZHANG, (2021) Sözlük ve Kurallar Işığında Türkçenin Morfolojik Anlam Ayrımı Sistemi Uygulaması, *Modern Dilcilik*.
- (8) Zhixing, SHEN, (2013) Türkçe İsim Morfolojisinin Otomatik Analizi İçin Transfer Ağları, *Kurtarıcı Ordu Yabancı Diller Üniversitesi Dergisi*.
- (9) Hongyun, XU, (2021) Moğolca Ablatif ile Türkçe Ablatif Mukayeseli Araştırması, *Çin'deki Moğol Çalışmaları*.
- (10) Yuanxin, WANG, (1994) Kazakça ve Türkçe Ünsüzlerin Karşılaştırması: Fonetik Uyum ve Dil Etkisi İlişkileri, *Milletler Dil ve Yazıları*.
- (11) Yuanxin, WANG, (1996) Kazakça ve Türkçe Paralel Birleşik Kelimelerin Dizimi Özelliği, *Milletler Dil ve Yazıları*.
- (12) Yanjie, WANG, (2014) Türkçe Bakımından Çincenin Ettirgenlik Kategorisindeki Varsayılan İfade Şekli, *Modern Dil ve Edebiyat*.
- (13) Gelajidin, OSMAN; Zhaonian, LĪ, (1989) Türkçe, Yeni Uygarca, Kazakça Karşılaştırmalı Kelimeler, *Dil ve Tercüme*.
- (14) Ceens, AHMAT, (1998) Kazakça ve Türkçe Bazı Kelimelerin Benzerliği ve Farkları, *Dil ve Tercüme*.
- (15) Haiqing, LĪ, (2019) Çince ve Türkçenin Fonetik Karşılaştırması ve Eğitimi Stratejisi, *Tonghua Pedagojik Üniversitesi Dergisi*.
- (16) Qirong, WEĪ, (2019) Sudan Lehçesindeki Avrupa Dilleri ve Türkçe Kelimeler, *Çin'deki Müsülmünlar*.
- (17) Chongde, CUI, (1993) Türkçe Fonem Sistemi ve Özellikleri, *Xinjiang Üniversitesi Dergisi*.
- (18) Yiyuan, GONG, (2018) Türkçedeki İngilizce Alıntı Kelimelerin Dağılımı ve Söz Yapımı Özellikleri, *Kuzey Edebiyatı*.

- (19) Fan, WU, (2021) Türkçe ve Çince Deyimlerin Kültürel Karşılaştırması ve Çevirisi, *Dağılım Gücü Araştırması*.
- (20) Qing, CHEN, (2014) Türkçe Elektronik Kaynakların Kullanımı, *Kablosuz İnternet Teknolojisi*.
- (21) Hujieletu, WU, (1995) Türkçe ve Moğolcanın Fonetik Sistemi Karşılaştırması, *Milletler Dil ve Edebiyatı*.
- (22) Wei, MA, (2014) Salırca ve Türkçe Kelimelerin Karşılaştırması, *Qinghai Milletler Araştırması*.
- (24) Zhiyuan, XU, (2022) Benzetme Bakımından Çince ve Türkçedeki “Yemek” Fiili, *Harbin Enstitüsü Dergisi*.
- (25) Qingguo, TANG, (1997) Modern Türkçe Fiillerin Tasviri, *Kurtarıcı Ordu Yabancı Diller Enstitüsü*.
- (26) Guilin, ZHANG, (2022) Askeri Alandaki Türkçe Terimlerin Otomatik Çıkartılması Araştırması, *Çin Teknik Terimleri*.
- (27) Wei, MA, (2012) Salırca ve Türkçe Fonetik Karşılaştırması, *Qinghai Milletler Araştırması*.
- (28) Huizhun, DİNG, (2021) Kesintisiz Dil Algılamada Türkçe Fonetigi Araştırması, *Kurtarıcı Ordu Yabancı Diller Enstitüsü Dergisi*.
- (29) Guilin, ZHANG, (2021) Çince Türkçe Cümlelerin Otomatik Ayarı Araştırması, *Modern Dilcilik*.
- (30) Bangsheng, HU, (2016) Türkiye Medya Ekolojisi ve Özellikleri, *Yurtdışına Medya*.
- (31) Yuanxin, WANG, (1992) Türkiyenin Dil Devrimi, *Dil ve Tercüme*.
- (32) Chang, DAİ, (2021) *The Wonderful Wizard of Oz*'un Türkçe Tercümesindeki Meseleler, *Genç Edebiyatçılar*.
- (33) Haiqing, Lİ, (2017) Türkçeni Latiniceleştirilmesi ve Çincenin Pinyinleştirilmesi Karşılaştırması, *Tonghua Pedagojik Üniversitesi Dergisi*.
- (34) Meng, XİE, (1995) Türkiyenin Uzaktan Eğitimi, *Modern Çağ Uzaktan Eğitimi*.
- (35) Metreyim, SAYİT, (1999) Türki Dillerin Kelime Geliş Gidişi: Modern Uygurca ve Modern Türkçedeki *bas-* Kelimesi Örneği, *Merkezi Milletler Üniversitesi Dergisi*.

- (36) Liping, WEI, (2016) Eski Hint *Bülbül Hikayelerinin* Türkiye'deki Tercümesi ve Yayılımı, *Kuzeybatı Milletler Üniversitesi Dergisi*.
- (37) Yiyuan, GONG, (2019) Türkiye Dil Politikasının Tarih İçinde Dönüşümü, *Dil Politikası ve Planlaması Araştırmaları*.
- (38) Ying, LIU, (2014) *Pinocchio* Romanının İki Farklı Türkçe Tercümesinden Eleştirel Okumanın Öneme Bakış, *Film Eleştirileri*.
- (39) Yaokai, JI, (2012) Öz Türkçenin Sınıırını Geçiş: Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'nın Türkçe ve İngilizce Tercümesinde Üslup Analizi, *Geniş Tercüme: Dil, Edebiyat ve Kültür Tercümeleeri*.
- (40) Semine İmge, AZERTÜRK, (2011) Türkçedeki "-ler" ile Çince "men" Karşılaştırma Araştırması, *Jiangke Bilimsel Araştırma*.
- (41) Yuanxin, WANG, (1996) Türkçe ve Kazakça Ses Değişimi ve Anlamı, *Mançu Dili Araştırmaları*.
- (42) Dursun, (2015) Yabancı Dil Olarak Türkçe Öğreniminde Alman ve Taiwanlı Öğrencilerin Ses Yanlılıkları Karşılaştırması ve Öneriler, *Yabancı Dil ve Edebiyat Araştırmaları*.
- (43) Tao, ZAN, (2009) "Harf İnkılabı" ve Türkiye'nin Modernleşmesi, *Dünya Bilgileri*.
- (44) Jingzhen, LIU, (2020) Türkiye Kürt Dili Politikası Araştırması: Görünmezlikten Yavaşıya Açıklığa Doğru, *Dil Politikası ve Planlaması Araştırmaları*.
- Yüksek Lisans Tezleri:*
- (1) Yingying, CENG, (2021) Türkçede Söylemlerin Eklemlenmesi Araştırması, Pekin Yabancı Diller Üniversitesi.
- (2) Ya, DI, (2020) Anadili Türkçe Olanların 'ba' ile 'bei' Şeklindeki Cümlelerde Görülen Yanlılıkların Analizi, Nanjing Pedagojik Üniversitesi.
- (3) Fatma Ceren, ATAY, (2019) Çince ve Türkçe Hayvan ve Renk Türündeki Atasözleri Karşılaştırma Araştırması, Jilin Üniversitesi.
- (4) Kübra, DEMİR JIANG, (2019) Çince ve Türkçe Niteleme Kelimeleri ve Kullanımı Karşılaştırması, Şangay Pedagojik Üniversitesi.
- (5) Memettursun, ZUNUN, (2017) Yeni Uygurca-Türkçe İsim Tamlaması Makine Tercümesi Tekniğı Araştırması, Xinjiang Pedagojik Üniversitesi.

- (6) Abdumicit, CELİL, (2016) Modern Uygurca İle Modern Türkçe Fiillerin İsimleşmesinin Mukayeseli Araştırması, Merkezi Milletler Üniversitesi.
- (7) Elif, (2012) Türkçe ve Çincenin Gramerinin Mukayesesi, Huazhong Teknik Üniversitesi.
- (8) Jiaojiao, CHENG, (2017) Türkçenin Kırgızistan'da Yayılımı Araştırması, Xinjiang Pedagojik Üniversitesi.
- (9) Zulhayat, DOLQUN, (2016) Çağatay Uygurcası İle Modern Türkçedeki Fonksiyon Kelimeleri Mukayeseli Araştırması, Xinjiang Üniversitesi.
- (10) Yiyi, CENG, (2016) Türkçe Söylenlerin Eklemleşmesi Araştırması - Orğan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* Örneğiyle, Pekin Yabancı Diller Üniversitesi.
- (11) Betül, KESKİN, (2019) Çince ve Türkçedeki Kelime Yapımı ve Eklerler Yapılmış Kelimelerin Mukayeseli Araştırması, Xiamen Üniversitesi.
- (12) Aylın, YILMIZ, (2017) Çince ve Türkçedeki Atasözleri ve Deyimlerin Mukayeseli Araştırması, Zhejiang Üniversitesi.
- (13) Hasan Mert, GEZER, (2021) Türkçe ve Çince'deki *Niu* 'İnek' Kelimesi İçeren Deyimlerin Karşılaştırması, Huadong Teknik Üniversitesi.
- (14) Jun, HUI, (2007) Türkçe ve Çince Haber Sözcükleri ve Cümle Yapısının Mukayeseli Araştırması, Çin Halk Kurtarıcı Ordu Yabancı Diller Enstitüsü.
- (15) Yiqi, LI, (2016) Kırgızistan'daki Üniversite Öğrencilerinin Çince ve Türkçe Öğrenimine Karşı Tutumlarının Karşılaştırmalı Analizi: Bişkek'teki Üniversite Öğrencileri Örneği, Xinjiang Pedagojik Üniversitesi.
- (16) Qing, CHEN, (2020) Uluslararası Anlama Eğitimi Bakımından İlk Okul Türkçe Dersi - Şangay Üniversitesi İlk Okulu Örneği, Şangay Yabancı Diller Üniversitesi.
- (17) Yasemin, ÇİMEN, (2017) *Modern Çince (Cilt, 1) ve Benimle Çince Öğrenin (Cilt, 1) Ders Kitapları Analizi - Türkiye'deki Liselerde Kullanımı Çalışması*, Şangay Pedagojik Üniversitesi.
- (18) Fei, YU, (2018) Türkçenin Yazı Değişimi ve Modern Devlet Kuruluşundaki Tarihi Önemi, Şangay Yabancı Diller Üniversitesi.
- (19) Cem, AYGÜN, (2014) Türkçenin Zamansal Şekli ve Anlamı - Orhon Abideleri ile Kazakçanın Mukayeseli Araştırması, Merkezi Milletler Üniversitesi.
- (20) Yujia, ZHOU, (2018) Çatışma Bakımından Türkiyenin Kürtçe Politikası, Pekin Yabancı Diller Üniversitesi.

- (21) Yuanyuan, LİU, (2017) Kırgızistan Üniversitelerinin Yabancı Dil Eğitimi Araştırması - İngilizce, Türkçe, Çince Örneği, Xinjiang Üniversitesi.
- (22) Qing, LİU, (2020) Türkiye'nin Ebru Sanatı ve Elbise Tasarımındaki Kullanımı, Pekin Fuzhuang Üniversitesi.
- (23) Ali Aydın, GÜRBÜZ, (2014) Türkiye'deki Çince Eğitimi ve Yayılımı Araştırması, Merkezi Milletler Üniversitesi.
- (24) Aliye, ALTINKAYA, (2015) Türkçe ve Çince'deki "bakmak" Fiilinin Anlam Bakımından Mukayesesi, Şangay Ulaşım Üniversitesi.
- (25) Xia, Lİ, (2012) Çince ve Türkçenin Fonetik Sistemi Karşılaştırması, Huazhong Teknik Üniversitesi.
- (26) Tianwen, LİU, (2012) Çince ve Türkçe Bağlaçların Mukayeseli Araştırması, Huazhong Teknik Üniversitesi.

*Kitaplar:*

- (1) Metreyim, SAYIT, (2014) *Modern Uygurca ile Modern Türkçe Grameri Karşılaştırma Araştırması*, Pekin, Milletler Yayınevi.
- (2) Zhao, LİU, (2018) *Türkçenin Grameri*, Pekin, Shangwu Yayınevi.
- (3) Huijun, DİNG, (2020) *Türkçedeki İsimleşme Araştırması*, Guangzhou, Dünya Kitap Yayınevi Guangdong Şirketi.
- (4) Zonglin, WEI, (2016) *Yeni Öğrenenler İçin Hızlı Türkçe*, Pekin, Dünya Kitap Yayınevi.
- (5) Jun, PENG, Huijin, DİNG, (2014) *Türkçe Çince Çeviri Kitabı*, Pekin, Dünya Kitap Yayınevi.
- (6) Zhengqing, ZHOU, (2008) *Türkçe Çince Sözlük*, Pekin, Shangwu Yayınevi.

Görüldüğü gibi, Dil ve Edebiyat ile ilgili araştırmaların sayısı başkalarına bakıldığında daha da çoktur. Dil ile ilgili araştırmalar dilin neredeyse her konusuna değinmiş ve Çince ile çok yönlerden karşılaştırılmıştır. Dil ile ilgili olarak birkaç eserin Türkçe tercüme yapılmış ve değerlendirilmiş bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra, edebiyat ile ilgili de birçok çalışma bulunmakta ve çoğunlukla Çinceye tercüme edilmiş Türkçe eserler üzerinden incelenmiştir. 'Çin'deki Türkoloji Çalışmaları' makalesinde listelendiği gibi Çinceye tercüme edilen eserlerin sayısı da çok az değildir (Shen). Bu bölümdeki çalışmaların çok olmasının sebebi de Çin'de bulunan Türkçe bölümleridir. Türkçe Dil ve edebiyat ile ilgili makalelerin çoğu Türkçe bölümü öğrencileri ve mezunlarına aittir.

4) Din ile İlgili Araştırmalar

*Araştırma Makaleleri:*

(1) Na, AN; Hui, XU, (2015) Türkiye'nin Din Özgürlüğü ve Hristiyanlar: Adalet ve Kalkınma Partisi İktidarı Dönemi Örneği, *Dünya Din Kültürü*.

(2) Xiangrong, ZHANG, (2014) Türkiye'nin Modernleşme Sürecindeki Din Etkisi, *Yeni Batı*.

(3) Jing, MİN, (2016) Din ve Laikliğin Sınırlarını Geçiş: Türkiye İslam Ekonomisi ve Etkisi Araştırması, *Kuzeybatı Pedagojik Üniversitesi Dergisi*.

(4) Jing, MİN, (2014) Dönüşüm Sürecindeki Siyaset ve Din: Türkiye ile İslam Eşitliği Tartışması ve Etkisi, *Kuzey Milletler Üniversitesi Dergisi*.

(5) Zhichao, TANG, (2000) Türkiye'deki Esas Milliyetler ve Dini Aşırı Güçler, *Uluslararası Bilgiler*.

(6) Yun, LIU, (1999) Türkiye'de İslam'ın Yeniden Canlanması ve Sebepleri, *Kuzeybatı Pedagojik Üniversitesi Dergisi*.

(7) Guoli, ZHOU, (1998) Türkiye'nin Laikleşmesi Bakımından Din İçi Değişimi, *Dünya Din Araştırması*.

(8) Weihua, AN, (1990) Türkiye'nin Din Meselesindeki İki Türlü Gidişi, *Batı Asya Afrika*.

(9) İsimli, (2004) Türkçe Yeni Nüsha *İncil* ve Hristiyanlara Faydası, *Çin'deki Katoliklik*.

*Yüksek Lisans Tezleri:*

(1) Qin, LIANG, (2018) 16.yy Avrupalılar Gözündeki Türk İmajı Araştırması, Shanxi Pedagojik Üniversitesi.

(2) Kemeng, WAN, (2017) Türk Siyasetinde Demokrasileşme (1945-1961), Shanxi Pedagojik Üniversitesi.

(3) Wenliao, HE, (2014) Modern Türkiye'de Siyasal İslam'ın Gelişiminin Sebepleri ve Etkileri Üzerine Bir Araştırma, Huazhong Pedagojik Üniversitesi.

(4) Yanzhi, LI, (2009) Türkiye İslam'ı Yeniden Canlandırma Harekâtı Araştırması, Nankai Üniversitesi.

(5) Caijin, ZUO, (2004) İslam Dini ve Türkiye Partiyeye Siyaset Araştırması, Hebei Pedagojik Üniversitesi.



**Kitaplar:**

(1) Quanan, HA, (2017) *Ortadoğu Modernleşme Sürecinde Laikleşme ve Din Siyaseti - Mısır, İran ve Türkiye Örneği*, Pekin, Çin Sosyal Bilimler Yayınevi.

(2) Yanzhi, Lİ, (2018) *İslamcılık ve Modernleşme Oyunu: Türkiye İslam'ı Yeniden Canlandırma Harekâtı Araştırması*, Pekin, Çin Sosyal Bilimler Yayınevi.

Din ile ilgili makaleler başkalarına göre çok az sayıdadır. Bu araştırmalar özel olarak tarihteki din meseleleri ve din politikalarına daha çok değinmiştir. Çin'de din ile ilgili araştırmaların sayısı da az olduğu için Türkiye araştırmalarındaki din araştırmaları da daha az bulunmaktadır. Bu çalışmalara zamanlama bakımından bakacak olursak hep on küsüz sene evvelinde daha çok bulunmakta ve gittikçe azalmış durumdadır.

**4. Sonuç**

Görüldüğü gibi, bu araştırmalar farklı konulardan, farklı bakış açısından Türkiye'yi tanıtmış ve incelemiştir. İlk başlarda A.F. Migele'in *Yeni Türkiye'nin Kısa Tarihi* gibi çeviri ve tanıtlar daha sonraki çalışmalar için altyapı oluşturmuştur. Çalışmalar gittikçe çoğalmış ve derinleşmiştir. İlk başta tanıtım ve özetlemeden başlayan makaleler ve yazılar yerine gittikçe araştırma makaleleri ve kitaplar geçmiştir. Araştırmalar sadece bu dört konuyla sınırlı kalmayıp az olsa da iktisat, deprem, tarım gibi konuların araştırma kitapları da bulunmaktadır. Makalemizde hazırladığımız Türkiye ile ilgili araştırmalar bibliyografyaya göre, bu araştırmaları aşağıdaki gibi özelliklere sahiptir.

1) Çin'deki Türkiye ile ilgili araştırmalar 2000 lerden sonra hızla çoğalmış ve araştırma konuları da çeşitlenmiştir. Bunun yansısı, Çin'in 'Bir Yol Bir Kuşak' projesinden sonra daha da çoğalmıştır.

2) Çin'deki araştırmaların birçoğunu siyaset ile ilgili araştırmalar oluşturmaktadır. Siyaset ile ilgili araştırmaların birçoğu da din, dil ve askeri gibi siyaset tarihiyle ilgili araştırmalara daha çok yer verilmiştir.

3) Türkiye ile ilgili birçok Yüksek lisans tezi bulunmakta ve henüz Doktora tezi bulunmamaktadır. Farklı araştırma merkezleri ve üniversitelerden mezun olan yüksek lisans öğrencilerinin kaliteli yüksek lisans tezleridir. Ancak henüz doktora tezi bulunmamaktadır<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> Doktora öğrenci alımı işleri Çin'de Türkiye'dekinden farklıdır. Doktora öğrenci alımı için Doçent ya da Profesörlerin bulunduğu Üniversite ya da Fakülte'deki anabilim dalının doktora alımı statüsüne sahip olması gerekmektedir. Bu sebepten Çin'deki Türkiye araştırmalarının araştırma dalı olarak bir daha yükselebilecek boşluğu bulunmaktadır.

4) Araştırmaların birçok kısmının Çinli yazarlara ait olmasıyla birlikte belli bir sayıda Türklere ait Çince yazılmış makale ve tezlerde bulunmaktadır. Türklere ait araştırmalar çoğunlukla Türkçe ve Çincenin farklı bakımlardan mukayeseli araştırmalarıdır.

5) Bunların haricinde birçok gazete ve turizmle ilgili yazılar ve haberler de yayınlanmış olsa da bu haberler daha da çok tanıtım amacıyla yazıldığı için makalemizde yer verilmemiştir. Onun yansısı, Çin'deki Türkiye ili ilgili araştırmalar sadece günümüz Türkiye'si ile sınırlı değildir. Günümüz Türkiye'si ile ilgili araştırmalarda olduğu gibi, Osmanlı Tarihi ve Siyaseti gibi konular hakkındaki araştırmalar da ilk etapta yabancı dillerden, özellikle İngilizceden, tercüme edilmiştir. Öncekinde olduğu gibi 1990lılardan başlayıp 2000lerden sonra belli seviyeye ulaşmış ve tanıtım makalelerinden araştırma makalelerine doğru yönelmiştir. Bu konudaki çalışmalarda ayrı bir çalışma konusu olabilir.

### Kaynakça

David, Landes. "Culture Makes Almost All the Difference." *Culture Matters: How Values Shape Human Progress*, edited by Lawrence E. Harrison and Samuel P. Huntington. eds., Basic Books, 2000.

Davison, Roderic H. Çeviren. Zengjian, ZHANG, (1996) *Türkiye'nin Modernleşme Süreci*, Şangay, Xuelin Yayınevi.

Lewis, B., Çeviren Zhonglian, FAN, (1982) *Yeni Türkiye'nin Doğuşu (The Emergence of Modern Turkey)*, Pekin, Shangwu Yayınevi.

Liu, Keshu. (1926) *Yeni Türkiye*, Pekin, Shangwu Yayınevi.

Migele, A.F. Çeviren Guisheng, ZHU, (1958) *Yeni Türkiye'nin Kısa Tarihi*, Sanlian Yayınevi.

Pekin Üniversitesi tarih bölümü web sitesi:  
<https://www.hist.pku.edu.cn//yjszx/xtjg/d30ca175607a4fa28f6d7c2a41b3d1ob.htm>; Erişim Tarihi: 25 Ekim 2022.

Shanxi Pedagojik Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Merkezi Web sitesi:  
<http://turkey.snnu.edu.cn/info/1013/1943.htm>; erişim tarihi: 28 Eylül 2022

Shen, Zhixing; Işık, Ömer Faruk. "Çin'deki Türkoloji Çalışmaları." *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, vol. 60, no. Sayı 2, 2020, 2020, pp. 587-608, doi:10.26650/TUDED2020-0046.

*Rumeli Philological Writings 3*

- Stone, Norman, Çeviren. Changxin, LİU, (2017) *Kısa Türkiye Tarihi*, Pekin, Zhongxin Yayınevi.
- Zan, Tao. "Çin'deki Türkiye Çalışmaları Üzerine Genel Bir Değerlendirme." *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, vol. 8, no. Sayı 15, 2010, 2010, pp. 291-300.
- Zan, Tao. (2010) 60 Seneden Beri Çin'deki Türkiye Araştırmaları, *Batı Asya Afrika*.
- Zan, Tao. (2010). An Overview of Turkish Studies in China, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, 8(Sayı 15, 2010), 281-290.
- Zhejiang Yabancı Diller Üniversitesi Türkiye Araştırmaları Merkezi Web sitesi: <https://www.zisu.edu.cn/xxjg/kyjg1.htm>; Erişim tarihi: 25 Ekim 2022.

## 5. Sâdık Hidâyet'in İsfahan'ı

### Sadiq Hidâyet's Isfahan

Aslı SÜRGİT<sup>1</sup>

#### Giriş: Gezi Yazısı Türüne Kısa Bir Bakış

İnsan yeni yerleri merak eder; orada yaşayan insanların yaşamlarını bilmek ister. Bu merak insanı, bilmediği yerleri ve insanları tanımaya, onlar hakkında bilgi toplamaya davet eder. Arapça “gezmek” manasındaki “seyahat” ile Farsça “nâme” (risâle, mektup) kelimelerinden oluşan “seyâhatnâme”, “gezi mektubu, gezi eseri” anlamlarına karşılık gelir (Yazıcı, 2009, 9). Tarihten bu yana insanoğlunun yeni yerleri görüp tanıma ihtiyacını karşılayan, edebî ve tarihî özellik taşıyan metinler, gezi yazısı olarak adlandırılır. Bu eserlerde gezgin, bir toplumun yaşayışını, gelenek ve göreneklerini, değişik açılardan dikkatini çeken ve okurun dikkatini çekeceğini umduğu başlıkları ele alır. Gezi yazısı türü bilhassa iletişim imkânlarının sınırlı olduğu eski dönemlerde bilimsel ve kültürel gelişmelerin de aktarıcı bir görev üstlenmesine zemin hazırlar (Maden, 2008, 148).

Dünya gezi edebiyatında hem betimledikleri coğrafi bölgelerin boyutları hem eserlerinde kullandıkları dilin edebî nitelikleriyle öne çıkan ve klasikleşen gezi yazısı örnekleri mevcuttur (Evliya Çelebi, 2006, 13). Seyahatnâme türünün Fars edebiyatındaki ilk örneği, Sâsânîler Devleti'nin kurucusu Erdeşîr b. Bâbek zamanına kadar uzanır (Dilek, 2009, 11). Bu, Bâbek ile aynı zamanda yaşamış olan Arda Vîraf adlı Zerdüş't bir din adamının muhayyel cennet ve cehennem seyahatini konu edinen *Ardâ Vîrâfnâme* adlı eseridir (Safâ, 2002, 28).

Otoritelerce gereken değeri göremeyen gezi yazısı, ünlü yazarların o türe eğilmeleriyle bir nebze olsun ivme kazanır. Gezi yazısı zaman içinde gerek Türk edebiyatında gerek Batı edebiyatında gerekse Fars edebiyatında adından sıkça söz ettiren bir tür olarak anılır. Sadece gezi yazısı türüyle dünya çapında bir ün elde eden yazarlardan da bahsedilebilir. Örneğin, Evliya Çelebi bu isimlerden biridir. Evliya Çelebi'nin on ciltlik *Seyahatname*'si, yüzyıllar önce gezi yazısı türünün ne denli önemli bir yere sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir. Gezi yazısı sayesinde, insanlar gitmek istedikleri yerler hakkında kapsamlı bilgiye sahip olur. Gitmek istedikleri

<sup>1</sup> Dr., İstanbul Üniversitesi (İstanbul, Türkiye), **eposta:** [surgitasli@gmail.com](mailto:surgitasli@gmail.com), **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0002-7618-0971>

yerin önemli tarihî, sosyal ve kültürel mekânları hakkında bir ön bilgi edinebilmeleri insanların daha bilinçli seyahatler gerçekleştirmelerine olanak tanır.

İngiliz yazar Laurence Sterne, gezginleri kategorilere ayırır. “Basit”, “boş”, “meraklı”, “yalancı”, “mağrur”, “titiz”, “suçlu ve canî”, “talihsiz ve masum” seyyahları zikrettikten sonra “hassas” olanların daha üstün olduklarını belirtir. Bunların içinden en çok meraklı ve titiz olan kişilerin seyahat kitabı kaleme aldığını belirtir. Yalancı ve hassasların seyahat edebiyatında başarıyı yakalayabildiklerini sözlerine ekler (Sterne’den aktaran Özgül, 2011, 7).

Gezi yazısı yazan yazarların zaman zaman yazdıkları sebebiyle yalancılıkla itham edildiği görülür. Kayahan Özgül (2011), bu konuda “Bir seyyahın yalancılıkla suçlanmasının tek sebebi, o seyyahın kaleme aldıklarını objektif olmasından değil, çoğunlukla aradan çok uzun yıllar geçmesinin ardından kaleme alınmış olmasından kaynaklanır” değerlendirmesinde bulunur (8).

### **Sâdık Hidâyet’in Yazarlık Serüveni**

Modern İran edebiyatının kilometre taşlarından biri olan Sâdık Hidâyet 1903 yılında Tahran’da dünyaya gelir. İran’ın köklü, aristokrat ve zengin ailelerinden birine mensup olan Hidâyet, en iyi okullarda eğitim görür. İlk tahsilini Medrese-i İlmîyye’de, orta tahsilini Dârülfünun’da tamamlar. Akabinde Tahran’daki Saint Louis Lisesi’nde eğitimine eder (Savi, 2008, 394). Saint Louis Lisesi’nde öğrenim gördüğü sırada kendisine ders veren bir papazın vejetaryen olmasından etkilenerek vejetaryen olur ve vejetaryenlik ile ilgili iki küçük kitap kaleme alır (Mahdızadeh, 2016, 16). Sonraki yıllarda Budha ve Zerdüştlükle tanışır (Hocaoğlu, 2022, 166). Sâdık Hidâyet, mutlu ve ilgili bir aile atmosferinde sevgiyle büyümesine karşın içine kapanık, sessiz ve edilgen karakter yapısıyla dikkat çeker.

Sanatçı, hem Doğu hem Batı medeniyetinin etkisinde kalır. Eserlerini Farsçaya tercüme ettiği Anton Çehov ve Franz Kafka’nın yanı sıra Edgar Allan Poe, Guy de Maupassant ve Dostoyevski’den de etkilenir. Sâdık Hidâyet, İran medeniyetinin bir mensubu olan Ömer Hayyâm’ın rubâîlerini beğeniyle okur. Dahası onu geçmişin en sevilen ve sözü en ölçülü şairi olarak kabul eder. Ömer Hayyam’a büyük bir hayranlık besler (Savi, 2008, 394).

Modernleşmeci zihniyet yapısını benimseyen ailesi, yüksek tahsil alması için Hidâyet’i Avrupa’ya göndermeye karar verir. Böylece Hidâyet bir süre Belçika’da mühendislik eğitimi alır. Yazar, mühendis olmak istemediğinin farkına varınca eğitimini yarıda bırakıp Paris’e gider. Paris’te döneminin İranlı aydınlarıyla tanışma fırsatını bulur. Bunlardan biri olan Bozorg-ı Alevî, Sâdık Hidâyet’in sanatı ve fikriyatı açısından son derece önemli bir yere sahiptir (İnal Savi, 2008, 394).

Küçükülüğünden beri sessiz ve sakin bir mizaca sahip olan Hidâyet, konuşmak yerine insanları ve olayları gözlemlemeyi tercih eder. Paris'te yaşadığı sırada da çevresini dikkatle izler. İnsanların yoksulluğuna, mutsuzluğuna ve umutsuzluğuna tanıklık etmek yazarı çıkmaza iter. Hidâyet, uyuşturucu ve alkole müptela olur (Savi, 2008, 394).

Hidâyet insanların aciziyetine ve zayıflığına karşı oldukça hassastır. Bu hassasiyet, Hidâyet'in gitgide kendini tüketmesine, daha da kötümser bir hâlet-i rûhiyeye bürünmesine sebep olur (Lashgari, 1982, 34). Ruhsal bunalımları derinleşen sanatçı, birkaç kez intihar girişiminde bulunur, fakat başarılı olamaz. Bu yüzden kurmaca metinlerindeki karakterleri intihar ettirir (Âbidini, 2002, 66). Melankoli ve ölüm temalarını eserlerinin dayanak noktası olarak belirler (Şener, 2018, 598).

İran'ın kadim devirlerine hayranlık besleyen Sâdık Hidâyet, Batı kültürü ve medeniyetiyle yakınlaşırken kendi köklerine sırt çevirmez. Bilakis o, kadim İran medeniyetini Batı medeniyetinden üstün tutmak, onun Batı'dan üstün olduğu hususları tespit etmek arzusuyla Batı'nın ve Batı medeniyetinin nüanslarını öğrenir.

Sâdık Hidâyet, roman, öykü, tiyatro ve gezi yazısı türlerinde eserler verir. Öyküleriyle İran öykücülüğünün kurucuları arasında gösterilen (Arıcan, 2019, vı) sanatçı, *Kör Baykuş* isimli eseriyle büyük bir şöhrete kavuşur (Özpalabıyıklar, 2005, 7). *Kör Baykuş* ile İran edebiyatına Avrupa modernizmini getirmeyi başarır (Necatigil, 2022, 281-282). Hidâyet, bu romanıyla hem İran edebiyatında hem dünya edebiyatında önemli bir konuma yerleşir.

### “İsfahan Nısf-i Cihân”

Sâdık Hidâyet'in ürün verdiği edebî türlerden biri de gezi yazısıdır. Sanatçı 1932 yılında kaleme aldığı “İsfahan Nısf-i Cihân” isimli gezi yazısında, İran'ın İsfahan şehrini, tarihî yapıları ve kültürel mirasıyla birlikte mercek altına alır. Gerek öykülerinde gerekse kalem oynattığı diğer edebî türlerde gözlem ve tasvir yeteneğini başarıyla kullanan sanatçının bu yazısı, onun İran medeniyetine bakışını ortaya koyması açısından dikkate değerdir.

Sâdık Hidâyet, bahsi geçen yazısının başında İsfahan'a seyahat etme sebebini açıklar. Yazar, burada hakkında çok fazla şey okuduğu ve duyduğu İsfahan'ı öteden beri çok merak ettiğini ifade eder. Esasen Hidâyet, birkaç arkadaşıyla beraber seyahat etmeyi planlar. Fakat sonradan arkadaşlarının verdiği sözü tutmaması sebebiyle tanımadığı birkaç kişiyle beraber yola çıkmak zorunda kalır (Hidâyet, 2005, 66).

Şoför ve muavinle beraber birbirini hiç tanımayan altı kişi eski ve bakımsız bir arabaya binerek yola koyulur. Geçtikleri her noktada araba durdurulur ve izin belgelerinin hazırlanması istenir. Arabanın arka koltuğunda oturan Hidâyet için bu seyahat işkenceden farksızdır. Çünkü Hidâyet, yolların bozuk olması sebebiyle arabalarının sürekli sallanmasından rahatsız olur. Masalsı bir atmosferde büyüleyici bir yol deneyimi yaşamayı hayal ederken dikkatsiz, kaba saba ve umursamaz uzun yol şoförü yüzünden yolculuğun çekilmez bir hâl aldığı dile getirir. Buna göre diğer şoförler kısa bir molanın ardından hemen yola koyulurken yazarın bindiği aracın şoförü mola verilen yerde kimseye haber vermeden içeri girer ve istirahatate çekilir (Hidâyet, 2005, 70-71). Buna rağmen yazar, İsfahan'a bir an önce varmanın hayaliyle bu uzun ve yorucu seyahate tahammül ve sabır gösterir (Hidâyet, 2005, 66).

Sâdık Hidâyet'in yolculuk sırasında geçtiği duraklardan biri Kum'dur. Yazar, Kum'u kalabalık, yoğun ve karmaşık bir şehir olarak nitelendirir. Türlü lehçelerin konuşulduğu, keşmekeşin hâkim olduğu şehirde sakin bir köşe bulmanın imkânsız olduğunu düşünür. Yazar, bu konuya ilişkin fikirlerini şu cümlelerle paylaşır:

“Ölüler, akrepler, dilenciler ve ziyaretçiler şehri. Arabamız garajda durdu. Her yer ana baba günüydü. Arkadaşımınla beraber sahanlığa girdik. Dükkânlar açtı. Otomobiller korna çalarak yolcu getiriyorlar, insanlar oraya buraya koşuşturuyordu. Uzun boyunlu ve omuzlarına cüppelerini almış mollalar tespih çeke çeke yürüyorlardı. Sahanlığın önündeki meydan çok kalabalıktı. Burada her türlü dil ve lehçe işitiliyordu. Kümbet ve şerefe lambanın ışığında ve mehtabın gizemli aydınlığında son derece çarpıcı ve efsanemsi görünüyordu. Sahanlıkta birçok kadın ve çocuk kabir taşlarının üzerine uzanmışlardı. Gom akreplerinin meşhur olduğunu hatırlayınca adımlarımı sıklaştırdım.” (Hidâyet, 2005, 68).

Sâdık Hidâyet, Kum'u tanıtırken özellikle onun tabii güzelliklerine önem verir. Dikkatleri tabiata çeker. Saf ve bakir bir görüntü sergileyen tabiatın ortasında, köylü insanlarla beraber küçük ve tasasız bir hayat yaşamayı tasavvur eder. Aşağıdaki alıntı, onun bu tavrına bir örnektir:

“Uzaktan ağaçlar ve yemyeşil tarlalar belirdi. Köylüler üstlerinde gök mavisi abalarıyla alacakaranlıkta tarlada toprak belliyor, çalışıyorlardı. Yorgundum, başım dönüyordu. Beni de burada bıraksalar, bu insanlarla yeniden sade bir hayata başlayabilirdim. Ter döker, tarla sürerdim. Sürülmüş tarlanın o hoş kokusu yok mu... Günlerce, aylarca, yıllarca hiç yorulmazdım. Güz başında kargalar gökyüzünde uçar; kışın kadınlar yün eğirir, masal anlatır, buğdayın arpanın kıymetinden, sudan, tarladan bahsederlerdi”. (Hidâyet, 2005, 71).

Uzun mesafe nihayet sonlanır ve İsfahan belirir. Uçsuz bucaksız tarlaları seyreden yazar, çok eski bir tarihten bu yana tarım faaliyetlerinin halk için büyük bir öneme sahip olduğunun altını çizer. İsfahan'ın Avrupa ülkelerinin teknolojik tarım faaliyetlerini dikkatle takip eden bir şehir olduğunu dile getirir. İsfahanlıların tarımı âdeta kutsal saydıklarını, tarıma ayrı bir değer verdiklerini aktarır.

“İsfahan yavaş yavaş belirmeye başladı. Yeşillikler, ağaçlar, bahçeler, tarlalar, güvercin kulesi, tarhlar, sulanan, hasat edilmiş kumlu tarlalar, güneşin altında yan yana toprak belleyen çiftçiler, haşhaş çiçekleri ile İsfahan ilk bakışta bir tarım şehri olarak görünür. Burada tarım Avrupa şehirlerinde olduğu gibi bilimsel yöntemlere göre, özen gösterilerek yapılır. Belki de İsfahan Sâsâniler dönemindeki bayındırlığı gösteren bir örnektir. Gerçekten de antik İran’da tarım yaygınmiş ve İsfahanlı tarımı kutsal görev bilmiş kendine.” (Hidâyet, 2005, 75).

Sâdık Hidâyet, İsfahan’ı muhayyilesinin efsanevî bir köşesinde konumlandırır (Hidâyet, 2005, 65). İsfahan’ı daha önce hiç görmemiş olan sanatçı, şehrin muhteşem bir güzelliğe sahip olduğunu tahmin eder. Şehre varınca bu düşüncesinde haklı olduğunu kendisine itiraf eder. Gördükleri karşısında âdeta büyülenir. Sanatçı, uzun ve meşakkatli bir seyahatin ardından yaptığı şehir gezisinin kendisinde bıraktığı intibaları etkileyici bir anlatımla açığa vurur. Aşağıda yer alan pasaj bu açıdan dikkat çekicidir:

“Camileri, köprüleri, köşkleri, minareleri, çinileri, kalem işleri, resimleriyle Binbir Gece Hikâyeleri gibiydi. Tarihi geçmişisi olan Safevîler zamanında dünyanın en büyük şehri sayılan, hala eski görkeminden bir şey kaybetmeyen, yetenekli sanatçılarla dolu bir şehirdi. Bütün bunlar İsfahan’ın beni kendisine çekmesi için yeterliydi. İtiraf etmeliyim ki pişman olmadım” (Hidâyet, 2005, 66).

“İsfahan Nısf-i Cihân” isimli gezi yazısında, Sâdık Hidâyet’in enteresan bir yönü fark edilir. Avrupa’yı baştanbaşa gezmiş olan Hidâyet, İsfahan’ı dolaşırken kendi kültürünü keşfetmenin heyecanını duyar. Bu heyecanını, kadim İran kültürünü ve tarihini tanıtırken duyduğu coşkuyu eserine de yansıtır. Kendi kültürünü ve medeniyetini tanıtmamanın kıvancı içerisinde durmadan anlatır. Gezip gördüğü tarihî mekânları tüm ayrıntılarıyla tasvir etmeye gayret eder. Kurmaca eserlerini kaleme alırken genellikle karamsar bir atmosfer yaratan, mutsuz ve umutsuz karakterler çizen sanatçının bu yazısında meraklı, heyecanlı hatta neşeli bir gezgin gibi konuşması düşündürücüdür. Buradan yola çıkılarak Sâdık Hidâyet’in gezi yazısında alışılmışın dışında bir üslup kullandığı söylenebilir.

Sâdık Hidâyet, Çiharbağ Caddesi’nin modern, düzenli ve güzel bir cadde olduğunu haber verir. Bu caddeyi Paris’in temiz ve muntazam caddelerine benzetir. Aldığı duyumlardan yola çıkarak Çiharbağ Caddesi’nin kısa süre içinde ağaçlandırılacağını ve daha güzel bir görüntüye kavuşturulacağını bildirir. Sanatçı, cadde ve çevresinin son derece bayındır bir durumda olduğuna vurgu yapar. İran denilince akla daha ziyade gelişmemiş, dağınık bir ülke resmi geldiğini hatırlatan yazar, Çiharbağ Caddesi’nin mamur görüntüsüyle bir istisna olduğuna dikkat çeker.

Sâdık Hidâyet, İsfahan’da bulunan Zâyenderûd Irmağı’nın İsfahan’a güzellik kattığı yönündeki söylentilere de yer verir. Buna göre bu ırmağın sürekli artan bereketli bir



suyu olduğu dile getirilir. Yerli halk tarafından çok sevilen Zâyenderûd, civara bereket ve bayındırlık kazandırır. Halk bu ırmağı temiz tutmak için son derece hassas davranır. Irmağın geçtiğı noktalar itinayla ağaçlandırılır, güzelleştirilir. Halk, ırmağı kirletmemek için itina gösterir. Irmak, Çiharbağ Caddesi'ne bolluk ve bereket katar (Hidâyet, 2005, 75).

Batı taklitçiliğine şiddetle karşı çıkan Hidâyet, Zâyenderûd Irmağı'nın yakınındaki göletlerin kenarında çizilen kalem işlerini eleştirir. Bu durumu, Batı'nın bilinçsiz bir şekilde taklit edilmesinin örneği olarak yorumlar. Hidâyet, bu tür çalışmalarını son derece sıradan, özensiz ve çirkin bulur. Bunların Safevîler dönemine ait paha biçilemez, zarif ve seçkin eserler ile mukayese edilemeyeceğı değerlendirilmesini yapar. Yazarın şu tespitleri oldukça anlamlıdır:

“Bu kalem işleri asla zarif antik kalem işleriyle boy ölçüşemez. Çihilsütun'da, Âlîgapu'da ve başka yerlerde Safevîler döneminden kalma bunca değerli örnek varken hangi akla hizmet edip bu işe yaramaz Avrupaî taklitlere ihtiyaç duydular, anlayamıyorum doğrusu! Ama duyduğuma göre hâlâ eski İrani üslupla çalışanlar da varmış. Kalem işlerini bekleyen bir adam da şirin bir lehçeyle bana “Ben de kalem işi yapmayı bilirim” dedi ve uzun uzadıya anlattı. Bu bezlerin üstündeki resimleri önce siyah zaçla, sonra kırmızı zaçla, daha sonra lacivert ve sarı zaçla basarlar. Rengi oturana kadar her defasında birkaç kez yıkanır” (Hidâyet, 2005, 76).

Sâdık Hidâyet, gezi yazısının ilerleyen bölümlerinde Siyuse Çeşme Köprüsü'nden de bahseder. Bu köprünün tarihî bir kimliğe sahip olduğunu hatırlatan yazar, yapının hâlen bir ihtiyacı karşılıyor olmasına hayret eder. Bunu köprünün çok nitelikli malzemelerden inşa edilmesiyle açıklar. Hâlen kullanıma açık olan, her gün üzerinden yüzlerce taşıt geçen köprünün muhkem bir şekilde asırlara meydan okumasına hayran olur (Hidâyet, 2005, 75).

Sâdık Hidâyet, gezi yazısının hemen her paragrafında İran'ın tarihiyle iftihar eder. Her fırsatta gördüğü yapıların tarihî kimliğine değinir ve bazı anekdotlar sunar. Böylelikle sanatçı, İran medeniyetinin, tarihi ve kültürü hakkında kayda değer bilgiler vermiş olur.

Sâdık Hidâyet İsfahan gezisi sırasında Çiharbağ Medresesi'ni de ziyaret eder. Medresenin büyüleyici havası ve görkemi sanatçıyı derinden etkiler. Şah Sultan Hüseyin dönemine ait olan medrese, Safevîler döneminin mimarisi ve çini sanatına ait bilgiler sunması açısından büyük bir öneme sahiptir. Medresenin kapısı, harikulade çinilerle bezenmiştir. Gümüşle kaplanan kapının üzerinde bir kitabe yer alır. Kitabenin üzerindeki desenler, İranlı sanatçıların hünerlerini gösterir türdendir. Yapının hiçbir tahribata uğramamış olması, süslemelerinin gayet iyi durumda olması sanatçıyı son derece mutlu eder. Yüzyıllara meydan okuyan yapı,

sanki yeni inşa edilmiş gibi murassa görünür. Aşure ayının onuncu günü olması dolayısıyla medrese kalabalıktır. Sâdık Hidâyet, yeşil sarıklı bir seyyidin insanlara vaaz verdiğini görür. (Hidâyet, 2005, 77).

Çiharbağ Medresesi'nin içi diğer mescitler gibi dört sofalıdır. Yapının kemerlerinin parlak ve süslü çinilerle bezenmiş olduğunu gözlemleyen yazar, İran medeniyetinin çok eski devirlerden bu yana sanatkâr kimliğiyle ön plana çıktığının altını çizer. Hidâyet, farklı renkteki çinilerin harikulade bir renk cümbüşü yaptığını kaydeder (Hidâyet, 2005, 76-77).

Sâdık Hidâyet'in İsfahan gezisi esnasında ziyaret ettiği önemli mekânlardan bir diğeri, Çihilsütun'dur. Hidâyet, Çihilsütun'u Cemşid'in tahtına benzetir. Esasen burada yirmi sütunun olduğunu, sütunların karşısındaki havuza yirmi sütunun aksinin düştüğünü ifade eder. Suya yansıyan yirmi sütunun gerçekten var olan yirmi sütunla beraber toplam kırk sütun ettiğini, bu yüzden yapıya "Çihilsütun" adının verildiğini aktarır. Ayrıca bu yapıyı İranlılara kazandıran mimarın hünerli ve zeki olduğuna dikkat çeker. Gerçekte kırk sütunlu olan yapının Şah Sultan Hüseyin zamanında çıkan bir yangın esnasında tarumar olduğunu, sonradan yeniden inşa edildiğini haber verir. Hidâyet ayrıca sütunların etrafında bulunan resimlere de temas eder. Resimlerin güzelliği karşısında mest olur. Bahsi geçen resimlerin âdetâ yüzyıllara meydan okuduğunu, güzelliğinden bir şey kaybetmediğini vurgulayan sanatçı, ülkesinin kültürel mirası koruma konusunda gösterdiği titizlikle iftihar eder (Hidâyet, 2005, 79-80).

Sâdık Hidâyet, bu resimlerin kiminin eğlence meclislerini, kiminin savaş meydanlarını kiminin ise bir fethi anlattığına işaret eder. Bunlarla ilgili bazı ayrıntılar da aktarır. Örneğin bazı resimlerin Nadir Şah tarafından Safevîleri halkın gözünde kötü, kabiliyetsiz ve eğlence meraklısı göstermek amacıyla nakşettirildiği bilgisini verir. Resim sanatına ayrı bir merak duyan Hidâyet, duvarlardaki resimlerin üslup farklılıklarını keşfedecek kadar donanımlı ve teknik bilgi sahibidir. Bundan dolayı bu resimleri kolaylıkla yorumlar. Hidâyet'in tespitine göre bazı resimlerde Çin etkisi görülmektedir (Hidâyet, 2005, 80).

Sâdık Hidâyet, resimleri incelerken bunların aradan geçen yüzyıllara rağmen canlılığını muhafaza etmelerini hayretle karşılar. Çünkü alanında usta sanatçıların elinden çıkmış olan bu eserler, baştan savma bir şekilde değil, ince hayallerin tezahürü olarak resmedilmişlerdir. Döneminin uygarlık düzeyini ve ihtişamını yansıtan bu eserler, Hidâyet'i ciddi manada etki altında bırakır. İyice heyecanlanan ve "İnsan bunlara bakmaya doyamaz" diyen yazar, bu eserlerin ince bir zekânın ürünü olduğunu da ekler. Hidâyet'e göre bu resimler ruh doludur, içerik doludur.

Kendisini seyreden insanın yüreğini çelen bu eserler, İranlı ressamların ne denli hünerli olduğunu, üstün bir resim yeteneğine sahip olduğunu kanıtlar niteliktedir (Hidâyet, 2005, 81).

İran'ın sanat konusunda bilinçli ve duyarlı olduğunu bildiren Hidâyet, Batı taklitçiliğini kıyasıya eleştirir. Ona göre Batı'nın pek bir estetik zevki yoktur. Avrupa resim sanatının içi neredeyse bomboştur. Hep aynı örnekler verilir. Buradan yola çıkan Hidâyet, İran resim sanatının her yüzyılda ve çağda Avrupa resim sanatından kat kat üstün olduğunun altını çizer (Hidâyet, 2005, 76).

Fakat sanatçı, Çihilsütun'un gereken ilgiyi görmediğinden de dem vurur. İran'ın daha fazla tanınması ve bu tarihî yapıdan bir gelir elde edilebilmesi için birkaç çözüm önerisi sunar. Yapının Safevîler dönemini yansıtan eserleri sergileyen bir müzeye çevrilmesinin isabetli olacağını belirtir. Safevîler döneminden günümüze ulaşan halı ve giyim-kuşam ürünlerinin tümünü burada toplamak, renk ve desenlerine göre tasnif etmek ve halkın beğenisine sunmak, Hidâyet'in geliştirdiği bir öneridir.

Sâdık Hidâyet, Çihilsütun'un az ilerisinde bulunan Zebih boya ve dokuma atölyesine de uğrar. Halı ve dokuma sanatının İsfahan ve çevresinde ne derece gelişmiş olduğunu yerinde görür. Halı örnekleri hayranlık uyandırıcı derecede zariftir. Çünkü bu güzel halılar, altı-yedi yaşlarındaki çocukların ellerinden çıkmıştır. Çocukların elleri çok küçük olduğu için halılar çok güzel ve zarif bir şekilde dokunur. Küçücük çocukların sabah ezanının karanlığından yatsı ezanının karanlığına kadar durmadan çalıştığını öğrenen yazar oldukça hüzünlenir. Bu çocukların on iki yaşına gelince bütün hayatlarının bittiğini, artık çocukluklarından geriye hiçbir şey kalmadığını ve küçücük bedenlerinin tüm hastalıklara açık hâle geldiğini üzülenek aktarır. Ebeveynlerin, çocuklarının halı dokuyarak kazandığı üç beş kuruşa tamah etmelerine anlam veremez. Hidâyet, çocukların sömürülmesi karşısında çok üzgün ve çaresiz hisseder.

“Daha beş yaşındayken çocuğu halı tezgâhının başına oturtuyorlar. Çocuk on iki yaşına geldi mi artık ondan geriye bir şey kalmıyor ve her türlü hastalığa açık hale geliyor. Gördüğümüz bu şahane halıların her biri ne kadar vakit ve göz nuru istiyor! İstekler köreliyor, gözler ferini yitiriyor, göğüsler veremi kapmaya hazır hale geliyor. Bütün bunların sonucunda halı tezgâhtan iniyor. Bu işlikleri güneş göreceğ şekilde, daha büyük yapmak ve temiz tutmak mümkün değil mi acaba?” (Hidâyet, 2005, 82).

Sâdık Hidâyet, gezi yazısında, İranlıları üstün bir konumda değerlendirir. İran halkını zevk ve nezaket sahibi; sanatta çok derinleşmiş kişiler olarak nitelendirir. Estetik zevki bu denli gelişmiş bir medeniyet için hangi üst düzey sanat eseri yahut sanatsal yapı ortaya konulsa azdır diye düşünür. İsfahan ve çevresindeki tarihî ve

sanatsal yapıların yüzyıllar geçmesine rağmen tarihe meydan okuyarak dimdik ayakta durmalarına hem hayret eder hem de bu kadim geçmişle gurur duyar.

Uzun yıllar İsfahan'a gezip görmenin hayalini kuran, sonunda bu hayalini gerçekleştirip İsfahan'a giden Sâdık Hidâyet'in duygu dünyasında uyanan hâkim duygu, hayranlıktır. Sâdık Hidâyet, "dünyanın yarısı" olarak nitelendirdiği İsfahan'ı çok farklı ve üstün bir konuma oturtur. Sanatçı, Şah Camii'ni ararken burayı gözleri bağlı bir vaziyetteyken bile bulabileceğini söyleyecek kadar kendinden emin bir tavır içerisinde. Daha önce yapının adını çokça işitmiş olan Sâdık Hidâyet, Şah Camii'nin anlatıldığından daha görkemli olması karşısında âdeta büyülür. İslamiyet'le ilgili bilgisi kıt olan, dinî hassasiyetleri pek de umursamayan sanatçı, bu tarihî camiinin haşmeti karşısında donakalır. Taç kapı ve mavi kubbenin gökyüzüyle neredeyse çarpışacağını düşünür. Camiinin her ayrıntısı, sanatçıyı kendine hayran bırakır. Sâdık Hidâyet, Şah Camii'nin büyük bir sanat harikası olduğunu ifade eder. Camiinin görkemini akıllı havsalası bir türlü almaz. Buna göre yapının içi ve dışı bütünüyle lacivert yüzeyli çini ile bezenmiştir. Bazı yüzeylerde mermer kullanılmıştır. İnce bir hayalin ve zevkin ürünü olan camiinin yapımında tuğla ve alçı kullanılmamış gibidir. (Hidâyet, 2005, 83-84). Uzaktan bakılınca camii, salt çiniden ibaretmiş gibi görünür. Bu da büyük ustaların eşsiz bir maharet sahibi olduğunun bir göstergesidir. Sâdık Hidâyet, bu durumu fırsat bilerek İranlı zanaatkârları iltifat yağmuruna tutar. Sanatçı, çinilerin üzerindeki güzel desenlerin, insanları ibadetten alıkoyacak kadar güzel olduğunu sözlerine ekler.

Camiinin avlusunda yaşlı bir mollaya tesadüf eden sanatçı, onun uzun bir ömür sürmüş olmasını her gün bu çinileri görüyor olmasıyla açıklar. Sâdık Hidâyet, camiinin renklerini mucize olarak nitelendirir ve cennete teşbih eder. Camiinin manevî atmosferine de hayranlık duyar. Şah Camii'nin insana verdiği manevî coşku ve insanın ruhunda uyandırdığı huşu duygusu Hidâyet'i derinden etkiler (Hidâyet, 2005, 83).

Sanatçı, Şah Camii'nin güzelliğini seyretmeye doyum olmadığını söyler. Bu camiye seyretmeye insanın ömrünün yetmeyeceğini vurgular. Mis kokulu çiçeklerle süslenmiş bahçe ile yeşil havuz, Hidâyet'e cennet bahçesini hatırlatır. Yazar, Allah'ın evi olan Şah Camii'ye girebilmek için Allah'tan özel bir izin istemek gerektiğini düşünür (Hidâyet, 2005, 84).

"Bir saat, iki saat, bir ay veya bir yıl burayı seyretmek için yeterli mi acaba? Her halükârda seyre doyumuyor. Camiinin yanındaki bahçede yabangülü, çiçeklerinin ağırlığından eğilmişti. Sahnın ortasındaki havuz yeşil renkli suyla doluydu ve taş döşemelerin arasında otlar bitmişti. Camii Tanrı evi olmakla birlikte burada Tanrı'dan giriş izni istemek gerek. Çünkü burayı sanatın efendileri yaratmış!" (Hidâyet, 2005, 84).

Sâdık Hidâyet, mimarî, çini, resim ve kalem işi gibi sanatların Sâsânîler döneminden sonra İsfahan'da ve Safevîler döneminde şahlanarak eski şatafatına yeniden kavuştuğunu ifade eder. Hidâyet, kadim İran sanatının yalnız İslam öncesi dönemlerine değil, İslam sonrası dönemlerine de hayranlık besler. Bu güzellikler karşısında büyülenir. Kendi kültürü ve medeniyetiyle övünen yazar, Hint, Moğol ve Arap sanatlarına ait olarak bilinen sanat eserlerinin tümünün gerçekte İranlılar tarafından üretildiği görüşü savunur. İrkçı kişiliğiyle de bilinen Hidâyet, kurmaca eserlerinde olduğu gibi (Sürgit, 2024) bu gezi yazısında da Araplara olumsuz bir bakış açısıyla yaklaşır. Aşağıdaki alıntı, yazarın Arap düşmanlığını açıkça gözler önüne sermesi bakımından önemlidir:

“Moğol ve Arap sanatına adına Avrupa'da bilinen şeylerin tümü İran icadı ve İran'a özgü. Hele hele çıplak ayakla kertenkele peşinde koşan Arapların beynine sanat düşüncesi giremezdi. Onların olduğu bilinen ne varsa, aslında başka milletlere ait. Nitekim bugün de Arap mimarisi İran mimarisinin soytarıca bir taklidinden ibaret.” (Hidâyet, 2005, 84).

Burada görüldüğü gibi Sâdık Hidâyet, Arapları küçümser, hakir görür, aşağılar. Onları “çıplak ayakla kertenkele peşinde koşan” ilkel insanlar diye nitelendirir. Bu ırkçı söylemini, Arapların sanat düşüncesinden çok uzak olduklarını vurgulayarak sürdürür. Arapları sanat karşıtı olarak görür; onları İran zevkini ve sanatını boğmakla itham eder. Arap mimarisinin tümüyle İran mimarisinin “soytarıca bir taklidi” olduğunu iddia eder. Arapların İran'ı fethettiği dönemde İran'ın estetik duygularını ve estetik zevkini de ele geçirdiğini söyler (Hidâyet, 2005, 83-84).

Sâdık Hidâyet, gezi yazısında İsfahan'a iki fersah uzakta bulunan Âteşgâh Dağı üzerindeki âteşkededen övgüyle bahseder. Dağın üzerine inşa edilmiş âteşkede, sekiz kapılıdır. Şehrin gürültüsünden uzakta olan bina, kalın kerpiçlerle örülmüştür. Âteşkede diğer binaların tam ortasında ve onlardan daha yüksek bir konumdadır. Yapının ortasında mihraba benzeyen bir öge mevcuttur. Âteşkedenin bazı kısımları deformasyona uğramıştır. Bazı kısımları sağlam vaziyettedir. Yukarıdan İsfahan manzarası eşsiz bir görünüm arz eder. Nehir gümüş gibi parlar; tarlalar ise kırk yamalı bir bohçayı andırır (Hidâyet, 2005, 98-99).

Sâdık Hidâyet, âteşkedeye maddî ve manevî açıdan hayran olur. Mekânın sadeliği ve yalınlığı karşısında yazarın âdeta dili tutulur. Hidâyet, bu yapıyı kilise ve camilerle mukayese eder ve âteşkedenin diğer yapılardan farklı olarak yüksek duvarlarla çevrili olmayışına dikkat çeker. Bundan ötürü âteşkedeyi diğer yapılardan daha mütevazı, paylaşımcı, sade ve temiz bulur. Cebinden çıkardığı gazeteyi âteşkedenin mihrabında yakar ve düşüncelere dalar. Sanatçı, âteşkedeyi kara gecelerde solgun ve güçsüz yüreklere güç veren bir kuvvet olarak değerlendirir. Bu mekânın ebedî ateş gibi muhtaçlara ışık ve güç verdiğini ifade eder. Ona göre âteşkede, soğuk yürekleri

ısıtır. Âteşgâh Dağı'na çıkmak ve oranın havasını teneffüs etmek, Hidâyet'in ruhunu dinginleştirir. Dağı izlemek, Hidâyet'i âteşkedenin mamur olduğu zamanlara götürür. Sanatçı, ateşperest rahiplerin dualar okuduğu, küçük çocukların ilahiler terennüm ettiği, şarap kadehlerinin elden ele dolaştığı zamanları görür gibi olur. O dönemlerde yaşamış insanların gerçekten madden ve manen tamamen özgür olduklarını düşünür. Bundan ötürü onlara fazlasıyla gıpta eder (Hidâyet, 2005, 102). Hatta âteşkedenin yeniden inşa edilip içinde ateş yakılmasını temenni eder.

“Hawaii Gitarı plağını koydum pikaba. Pikaptan yükselen melodiler gecenin mülayim havasına karışıyor, Âteşgâh Dağı mehtap ışığında gizemli görünüyordu. Nedendir bilmem ama bu saz beni âteşkedenin mamur olduğu zamanlara götürdü. O mutlu günlerde uzun ve beyaz giysili muğlar yani ateşperest rahipleri ateşin karşısında ıslıl ıslıl gözlerle dua okurken, muğ çocukları da ilahi söylüyor, şarap kadehleri elden ele dolaşmış. O zamanlar halk maddeten ve manen özgür insanlarmış. Çünkü bir avuç Arabistan toprağına dönüp secde etmemişler. Ama şimdi harap vaziyette, karanlık, şehirden uzakta; duvarları dağın mor taşları üstüne dökülmüş; mehtap üstünde ağırlık ediyor; yağmur ve rüzgâr yavaş yavaş yiyip bitiriyor. Burası ilk planına göre yapıldıktan sonra eskiden olduğu gibi içinde ateş yakılsa ne iyi olurdu! Eskilerin, o sanatkârların, o padişahların ruhu, yukarıdaki âteşkedenin haberleri üstünde uçmuyor mu? O anda bütün yorgunluğumu, izin ve otomobil peşindeki koşuşturmalarımı unuttum. Aradığım, bana verilmişti sanki” (Hidâyet, 2005, 101-102).

İsfahan ve çevresini üç dört günde gezen Sâdık Hidâyet, İsfahan gibi kadim bir şehri gezmek için bu sürenin asla yeterli olmadığını vurgular. İsfahan'ı tanımak ve orada yeşermiş olan kadim medeniyeti ve ruhu anlamak için daha uzun bir süreye ihtiyaç duyulacağını dile getirir. Safevîler döneminde “nısf-ı cihan” yani “yarım cihan” lakabını alan bu şehrin bambaşka bir dokusu olduğunu sözlerine ekler. Dünyanın dört bir köşesinden turistlerin uğrak yeri olan İsfahan, uzun zaman sanatıyla, resmiyle, çinisiyle, mimarîsi ve tarımıyla dünyaya hükmetmiştir. Bir zamanlar Doğu'daki tüm gelişmelere lokomotif vazifesi gören İsfahan, göz alıcı tarihî yapılarıyla hâlen dimdik ayaktaadır. Bu hâliyle âdeta dünyaya meydan okur. İsfahan'dan ayrılırken Hidâyet'in gözünün önünde renkli çiniler, minarelerin silüetleri, kubbeler, kemerler, son cemaat yerleri, geniş düzlükler, yemyeşil tarlalar, beyaz haşhaş çiçekleri canlanır. Bu gezi sırasında sanatçıyı en çok etkileyen mekân ise âteşgâhtır. Pek yüksek olmayan Âteşgâh Dağı üzerinde inşa edilmiş, sessiz, şatafatsız, son derece mütevazı bir yapı olarak görünen âteşkede, Hidâyet'in zihninde güçlü bir imge olarak yer edinir. Âteşkede, sükûnetiyle Sâdık Hidâyet'i bambaşka yerlere, bambaşka zamanlara götürür (Hidâyet, 2005, 102-103).

## **Sonuç**

Sâdık Hidâyet, edebiyatın çeşitli türlerinde eser vermiş, dünyaca ünlü bir yazardır. O, hem Doğu medeniyetini hem de Batı medeniyetini yakından tanıyan, bu birikimini eserlerine yansıtan bir isimdir. Sanatçı, Isfahan ve çevresini detaylarıyla gözlemlediği ve anlattığı “İsfahan Nısf-i Cihân” isimli gezi yazısında İran’ın kadim kültürüne, tarihine ve medeniyetine dair önemli tespitlere yer verir.

Öncelikle Isfahan’ın tarihî dokusu sanatçıyı derinden etkiler. Başta camiler olmak üzere kültürel ve dinsel yapıların İran’ı zenginleştirdiğine inanan Sâdık Hidâyet, gezip gördüğü tarihî mekânların aradan yüzyıllar geçmesine rağmen özenle korunarak günümüze ulaşmalarından memnun olur. İran halkının tarihine, medeniyetine ve sanatına sahip çıkması yazarı onurlandırır. Son derece milliyetçi bir kişiliğe sahip olan sanatçı, eski kültür varlıklarını koruyan İranlıları her fırsatta yüceltir. “İsfahan Nısf-i Cihân” isimli gezi yazısında İran medeniyetinin eski devirlerine özel bir ilgi duyduğunu açıkça belirten Hidâyet, Safevîlerin görkemli sanat işçiliğinden özgüyle söz eder. Safevîler döneminde büyük resim ustalarının elinden çıkmış olan emek ürünü resimlerin güzelliği karşısında âdeta mest olur. Bununla birlikte bazı bilinçsiz kişilerin Batı taklidi çalışmalar üretmesine içerler. Yazar, Doğu medeniyetine mensup insanların kendi sanat hazinelerinin değerini bilmesi, bunlara sahip çıkması gerektiğini vurgular. Batı sanatının taklit edilmesine şiddetle karşı çıkar.

Sanatçı, Âteşgâh Dağı ve üzerinde bulunan âteşkededen fazlasıyla etkilenir. Hayatında hiçbir şeyin ve hiçbir yerin kendisini bu denli tesir altında bırakmadığını ifade eden Hidâyet, âteşkedeyi son derece huzurlu ve dingin bir yer olarak nitelendirir. Kalbinin tam anlamıyla o mekânda kaldığını söyler. Isfahan ve çevresini üç günde gezen Sâdık Hidâyet, gezi yazısını bitirirken Isfahan’ı gezmek ve orada yeşeren kadim kültürü anlamak için bu sürenin yeterli olamayacağını not düşer.

Toparlanacak olursa, Sâdık Hidâyet, uzun yıllar Batı’da yaşamış, Batı tarzı eğitim görmüş, çok yönlü bir sanatçıdır. Fransızca’yı ana dili gibi bilir. Resim ve edebiyat gibi sanatlarda derinleşmiştir. Bununla beraber Hidâyet, kendi medeniyeti olan İran medeniyetinden yüz çevirmez. İran kültürünün değerlerini yadsımaz. Aksine ona büyük bir ilgi duyar; onu her fırsatta yüceltir. Özellikle İran’ın eski parlak devirlerinde üretilmiş olan eserlere odaklanır. Mimarî, çini, resim ve kalem işi gibi sanatların Sâsânîler döneminden sonra, Isfahan’da ve Safevîler döneminde şahlanarak eski şatafatına yeniden kavuştuğunu gözlemler. Gördüklerinden hareketle Batı medeniyetini, kendi medeniyetiyle mukayese eder ve İran’ın tarih, kültür ve sanatının çok kıymetli olduğunu, dünyaya birbirinden ihtişamlı eserler

armağan ettiğini, birçok açıdan Batı medeniyetinden üstün olduğunu net bir tavırla ortaya koyar.

### Kaynakça

- Arcan, C. (2019). *Doğulu İki Aydının Karşılaştırılması: Sâdık Hidâyet ve Cemil Meriç*. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Dilek, K. (2009). Seyahatnâme. *D. İ. A.* (C.37, ss.11-13). İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- Evliya Çelebi, (2006). *Seyahatnâme*. İstanbul: Yenişafak Yayıncılık.
- Hidâyet, S. (2005). *Hidâyetnâme* (Çev. M. Kanar). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hocaoğlu, F. (2022). Sâdık Hidâyet'in Kör Baykuş Öyküsünde Din Ve Ölüm Temaları, *Çukurova Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 22(2), 164 - 173
- İnal Savi, S. (2008). Sâdık Hidâyet. *D.İ.A.* (C. 35, ss.69-70). İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- Lashgari, D. (1982). Absurdity and Creation in The Work of Sadeq Hedayat. *Iranian Studies*, 15 (1-4), 31-54.
- Maden, S. (2008). Türk Edebiyatında Seyahatnameler Ve Gezi Yazıları, *Atatürk Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 15(37), 147 – 158.
- Necatigil, B. (2022). *Düzyazılar I*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özgül, M. K. (2011). Demir Asâ Demir Çarık. *Hece Dergisi Gezi Özel Sayısı*, 174, 175, 176. Ankara: Hece Basın Yayın.
- Özpalabıyıklar, S. (2005). Sâdık Hidâyet: Garip İranlı. *Hidâyetnâme* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sürgit, A. (2024). Sâdık Hidâyet'in Sâsân Kızı Pervin Adlı Oyununun Yapı ve İzlek Açısından İncelenmesi, *Söylem Filoloji Dergisi*, 9(3), 1383-1397.
- Yazıcı, H. (2009). Seyahatnâme. *D. İ. A.* (C. 37, ss.9-11). İstanbul: T.D.V. Yayınları.
- Zebihullah Safâ (2002). *İran Edebiyatı Tarihi- I*(Çev. Hasan Almaz), Ankara: Nüsha Yayınları.



## 6. The End of The World: Unveiling Dystopian Apocalypse in Caryl Churchill's *Far Away*

### Dünyanın Sonu: Caryl Churchill'in *Far Away* Adlı Oyunundaki Distopik Kıyametin Gün Yüzüne Çıkması

Kaya ÖZÇELİK<sup>1</sup>

In today's fast-changing world, it is clear that humanity is inclined more to the-end-of-world than ever, which can well be evidenced by the portrait of political and socio-cultural developments that directly impact the future of humankind. In this context, global trends towards autocracy or totalitarianism can well be observed through various conflicts and strategies in contemporary world politics, as is witnessed in the current Israeli-Palestinian conflict and the Russian-Ukrainian war. In the world of fiction, these are all interpreted within the boundaries of dystopian and (post-)apocalyptic genres, each of which developed as a sub-genre of science fiction. While the deterioration of the once politically and socially peaceful world is analysed within the realm of dystopian fiction, the world plunged into apocalypse through several specific cataclysms, especially by man-made causes, are analysed within the boundaries of (post-)apocalyptic fiction in the world of literature. Thus, the intersection of dystopian and apocalyptic narratives has long served as a clear lens through which societies have examined their deepest anxieties - whether they stem from authoritarian rule, environmental collapse, or the erosion of truth and morality, which bring humankind closer to an inescapable end day by day. In contemporary literature and drama, these themes have gained an urgency to mirror a world grappling with political extremism, technological upheaval, endless wars, and so on that pave the way for nothing other than cataclysmic events, such as mind-controlling, nuclear holocaust, ecological crises out of many. Among playwrights who challenge traditional storytelling and expose systemic dysfunction, Caryl Churchill keeps her own as one of the foremost literary figures with her unique radical voice and daring who merges dystopian and (post-)apocalyptic elements to disclose starkly the contemporary portrait of the world by blurring the boundaries between realism and absurdity to leave her audiences/readers all alone to solve the knot. It is just at this point that *Far Away* gains more prominence in the world of literature/drama with its minimalist illustration of the knot tightened by an ongoing dystopian society as a precursor to an immanent and imminent apocalypse.

With her play *Far Away* (2000), Churchill encapsulates both the dystopian oppression of society and the ultimate apocalyptic breakdown, which ultimately leads to a new corrupted world where violence, complicity, and deep chaos are all what escalate in a society beyond comprehension. By presenting a fragmented narrative style that mirrors the unpredictability of today's global landscape before her audiences/readers, Churchill distinctly illustrates the delicate balance between civilization's fragility and the dire repercussions of unrestrained power, capturing the essence of a society careening toward the very brink of apocalypse. She masterfully weaves a narrative that exposes the precarious threads that hold society together, demonstrating how a reckless pursuit of dominance can unravel the very fabric of humanity, propelling civilization swiftly down a path fraught with destruction and despair. As modern societies witness the rise of surveillance states, climate emergencies, and geopolitical instability, *Far Away* remains not just a theatrical work but a prophetic warning of a world hurtling toward self-destruction and certainly serves as a dire warning to be taken seriously.

Caryl Churchill (1938) is one of the famous British playwrights celebrated for her innovative and politically charged works that often delve deep into themes of feminism, power dynamics, and societal structures embroidered through her "both artistic and intellectual stimulation" (Aston et al., 2009, p.4).

---

<sup>1</sup> Dr., Mudanya Üniversitesi, Sanat & Sosyal Bilimler Fakültesi (Bursa, Türkiye), **eposta:** [kaya.ozcelik@mudanya.edu.tr](mailto:kaya.ozcelik@mudanya.edu.tr), **ORCID ID:** <https://orcid.org/0000-0001-5648-7186>

Graduated from English literature at Lady Margaret Hall in Oxford, Churchill's early career was shaped by writing radio dramas for BBC, but this would continue her career would be promoted to the stage as the first resident female dramatist at the Royal Court Theatre with her play *Owners* no later than 1974 (Botham, 2012, p. 102).

Churchill's plays are known for their experimental structures and deep engagement with social and political issues, as Rabey puts: "Churchill has distinguished herself as one of the most restlessly formally experimental non-realistic dramatists of her time, who is nevertheless always interrogatory about what might constitute the terms of social identity" (Rabey, 2014, p.233). Of her over thirty plays, *Top Girls* (1982) - dealing with feminist struggles in a male-dominated world, such as gender and power relations through common assumptions and experiences blended with the social context of the time, and *Cloud Nine* (1979) - taking on several social concerns concentrating on cultural and sexual taboos, take the leads in her career. Some other plays of Churchill that challenge traditional narratives and highlight the complexities of gender and power relations include *Serious Money* (1987), *Mad Forest* (1990), *The Striker* (1994), *A Number* (2000), *What If If Only* (2021). Throughout her career, Churchill has been acclaimed as one of the leading female playwrights in contemporary theatre, with her plays being performed internationally and studied extensively for their innovative approaches and critical perspectives (Aston & Diamond, 2009).

Written in 2000, *Far Away* as one of Churchill's disturbing plays delves into dystopian and apocalyptic themes, presenting a fragmented world where societal norms have collapsed, reflecting her ongoing interest in the disintegration of social structures and the consequences of unchecked power, as Angel-Perez remarks in a nutshell: "This piece, though politically and ideologically different from Stoppard's experimental dramaturgy, does, to some extent, resort to the same games. *Far Away* takes us straight into the post-Adornian world where all innocence is irretrievably obliterated" (2013, p.86).

Dystopia, apocalypse, and post-apocalypse are interconnected literary concepts that reflect societal anxieties about oppression, destruction, and survival. Emerged as opposed to the term utopia - "an imagined form of ideal or superior (thus usually Communist) human society" (Baldick, 2015, p. 100), the term dystopia developed as a sub-genre of sci-fi (Booker, 1994, p. 4), which intends to depict "a gloomy paraphrase of utopia and the last refuge of utopian hope" that is revealed through a fictional portrayal of an oppressive society where individuals are subjected to surveillance, loss of autonomy, and dehumanization, of which primary function is to criticise power structures (Klaić, 1991, p. 7). In other words, dystopia depicts a society where the former order and peace have become "[a] hellish state brought about by attempts to construct unrealizable ideal systems" in the eyes of the fictional characters (2010, Rosefielde, p. 265). In a dystopian society, the political system most often turns out to be a totalitarian regime as the basic "instrument of rule" reveals itself as a sole means of torture through which a totalitarian regime can control the society and hold its social, political and economic strength, as Claey's also highlights with his stress on its satiric vein: "Born out of satire, it grew, by the 1890s, into an established means of confronting, promoting, and assailing the prospects of revolutionary social, political, and economic transformation" (Claey's, 2017, p. 494). Some of the outstanding dystopian novels include *We* by Yevgeny Zamyatin (1924), *Trial* (1925) by Franz Kafka, *Animal Farm* (1945) and *Nineteen Eighty-Four* (1949) by George Orwell, *Trial* (1925) by Franz Kafka, *Brave New World* (1932) by Aldous Huxley and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985).

One significant aspect of dystopian fiction with an eye to themes it covers, M. Keith Booker's - a leading figure in dystopian genre - utterance on the far-reaching themes concerning social problems stemming from scientific and technological developments have much to do with the idea of dystopia including the overpopulation, poverty, surveillance - and many other problems: "... unbridled scientific and technological development might even make things worse, potentially leading to dire consequences for humanity, for which the best example is certainly Aldous Huxley's *Brave New World* (1932) (1994, p. 259). Accordingly, dystopia is branched into categories regarding the themes they cover, albeit often

interrelated, as “the political dystopia; the environmental dystopia; and finally, the technological dystopia, where science and technology ultimately threaten to dominate or destroy humanity” (2017, Claey's, p.5). However, it is most often totalitarian dystopia that meets the reader with its insight into the collapse of utopian ideals.

In a dystopian society, the political system most often turns out to be a totalitarian regime as the basic “instrument of rule” reveals itself as a sole means of torture through which a totalitarian regime can control the society and hold its social, political and economic strength, as Claey's also highlights with his stress on its satiric vein: “Born out of satire, it grew, by the 1890s, into an established means of confronting, promoting, and assailing the prospects of revolutionary social, political, and economic transformation” (Claey's, 2017, p. 494). Some of the outstanding dystopian novels include *We* by Yevgeny Zamyatin (1924), *Trial* (1925) by Franz Kafka, *Animal Farm* (1945) and *Nineteen Eighty-Four* (1949) by George Orwell, *Trial* (1925) by Franz Kafka, *Brave New World* (1932) by Aldous Huxley and Margaret Atwood's *The Handmaid's Tale* (1985). One common dystopian concern of these novels is their vivid illustration of societies in which societal structures remain intact but are deeply flawed, highlighting issues like loss of freedom, dehumanization, and systemic inequality, as Hillegas expounds in all clarity:

It is a truism that one of the most revealing indexes to the anxieties of our age is the great flood of works like Zamyatin's *We*, Huxley's *Brave New World*, and Orwell's *Nineteen Eighty-Four*. Appalling in their similarity, they describe nightmare states where men are conditioned to obedience, freedom is eliminated, and individuality crushed; where the past is systematically destroyed and men are isolated from nature; where science and technology are employed not to enrich human life, but to maintain the state's surveillance and control of its slave citizens. (1967, p. 3)

In addition to dystopia, literature has also evolved over time into apocalyptic and post-apocalyptic genres to examine human anxieties and resiliency in the face of many multi-layered cataclysms. Apocalyptic and post-apocalyptic fiction examines the ramifications of total society collapse - emphasizing human adaptability and resilience in the face of existential threats, whereas dystopian fiction attacks current societal problems through allegorical forms and serves as “an extrapolation from the present that involved a warning” (2013, Basu et al., p. 8), as Kaukiainen delineates:

Dystopian narratives reflect the flaws in our current world - they deal with themes such as global politics, environmental issues, social structures, ethics, and, for instance, the expectations and effects of gender roles. They give a platform to deal with difficult themes on an allegorical level. (2020, Kaukiainen, p. 90)

Although both genres intend to reflect cultural anxieties and a critique of political, environmental, and technological developments, apocalyptic and post-apocalyptic fiction differs from the dystopian genre in that they specifically question the endurance of human values, civilisation's fragility, and the possibility of renewal through dystopian landscapes and fragmented civilisations. Beyond this, apocalyptic fiction highlights and unfolds an impending or ongoing world-ending disaster or crisis stemming from any cataclysms—whether through war, climate collapse, pandemics, or supernatural forces—which specifically stresses the destruction, chaos, and humankind's attempts to survive amidst a tangle of terror and horror. In this regard, apocalyptic fiction, especially in the twentieth century, has come to be “an important vehicle for exploring the nature of human existence and the nature of our relationships to other species, the planet, and the universe”, as Cardin elucidates including postapocalyptic aftermath further: “Whether a narrative focuses on the period of degeneration and destruction or the postapocalyptic aftermath, whether the characters are overwhelmed by the cataclysm or survive to wander a depopulated wasteland, apocalyptic horror consistently addresses and exploits humanity's existential fears” (2017, p.56). As an after-effect(s) of the catastrophe(s) resulting directly from an apocalypse, the post-apocalypse mainly highlights the collapse of civilisation due to catastrophic events underlining the latter phases of the apocalypse that has already taken place through a vivid portrayal of a society and its struggles to rebuild or adapt to the new world in the ruins of the old world in all aspects (Heffernan, 2016, p. 6). Just like dystopia, (post-)apocalyptic fiction is also considered a

unique genre in its own right and a subgenre of science fiction, as Meyhoff clarifies with stress on other genres:

Disaster fiction is seldom seen as an independent genre of its own but is typically defined as a subgenre to science fiction. Thus, it is often termed as apocalyptic science fiction, post-apocalyptic science fiction, dystopian science fiction and survivalist science fiction in which the disaster, including the natural disaster, is often an important element, although not the dominating feature of the narrative as a whole. (2012, Meyhoff, p. 296)

The portrayal of the characters also shows differences in dystopian, apocalyptic and post-apocalyptic genres in terms of the difficulties they face. In a dystopian world, the characters go through a social unrest that eventually plunges them into the hands of political suppression as slaves, as Claeys notes:

In a dystopian fiction, the characters are controlled under full surveillance under a totalitarian regime and have no outside connection and are reflected in the grips of political pressure that are maintained by harsh propaganda and revealed through several disturbing outcomes such as having no opportunity for any information, independent thought, freedom (2017, Claeys, p. 5).

However, the characters in (post-)apocalyptic fiction go through several phases that start with the discovery of the cataclysms and proceed into following a journey through the wasteland to cope with the apocalypse amidst chaos mixed with terror and horror while the characters in post-apocalyptic fiction first try to survive in the wilderness and then fights against this new world while being adapted to, although it is possible for writers to make a change as they need or wish (1983, Wolfe, p. 8-9).

From the beginning of life, one intriguing question has been, no doubt, about the end of the world that humankind fears. For millions of years, humankind has been observing the world and pondering over simple but profound questions with a deep insight that the end is far closer than ever, such as: ‘When will the world come to an end?’, ‘What will trigger the apocalypse?’, ‘How will the apocalypse break out?’, ‘What scenario is waiting for humanity during the apocalypse?’ and so on. Another important aspect of the apocalyptic understanding Kermode brings forward is the idea that how the notion of apocalypse is a deep-rooted cultural element in people’s minds as “the notion of an End-dominated age of transition has passed into our consciousness and modified our attitudes...” (2000, Kermode, p. 13-14). That’s why the apocalypse or the ultimate end becomes an outlook through which beliefs, perceptions or worldviews of humankind are shaped and reflected.

Derived from the Greek word ‘apokalypsis’, of which the Latin equivalent is ‘revelatio’, apocalypse means revealing or disclosing secrets (Aune, 1988, p. 226). Developed first as a religious term and genre, the very first appearance of apocalyptic writings are traced back to fabrics of earlier Jewish writings - which are believed to have been written sometime during the third century BCE - including the profound and compelling narratives of Babylonian, Persian, Egyptian, and Hebrew traditions that would later serve as inevitable sources for Christian apocalyptic writings, as Schedtler and Murphy delineate:

The foundational elements for collecting ancient writings known as apocalypses can be traced back to a diverse tapestry of earlier literature, including the rich narratives of Babylonian, Persian, Egyptian, and Hebrew traditions. However, the first true apocalypses, distinct in their style and purpose, seem to have emerged from the pens of Jewish authors, with their creation beginning around the third century BCE. This period marks a significant literary development, as these texts began to articulate profound visions of cosmic events, divine revelations, and the ultimate fate of humanity, reflecting the historical and spiritual aspirations of their time. (Schedtler et al., 2016, p.6)

Today, it can be assumed that many people know well or at least heard a little bit about any of the religious apocalyptic writings as is manifested in Jewish and Christian documents, such as a compilation of five specific texts focusing on Enoch – a key figure featured in the book of Genesis, which was later followed by Baruch, Ezra, Apocalypse of Zephaniah, and Apocalypse of Abraham, the Hebrew Bible/Old Testament book of Daniel; and the book of Revelation from the New Testament, the Shepherd of Hermas the Apocalypse of Peter, the apocalypse of Paul (Trafton, 2005, p.11).

However, in the course of time, the concept of apocalypse has evolved and become a secular term and concept - free from the shackles of its religious discourse - to be classified later as a unique genre in all

fields of study for the basic reason as Kermode notes: “[T]he End itself, in modern literary plotting loses its downbeat, tonic-and-dominant finality, and we think of it, as the theologians think of Apocalypse, as immanent rather than imminent. (2000, Kermode, p. 30). As Kermode suggests, Manjikian also stresses that apocalypse or the ultimate end can stem from political, historical or economic causes: “The change in the dominating future can come about through a particularly significant event which constitutes a life-changing apocalyptic moment (e.g., the explosion of an atomic bomb); a long-range social, economic, political trend (e.g., the decline of Roman Empire); or a chain reaction series of events” (179). As is clear, apocalypse as a term and concept is inherently flexible and enables one to analyse a text or event through myriad perspectives, thus leading to a fruitful analysis of the tapestry of meanings that unfolds through diverse interpretations as Quinby also stresses:

It is understandable why apocalyptic rhetoric is used by so disparate a group of meaning-makers. Its images and symbols provide the kind of emotional drama we search for in trying to describe deep fear and widespread misery in the world today” (1994, Quinby, p. xiii).

In essence, utopia and dystopia are distinctive genres that nurture the idea of nostalgia for the lost world in all aspects when the future world is compared to it. This is because the reader is expected to “look back to an idealized or romanticized past that is then projected into the future” to see the presence and predict the future (2003, Baccolini, p. 114). In a similar vein, apocalyptic and its derivative post-apocalyptic fiction as unique genres also intend to centre on the feeling of nostalgia for the lost world and its order in a complimentary manner in time and space with one specific difference. In other words, the post-apocalyptic landscape and the new way of life in this phase depict the chaos formed by horror and terror compared to the pre-apocalyptic landscape and the way of the world that reflected the so-called peace and unity: “[T]he post-apocalyptic landscape is a horror and the pre-apocalyptic landscape the longed-for object of nostalgia. Whereas the pre-apocalyptic status quo is generally figured as a lost Golden Age to be mourned” (2012, Canavan, p.141). However, the stark difference lies in the emergence of a new form of life that differentiates the (post-)apocalyptic genre from the dystopian. This difference is also where the (post-)apocalyptic genre emerges and becomes a distinct genre in the world of fiction, as is highlighted by one of the leading theorists of the apocalyptic genre in his essay “Waiting for the End” for the first time in which he approaches the term apocalypse as manifestation of “transition, with decadence on one side of it and renovation or renaissance on the other” (1995, Kermode, p. 258). In fact, Helmut E. Gerber was the first to delve into this essence that Kermode grasps and analyses in his theory of apocalypse in his essay “The Nineties: Beginning, End or Transition?” by observing the nature of the term apocalypse focusing on specifically the 1890s to analyse that “the basic observation seems to be that at the ends of centuries, though not necessarily in the last decade only, human beings, but artists in particular, are infected by a sense of death, decay, agony, old gods falling, cultural decline, on the one hand, or by a sense of regeneration, at least a newness of some kind, on the other” (1960, Gerber, p. 52). It was this analysis of Gerger that ignited Kermode to theorise apocalyptic concept in literature based on his understanding that “the 1890s were regularly seen not only as the decadent end of an old epoch but also as the threshold of a new age, seen as the culmination of a long historical process, and a fated moment of transition” (2000, Kermode, p. 258). Another interesting idea regarding the role of the apocalypse in starting a new beginning is also remarked by Hans Magnus Enzensberger in his discussion of the close relationship among utopia, negative utopia and the apocalypse: “The idea of the apocalypse has accompanied utopian thought since its first beginnings, pursuing it like a shadow, like a reverse side that cannot be left behind: without catastrophe no millennium, without apocalypse no paradise. The idea of the end of the world is simply a negative utopia”. As is clear in Kermode, Gerber and Enzensberger's words, the term or concept of apocalypse bears a hope with a fresh start in the very nature of itself that can also be interpreted that there can be no ideal future without disaster, and no paradise without an apocalypse, as Clark also supports by uttering that “there will be an End: somehow sometime, the world will be made new in a way that does not lead once again to ruin” (Clark, 2000, p. 37).

In his quest for the apocalypse as a literary genre, Kermode starts his discussion by putting forward the idea that human beings are necessarily anchored to the concepts of a beginning and an ending, between which they experience the apocalypse that signals the end, transformation and concordance (2000, Kermode, p. 5). Kermode offers that this is one of the fundamental desires of humankind - to shape the understanding of existence itself. As he delves deeper into this idea, Kermode intertwines apocalypse with a literary perspective by giving the Bible as a helpful example to depict the layers of apocalypse as resolution, transformation, and concordance. As is known, the bible is composed of Genesis (beginning) and the Apocalypse (end):

The Bible is a familiar model of history. It begins at the beginning ('In the beginning...') and ends with a vision of the end ('Even so, come, Lord Jesus'); the first book is Genesis, the last Apocalypse. Ideally, it is a wholly concordant structure, the end is in harmony with the beginning, the middle with beginning and end. The end, Apocalypse, is traditionally held to resume the whole structure which it can only do by figures predictive of that part of it which has not been historically revealed. (2000, Kermode, p. 6-7)

As it reads above, in his argument, one essential concern of Kermode for the illustration of an apocalypse regarding its state of concordance is possible only by clarifying its relationship with history. With these three features of apocalypse, he later comes to his analyses of fiction to adapt the concept of apocalypse to the works of fiction by making use of the similarities a work of fiction shares: "I begin by discussing fictions of the End—about ways in which, under varying existential pressures, we have imagined the ends of the world. This, I take it, will provide clues to the ways in which fictions, whose ends are consonant with origins, and in concord, however unexpected, with their precedents, satisfy our needs" (2000, Kermode, p. 5) as both the discourse of apocalypse and the books follow the same pattern by unfolding in a linear fashion that starts with a clear beginning and an end, providing its reader a sense of closure and understanding in the intricate cycle of life. Similarly, Kermode strengthens his discussion of the apocalypse through a triangle involving human existence, plot and the ultimate End through the metaphor of a "tick-tock" of a clock by stating that "Tick is a humble genesis, tock a feeble apocalypse; and tick-tock is in any case not much of a plot." (2000, Kermode, p. 45).

All is clear so far, for Frank Kermode, the apocalypse or the ultimate end in the world of fiction feeds on "a concord of imaginatively recorded past and imaginatively predicted future, achieved on behalf of us, who remain 'in the most mid'" (1995, Kermode, p. 45). The end is both an inescapable reality and a fascinating concept that triggers the imagination: "[T]End is a fact of life and a fact of the imagination, working out from the middle, the human crisis" (2000, Kermode, p. 45), which enables the comprehension of finitude: "In the midst, we look for a fullness of time, for beginning, middle, and end in concord" (2000, Kermode, p. 58). In his theory of apocalypse in literature, the concept of crisis holds a crucial role for humankind in that it is what enables one to find connections between imagination and the historical aspects of the apocalypse through analysis of the past and the future of humankind for the reason that "we project our existential anxieties onto history; there is a real correlation between the ends of centuries and the peculiarity of our imagination, that it chooses always to be at the end of an era" (2000, Kermode, p. 94-97).

Kermode elaborates on the intricate features of the apocalyptic pattern with his stress on the layered understanding of its significance. Firstly, he suggests that the concept of the apocalypse does not simply transcend anticipation of an imminent end; instead, it transforms into an immanent discourse that permeates the everyday existence of humankind (2000, Kermode, p. 6). It is with this shift that the concept of apocalypse moves from a literal timeline of events to a figurative framework that requires contemplation at every juncture of life as its motto is the idea that "the End is present at every moment" (2000, Kermode, p. 26). Kermode's other point of view regarding the apocalypse is the two vital elements he manifests as the terrors that depict the chaotic world through the fears and worries, and the decadence, which is after the terror illustrating the deterioration phase of the apocalypse that harbours a hint of optimism for the revival and renewal as its significant outcome.

Another influential theorist on secular (post-)apocalyptic fiction who added much to the interpretation of the term is, no doubt, Lee Quinby, with his noteworthy book *Anti-Apocalypse: essays in genealogical criticism* (1994). It is Quinby who delved into categorising the concept of apocalypse into three distinct subcategories: (1) divine apocalypse, which he interpreted as “the apocalyptic discourse and vision of religious fundamentalists who think that divine design will bring the end of the world and provide a heavenly home for the elect”, (2) the technological apocalypse which he categorises into additional two subcategories as (2.1) technological devastation – “technology is responsible human and world devastation for and technological salvation through such threats as nuclear crisis, environmental degradation and mechanized dehumanization” and (2.2.) technological salvation – “technology as the means whereby humanity and the earth will be perfected”, (3) ironic apocalypse that focuses on apocalypse through “absurdist or nihilistic description of existence” that will put an end “to time but no rebirth will follow” (1994, Quinby, p. xv-xvi). As he suggests in his categorisation of the concept of apocalypse, Quinby states that the use and interpretation of apocalypse as a flexible term in almost all fields of study became deep-rooted, especially in the twentieth century, due to the use of nuclear technology for the first time, thus creating the fear for the next generations as he clarifies: “In the twentieth century, belief in technological disaster proportions on the horizon of irrevocable has fostered a double movement of anxiety and denial, characterized by an ironic stance in regard to human self-annihilation” (1994, Quinby, p. xv-xvi). For Quinby, this atrocity of humankind in the twentieth century revealed another aspect of the apocalypse as a man-made apocalypse:

Like the apocalypse of the first and second centuries and the apocalypse of Puritan colonization, the Revolutionary War, and the Civil War, twentieth century apocalypse is a system of logic that understands mundane and momentous events in relation to the belief that the end of time is near. Unlike these earlier versions of apocalyptic expression, there is one key characteristic of twentieth century apocalypse that was simply unthinkable in earlier eras: humanity’s capacity to end the world. Although pre-twentieth century forms of apocalypse have had any number of internal differences, they have all held the belief that God was the source of both revelation and destruction (1994, Quinby, p. xx).

Quinby’s analysis of nuclear power as a means of total annihilation of humankind is also what Goldsmith supports in his book *Unbuilding Jerusalem: Apocalypse and Romantic Representation* (1993) noting: “The turn of the nineteenth century, European culture widely admired a jolting apocalyptic image, especially in those pictures of modern cities reduced to ruins, and such images have continued to exercise a fascination well into our nuclear era” (p. 213-214).

The idea that the twentieth century was the most apocalyptic era can best be supported by the argument that human beings themselves could bring about the end of everything in this century because of the use of nuclear power for destructive means. Destroying everything through the medium of weapons of mass destruction was not a new idea but was strengthened by the use of nuclear technology. As Steven Goldsmith points out, Quinby also observes the apocalyptic spirit of the century as a man-made End with the following remarks:

Like the apocalypse of the first and second centuries and the apocalypse of Puritan colonization, the Revolutionary War, and the Civil War, twentieth-century apocalypse is a system of logic that understands mundane and momentous events in relation to the belief that the end of time is near. Unlike these earlier versions of apocalyptic expression, there is one key characteristic of twentieth-century apocalypse that was simply unthinkable in earlier eras: humanity’s capacity to end the world. Although pre-twentieth-century forms of apocalypse have had any number of internal differences, they have all held the belief that God was the source of both revelation and destruction (xx).

The idea of the possibility of a man-made apocalypse has resulted from the likelihood of a huge war in which countries make use of nuclear weapons. This idea emerged at the end of the Second World War, when the United States demolished Hiroshima and Nagasaki with the atomic bomb. David Seed interprets the use of the weapon as “a turning point in the natural and political order so radical as to be apocalyptic” (88). Furthermore, O’Leary describes the atomic bomb as one of the two factors which

define the apocalyptic spirit of the twentieth century (209). From that day onwards, a permanent doubt emerged, and nuclear power has been seen as the possible incentive of the End.

The play begins with an emotional scene in which a young Joan visits her aunt Harper and uncovers the disturbing truth about her uncle's involvement in mass executions, thus exposing young Joan to a violent and oppressive reality that both her aunt and uncle try to keep secret. Years later, Joan is depicted as a worker in a factory alongside Todd, where they produce extravagant hats for a parade which unwittingly features prisoners on the brink of execution. As the narrative unfolds in the last act, the play changes from an authoritarian society into a surreal and apocalyptic landscape where Joan and Todd find themselves in a reality that the nature of war has expanded beyond human conflict—animals, rivers, and even natural forces like gravity have chosen sides. The reader notices that the previously hidden violence has evolved into an all-encompassing force, blurring the lines between civilization and destruction. As order collapses, the characters grapple with an unstable and unpredictable world. Through its fragmented storytelling and nightmarish depiction, *Far Away* offers a chilling vision of a society in the grips of perpetual war and chaos.

Interpreted as one of the best critiques of the prevailing political order and vivid portrayal of a dystopian realm in the grips of ultimate despair that leads to apocalypse, Caryl Churchill's *Far Away* (2000) serves as a warning to be heeded by humanity against the possible extremes, for which the play was called the play "elliptical political fable" penned in a surreal mode and powerful way (Stafford-Clark, 1999, as cited in Gobert, 2014). In her play, Churchill also depicts a scene in which all living, including animals and human beings, are all involved in a war in a struggle for survival, which makes the play reveal its (post-)apocalyptic characteristics. She draws such a dystopian and (post-)apocalyptic world that animals such as elephants, pigs, deer, crocodiles, cats, mice, ants, butterflies and mosquitoes, together with human beings ranging from the French, Dutch, Japanese, Canadians, Venezuelans, Moroccans to Spaniards involve in a bizarre war of which the necessary detail as to who is fighting for whom or which group is an ally with or enemy against which group. Culminating all these, what is certain regarding the absurdity and surrealist technique that Churchill uses to depict the chaos in the world of *Far Away* is nothing other than a rapid decline that the world has been undergoing in recent years - a radical decline in all aspects in the world, as Geraldine Cousin clarifies with a remark on her literary technique: Churchill's combination of technical experimentation acute sensitivity to current social and political concerns has frequently been remarked" (2007, p.93). Meeting her reader with the depiction of a wasteland in the near future in *The Striker* (1994), Churchill provides her reader with a new form in her play *Far Away* (2000) by depicting a dystopian world that eventually turns into an apocalyptic discourse. By blending dystopian and apocalyptic characteristics in her play, the play manifests itself as a depiction of a dystopian apocalyptic dystopian world in the middle of a global war with all living. Although the play is generally categorised as a dystopian play, it is also acclaimed as one of the unique representatives of apocalyptic fiction, especially as the one which merges dystopian and apocalyptic fiction characteristics in unity. While Michael Coveney calls *Far Away* a play "about the end of the world" (2000, p. 1574) and Mary Luckhurst stresses that it exhibits "a world of apocalyptic conflict" (2015, p. 143), Glenny highlights how Churchill's dystopian vision of a world changed into a depiction of a world saturated with terror and revulsion under the influence of social and cultural realities she was influenced, including the Holocaust, environmental challenges, ethnic cleansing, the Bosnian War and the pervasive violence stemming from humanity's indifference towards one another:

For European audiences in 2000 the backdrop to *Far Away* was the Bosnian War. The clandestine, violent internment of individuals and their transportation at night had strong resonances of both the genocides of the Holocaust and the ethnic cleansing of Bosnian Muslims in Bosnia-Herzegovina during the 1990s. (2012, p.634-62)

In a nutshell, *Far Away* seems to be the analysis of present-time world order with its insight into its apocalyptic discourse through its vision of dystopia that is formed by the ominous factors, such as everlasting conflicts as a result of deviating from basic principles of freedom, democracy and equality,



uncontrollable violence, the constant threat of weapons of mass destruction, deterioration of core human values, and environmental degradation triggered and maintained by industrialisation and urbanisation, as is delineated by Stafford-Clark' note: "I say she's [Churchill] On collaboration 157 developed her own response to a political agenda which she has discovered she cannot effectively address directly any more. The play [Far Away] is compressed and surreal but epic, and also functions like an installation" (Stafford-Clark & Roberts, 2007, p. 178)

In light of all these, this paper attempts to depict Caryl Churchill's apocalyptic vision rising out of the point where the dystopian and apocalyptic characteristics of her play *Far Away* merge and to delve deep into Churchill's dire warnings to her contemporary audiences/readers regarding the present and near future of humanity and the world.

Embedded in excessive violence, Acts I and II in *Far Away* serve as preliminary stages where Churchill paves the way for her revelation of apocalyptic discourse in Act III. Written in a quite sinister way to raise curiosity in the reader/audience, the first two acts of the play manifest the social and political unrest in a very minimalist way, as Reisner also takes attention to: Churchill offers a restrained and minimalist portray of a dystopian society that keeps the audience guessing about the nature and the cause of the abuses that are mainly hinted at" (Clum & Bianchini, p. 69). This is especially noticed in both the setting of the acts and the stage directions, which are written in such an obscure tone that the reader/audience is left all alone to sense the disconnection between the horror and terror of the real world and the indifference of the society towards it, as is all clear in the very beginning of Act I: "Harper's house. Night" (2000, Churchill, p. 7). This motif of sinisterness is drawn in the first act, where Joan comes to her aunt to visit her, during which she is introduced to a series of creepy secrets that involve adults, children, a lorry, violence and blood. Witnessing such disturbing scenes, young Joan is preoccupied with her uncle, aunt and the mysteries hidden in all her fragmentary observations. It is all this non-explanatory linear narrative style and the deep-rooted sinister quality of this dystopian society that Churchill creates in his play to foreshadow the present world order as "it is no coincidence that processes of rational management, observation, and control, corollary to the forces that shape modernity, take on a sinister tincture in dystopia" (2021, Rosenfeld, p.12). This idea of sinisterness in a dystopian society becomes far more tangible if the symbolic meaning of this little child is taken into account. In other words, Churchill's little character Joan serves as the symbol of naivety plunge into the terror and horror of the dystopian society who searches for the truth of the matter. This sinister environment and the system are reinforced in Act I through Joan's quest for the truth through ceaseless questions she often addresses to her aunt to understand what is going on, such as "Was it a party?" (2000, Churchill, p. 14), concerning the noise when her uncle was carrying someone in a big sack to the shed (2000, Churchill, p. 17), "Why were the children in the shed?" regarding the children whom her uncle most probably beat or heavily hurt", and so on (2000, Churchill, p. 17). Young Joan solves the mystery through the end of Act I when her aunt had no choice other than to answer the question, as is clear in their discussion about her uncle's hitting someone:

JOAN: Why was uncle hitting them?" (2000, Churchill, p. 19).

HARPER: Hitting who?

JOAN: He was hitting a man with a stick. I think the stick was metal. He hit one of the children.

HARPER: One of the men in the lorry was a traitor. He wasn't really one of them, he was pretending, he was going to betray them, they have found out and told your uncle. Then he attacked your uncle, he attacked the other people, your uncle had to fight him.

JOAN: That's why there was so much blood. (2000, Churchill, p. 19-20).

Although Joan seems satisfied with her aunt Harper's explanation, it is not possible to think the same for the audience, as is sensed in the dialogue above. As it reads, Harper's explanation is quite incredible and manipulative that the reader/audience is well aware in the sense that what she really yearns for is to persuade Joan to believe what she says, as Dymkowski notes that "Joan's gradual but relentless

revelations and Harper's shifting responses have so destabilised the idea of 'the truth' that it no longer exists as a valid concept for the audience" (Dymkowski, 2003, p. 57). That's why she continually attempts to shift the topic and ignores the facts that Joan is after. The sinisterness and new notion of truth revealed as an attempt to hide and manipulate the reality in this dystopian society is also reflected through Uncle, whom the play provides the reader/audience with little information. Through the play, especially in Act I, the reader/audience is introduced to the Uncle to the extent that Aunt Harper wishes and this is provided only in a limited use of words and through implications and inferences as is best exemplified in the scene where Aunt Harper tells young Joan that she is "part of a big movement now to make things" in response to young Joan's revelation based on some events concerning the men carried in a lorry and the hitting of a child she witnessed. Again, this "big movement" as part of Churchill's minimalist technique is not clarified throughout the play but is associated with the political, most probably the totalitarian power, to which Uncle serves. In her depiction of this dystopian society in this play, the craft of Churchill lies in creating a plot woven around sinister events limited to ambiguity and the ambivalence into which Churchill hides her analysis of political and philosophical messages regarding both the politics and the modernity:

It is through these recent explorations of the philosophical problems of postmodernity that Churchill continues to convey her political messages. It is ironic that at a point when her political theatre has become more abstract and philosophical in its tactics, critics should insist on reading her all too literally, as creating instances of realism. (...) However, the premise that *Far Away* is trying to make some kind of mimetic political commentary upon world events is also what has allowed hostile critics of the play to dismiss it as irrelevant: the play concludes with a description of a surreal, farcical, and nonsensical world war. (2013, Carney, p. 223)

In Act II, Churchill's depiction of the dystopian society in the play becomes apparent when the adult Joan and a young man are introduced to the reader/audience as hat-makers in a factory. This time, the reader is introduced to adult Joan, who is recruited by the state for an institution producing "enormous and preposterous" hats (2000, Churchill, p. 30). What's shocking in this act is revealed not by the characters but through what Churchill points out in two stage directions; the first is at the beginning of the play when she notes that "The Parade (Scene 2.5): five is too few and twenty better than ten. A hundred?" (2000, Churchill, p.8), and the second is when she takes attention to a procession of prisoners: "Next day. A procession of ragged, beaten, chained prisoners, each wearing a hat, on their way to execution" (2000, Churchill, p.30) concerning the use of hats produced by Joan and Todd, who do not know precisely why they produce them till the moment when Todd prefers to "stay up till four every morning watching the trials" (2000, Churchill, p.24) and Joan when she thinks how important her job is: "You make me think in different ways. Like I'd never have thought about how this place is run and now I see how important it is" (2000, Churchill, p.32). As is evident in Churchill's words, it is an alarmingly high number of prisoners to be executed in these flamboyant hats. What is quite appalling here is the ruthlessness both the society and the totalitarian authority display and the indifference of both Joan and Todd in such a terrible fact, as can be inferred from the dialogue between them when they reveal how making hats is meaningful: "TODD: You'll find there's a lot wrong with this place. / Joan: I thought it was one of the best jobs. TODD It is. Do you know where to go for lunch?" (2000, Churchill, p.23-24). In drawing such a plot, Churchill refers to historical facts throughout the act to remind the reader/audience of the similarities. One of these implications is the state-controlled factory system that produces hats for the prisoners who are to be killed in a weekly parade, to which Joan is entirely oblivious, and the second of which is, no doubt, hidden in the fact that Hitler – a fascist dictator in the twentieth century just like Benito Mussolini in Italy – forced the prisoners to wear "the same stripped pajama-type uniforms" in concentration camps (2017, Buggeln, p. 173). From another aspect, the reader/audience also recalls Orwell's famous character Winston Smith in his novel *Nineteen Eighty-four* (1949), which is acclaimed today as one of the best representatives of dystopian fiction in the twentieth century, in a very similar sense that Winston Smith is also portrayed as a member of middle-class working for the Records Department of the Ministry of Truth in state control, where his job is to revise historical documents to ensure that they align with the current policies and perspectives of the

governing party. Just like Winston Smith, Joan and Todd are also plunged into this dystopian society and the hands of ultimate authoritarian power; they cannot escape in any way but yield to it, as is evident in the scene where the reader/ audience gets a glimpse of the idea that she has adapted to hat-making job and started to nurture a love for the aesthetics of hat-making, as can be inferred from what Todd utters for her talent: “But I think you’re a hat genius” (2000, Churchill, p.33).

Setting a dystopian scene in Act I and Act II as clearly as possible despite her minimalist and surrealist technique, Churchill turns her evaluation and criticism of modernity by introducing her apocalyptic vision concerning the near future in this dystopian society. To be more precise, Churchill illustrates her apocalyptic vision not suddenly but as a product of a long process, making one think that it is a pure result of each event taking place in this dystopian world order and system. The apocalypse in the play manifests itself as the after-effects, thus enabling Churchill to present her criticism that serves as the background for her play concerning her focus on the postmodern civilisation in which “the inculcation of catastrophic violence within a system of ideologies which all lead to meaningless chaos” (2003, Aston, p. 36), by providing her reader with “representation of an environment where a humane moral sensibility has been completely annihilated” (Aston et al., 2009, p. 139). In her play, Churchill’s views with an eye to the examination of “common rehearsals of utilitarian and aesthetic cases for genocide or war put forward by politicians or war-leaders to justify acts of aggression” (1998, Rabillard, p. 101) are also what is reflected through her lens and serve as influential background for her visionary and cautionary play *Far Away*.

The play is presented with her craft in creating an innocent young character, Joan, and the settings that change from a domestic space in Act I, which is revealed as a calm and peaceful garden serving as an “emblem of a normal suburban English life” that is disturbed by the violence by her uncle that young Joan tries to understand around her (2009, Rabillard & Diamond, p. 101), to outer space which is controlled by a totalitarian rule in Act II, where Joan together with Todd produces hats for the prisoners that they were unaware of the fact that hats are for the condemned prisoners to be worn as they make their way to execution, and to an apocalyptic conflict in Act III where Harper, Joan and Todd find themselves entangled in a global war. of Churchill illustrates her apocalyptic discourse through the theme of eco-apocalypse to explore the outcomes of the environmental crisis. For Aston (2015), her concern for nature also lies in her analysis of the relationship between capitalism and nature, which, for Churchill, seems to be an important cataclysm that will bring the ultimate end:

What Churchill, in turn, reveals is that the capacity to think of ourselves in relation to human and non-human others is so damaged, the idea of coexistence so unthinkable in a world shaped by the inequalities of a capitalist ecology, that we risk the apocalyptic extinction of all forms of life. At the turn of the millennium, Churchill returns to this darkest of thoughts in *Far Away* (2000). (p. 71).

Eco-apocalypse in *Far Away* is portrayed in such a strong way that Churchill shows her reader/audience how the earth, where all energy sources are nullified, plunged into its “self-destructive freefall” in a war by the realms of human beings and some animals (2015, Luckhurst, p.143). The scene of the apocalypse in the play is revealed explicitly through an eco-apocalyptic perspective as an overall criticism of Churchill concerning the relationship between modernity and advanced science and technology that fasten the imminent and immanent apocalypse:

There were thunderstorms all through the mountains, I went through towns I hadn’t been before. The rats are bleeding out of their mouths and ears, which is good, and so were the girls by the side of the road. It was tiring there because everything’s been recruited, there were piles of bodies and if you stopped to find out there was one killed by coffee or one killed by pins, they were killed by heroin, petrol, chainsaws, hairspray, bleach, foxgloves, the smell of smoke was where we were burning the grass that wouldn’t serve. (Churchill, 2000, p.43)

As it reads, the possible message Churchill wants to give through such an eco-apocalyptic scene is no doubt an allusion directed at humankind to take heed of the fact that the (mother) earth is not a “commodity that can be exploited for ends but rather a sentient deserving of reverence and appreciation”

(Kincal, 2024, p.1454-1455). Churchill posits the idea that nature needs “reverence and appreciation” by illustrating what happens otherwise in the same scene, as it reads:

It was tiring there because everything's been recruited, there were piles of bodies and if you stopped to find out there was one killed by coffee or one killed by pins, they were killed by heroin, petrol, chainsaws, hairspray, bleach, foxgloves, the smell of smoke was where we were burning the grass that wouldn't serve. The Bolivians are working with gravity that's a secret so as not to spread alarm. But we're getting further with noise and there's thousands dead of light in Madagascar. Who's going to mobilise darkness and silence? That's what I wondered in the night. (Churchill, 2000, p.43)

The apocalyptic vision of the play is strengthened by the surprising river as one of the challenges during the third day of the apocalypse she faces in her attempt to get home so that she can meet her husband, Todd. It is especially through her uncanny feeling concerning the river that she hesitates to step in that Joan reminds the reader/audience of the rivers of Hades – “the abode of the dead” (2004, Hard, p. 108), as is clear in the words of Joan: “When you've just stepped in you can't tell what's going to happen” (Churchill, 2000, p. 44). As Edith Hamilton notes, these rivers are named in Greek mythology as the rivers Acheron (Sorrow or Woe), the river Cocytus (Lamentation), the river Phlegethon (Fire), the river Lethe (Forgetfulness) and the river Styx (Hate) serve as ways that the dead are to pass to get to the underworld (1969, p. 43). Considering all these rivers and their meaning, the association of river image in the play becomes quite significant in delving into the apocalyptic discourse of the novel in that the dystopian society, animals and the earth in *Far Away* have fallen into a similar chaos as in Hades, where all human beings gather and wait for their judgement while the earth is shattered into pieces.

Throughout Act III - in which the apocalypse of nature and humanity broke out, Churchill stresses the total dissolution of the cooperation between both nature and humanity within each other. It would not be wrong to suggest that the apocalypse in Act III is the implicit result of the lies - represented by Aunt Harper and the alienation of Joan as representative of the innocents in a totalitarian/dystopian society. Beyond all these indirect but influential hints by Churchill, a new kind of war fought by humankind against nature is the observation that Churchill reveals through her apocalyptic vision. In this regard, Churchill seems to dramatize the analysis and the reflection of the present world. This can well be clarified by French Philosopher Michel Serres's analysis and the reflection of the current worldwide reflection of the world against which all humanity is fighting, as he writes:

We so-called developed nations are no longer fighting among ourselves; together we are all turning against the world. Literally a world war, and doubly so, since the whole world, meaning all men, imposes losses on the world, meaning things. We shall thus seek to conclude a peace treaty. (1995, p. 32)

The dissolution in the play is noticed in two distinct ways: the dissolution of the social contract and the natural contract. The dissolution of the social contract is particularly depicted in the first two acts through the domestic and outer spheres of the character Joan concerning her experiences of the sinister events through her uncle and the lies her aunt tells her to both hide reality and manipulate Joan in Act I, the hat-making job that she knows nothing about as to why they produce hats in Act II, and the political system/totalitarianism that always keep her under control in both acts. The other dissolution, the dissolution of the natural contract, as Serre suggests, is explicitly noticed in the play's final act, where everybody and everything is at odds with each other and at war, fighting with each other in an absurd way. All members of the world, from human beings, animals, and plants to rivers, become embroiled in this fight to such a degree that even the weather appears to be the embodiment of this new reality of widespread discord and enmity. This enmity and war are evidently stressed throughout the act in almost every possible way in a fragmentary and absurd way, as is seen in the case of cats: “The cats have come in on the side of the French”(Churchill, 2000, p.35) and the crocodile: “TODD: I'm just saying I wouldn't be sorry if the crocodiles were on one of the sides we have alliances with. They're unstoppable, come on”, as is seen in the case of both human being and an animal: “the Venezuelans and the mosquitoes” and “the chefs, the children under age five, the musicians”, as is also seen in the case of different people from different nations: “Portuguese car salesmen. Russian swimmers. Thai butchers. Latvian dentists”

(Churchill, 2000, p.36-37). As it reads, the portrayal of one species after another, together with the countries at full odds with each other, reflects the chaos rising out of the widespread apocalypse, annihilating both human society and nature.

Considering all these, Churchill's play can be classified as both a technological and an ironic apocalypse in the light of Quinby's categorisation of the concept of apocalypse. Taking the global war depiction into account, it bears the characteristics of a technological apocalypse concerning the technology used in the war. Although this is not explicitly illustrated by Churchill, the scene of war brings the idea of weapons that are the pure product of technology and bring the end of life. Another characteristic of the play in terms of apocalypse is, no doubt, its revelation as an ironic apocalypse which becomes especially clear through absurd scenes Churchill pens. In fact, the play depicts the nihilist manifestations of the characters through its absurd, minimalist and surreal techniques. As Quinby suggests, there is no hope for renewal in the ironic apocalypse of *Far Away*, in which each human being and the non-humans are all entangled by the war, fighting against each other and waiting for the ultimate end – apocalypse.

All in all, *Far Away* (2000) manifests itself as one of the most prominent plays, exhibiting the dystopian and apocalyptic visions of contemporary playwright Caryl Churchill. Limiting her play to four characters and drawing a minimalist, surreal and absurd plot, she can depict the fears and anxieties of postmodern society with her keen interest in past and present historical events. Starting in the confines of home as domestic space to outer space in hat-making institutions, the play sometimes illustrates implicitly and sometimes explicitly the social decay through totalitarian extremes that gradually end up with the outbreak of an apocalypse through a global war. While depicting the atrocities of a totalitarian influence in a dystopian society through lies and efforts for persuasion for the innocents, as in the relationship between Joan and her aunt Harper about the sinister doings of her uncle, this system puts the characters as its slaves ready to do whatever is requested as is noticed in the hat-making institution. The characters are deprived of freedom and happiness except when they work for the system. The ruthlessness revealed through violence is normalised by this totalitarian power and reaches such a degree that every single individual – represented by Joan and Todd in particular, watches or sees condemned prisoners' execution as a threat against the citizens to obey this totalitarian power. By portraying first a dystopian society and then its fast progress through the apocalypse where anybody and anything is plunged into the abyss, Churchill achieves to convey her visionary warning concerning the present and future time for humanity – to be 'far away' from totalitarianism, violence and war and to protect moral and ethical values.

### References

- Angel-Perez, E. (2013). Language Games and Literary Constraints: Playing with Tragedy in the Theatre of Caryl Churchill and Martin Crimp. In V. Angelaki (Ed.), *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground* (pp. 79–95). essay, Palgrave Macmillan.
- Aston, E. (2003). *Feminist Views on the English Stage: Women Playwrights, 1990-2000*. Cambridge University Press.
- Aston, E., & Diamond, E. (2009). Introduction: on Caryl Churchill. In E. Aston & E. Diamond (Eds.), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* (pp. 1–17). introduction, Cambridge University Press.
- Aston, E. (2015). Caryl Churchill's 'Dark Ecology.' In C. Lavery & C. F. Delijani (Eds.), *Rethinking the Theatre of the Absurd Ecology: the Environment and the Greening of the Modern Stage* (pp. 59–76). essay, Bloomsbury Publishing.
- Aune, D. E. (1988). *The New Testament in Its Literary Environment*. James Clark & Co.
- Baccolini, R. (2003). A useful knowledge of the present is rooted in the past: Memory and Historical Reconciliation in Ursula K. Le Guin's *The Telling*. In C. F. Hanson (Ed.), *Dark Horizons: Science Fiction and the Dystopian Imagination* (pp. 113–134). essay, Routledge . Basu, B., Broad, K. R., & Hintz, C. (2013b). Introduction. In *Contemporary Dystopian Fiction for Young Adults Brave New Teenagers* (pp. 1–15). introduction, Routledge.

- Botham, P., & Megson, C. (2012). Caryl Churchill. In *Modern British playwriting: The 1970s* (pp. 99–107). essay, Bloomsbury Publishing.
- Booker, M. K. (1994). *Dystopian Literature: A Theory and Research Guide*. Greenwood Press.
- Canavan, Gerry. “Hope, But Not for Us: Ecological Science Fiction and the End of the World in Margaret Atwood’s *Oryx* and *Crake* and *The Year of the Flood*.” *LIT: Literature, Interpretation, Theory*, vol. 23, no. 2, 2012, pp. 138–59.
- Cardin, M. (2017). *Horror Literature through History: An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears*. Bloomsbury.
- Claeys, G. (2017). *Dystopia: A Natural History*. Oxford University Press.
- Clark, S. R. L. (2000). The End of the Ages. In D. Seed (Ed.), *Imagining Apocalypse: Studies in Cultural Crisis* (pp. 27–44). essay, Macmillan Press.
- Carney, S. (2013). *The Politics and Poetics of Contemporary English Tragedy*. University of Toronto Press.
- Churchill Caryl (2009). *Far Away in Plays: Four*. London: Nick Hern Books.
- Clum, J. M., & Bianchini, N. (2021). *Albee and Influence*. Brill.
- Cousin, G. (2007). *Playing for time stories of Lost Children, ghosts and the endangered present in Contemporary Theatre*. Manchester University Press.
- Coveney, Michael (2000), *The Daily Mail*, 08.12.00, reprinted in *Theatre Record*, 18 November, p. 1574.
- Buggeln, M. (2014). *Slave Labor in Nazi Concentration Camps* (P. Cohen, Trans.). Oxford University Press.
- Gerber, H. E. (1959). *Edwardians and Late Victorians*. In R. Ellman (Ed.), *The Nineties: Beginning, End, or Transition?* (pp. 50–79). essay, Columbia University Press. Gobert, R. D. (2014). *The theatre of Caryl Churchill*. R. Darren Gobert. Bloomsbury Methuen Drama.
- Glenny, M. (2012). *The Balkans, 1804-2012: Nationalism, War and the Great Powers*. Granta Publications.
- Gobert, R. D. (2014). *The theatre of Caryl Churchill*. Bloomsbury Publishing.
- Goldsmith, S. (1993). *Unbuilding Jerusalem: Apocalypse and Romantic Representation*. Cornell University Press.
- Greenberg, M. H. (1983). The Remaking of Zero: Beginning at the End. In E. S. Rabkin & J. D. Olander (Eds.), *The End of the World* (pp. 1–19). chapter, Southern Illinois University Press.
- Hamilton, E. (1969). *Timeless Tales of Gods and Heroes*. Back Bay Books.
- Hard, R. (2004). *The Routledge Handbook of Greek Mythology*. Routledge.
- Heffernan, T. (2016). *Post-apocalyptic culture: Modernism, postmodernism, and the twentieth-century novel*. University of Toronto Press.
- Hillegas, M. R. (1967). *The Future as Nightmare: H. G. Wells and the Anti-Utopians*. Oxford University Press.
- Kaukiainen, K. (2020). In S. Isomaa, J. Korpua, & J. Teittinen (Eds.), *Challenging Secularity: Spiritual and Religious Undertones in Young Adult Dystopias* (pp. 85–100). essay, Cambridge Scholars Publishing.
- Kermode, F. (1995). Waiting for the End. In M. Bull (Ed.), *Apocalypse Theory and the Ends of the World* (pp. 250–263). essay, Blackwell Publishers.
- Kermode, F. (2000). *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction*. Oxford University Press.
- Kincal, F. (2024). The Trickster Figure and Environmental Identity in Thomson Highway’s *Kiss of the Fur Queen*. *International Journal of Turkish Literature Culture Education*, 13(4), 1444–1459. <https://doi.org/10.7884/teke.1581057>
- Klaić, D. (1991). *The Plot of the Future: Utopia and Dystopia in Modern Drama*. University of Michigan Press.

- Luckhurst, M. (2015). *Caryl Churchill*. Routledge.
- Meyhoff, K. W. (2012). Freak Ecology – *An Introduction to the Fictional History of Natural Disaster*. In C. Meiner & K. Veel (Eds.), *The Cultural Life of Catastrophes and Crises* (pp. 295–308). essay, Walter de Gruyter.
- Murphy, P. (2011). *Apocalypse and post-politics: The romance of the end*. Cambridge Scholars Publishing.
- Quinby, L. (1994). Introduction: Apocalyptic Fits. In *Anti-Apocalypse: Exercises in genealogical criticism* (pp. xi–xxvii). introduction, University of Minneapolis Press.
- Rabey, D. I. (2014). *English drama since 1940*. Routledge.
- Rabillard, S. M. (1998). *Essays on Caryl Churchill: Contemporary Representations*. Blizzard Pub.
- Rabillard, S., & Diamond, E. (2009). On Caryl Churchill's ecological drama: right to poison the wasps? In E. ASTON (Ed.), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill* (pp. 88–104). essay, Cambridge University Press.
- Reinelt, J. (2000). *Caryl Churchill and the politics of style*. In E. Aston & J. Reinelt (Eds.), *The Cambridge Companion to Modern British Women Playwrights* (pp. 174-194). Cambridge University Press.
- Rosefielde, S. (2010). *Red Holocaust*. Routledge.
- Rosenfeld, A. S. (2021). *Character and Dystopia: The Last Men*. Routledge.
- Schedtler, J. J., Murphy, K. J., & Murphy, K. J. (2016). Introduction - From Before the Bible to Beyond the Bible. In J. J. Schedtler (Ed.), *Apocalypses in Context: Apocalyptic Currents Through History* (pp. 1–17). essay, Fortress .
- Seed, D. (2000). The Dawn of the Atomic Age. In D. Seed (Ed.), *Imagining Apocalypse: Studies in Cultural Crisis* (pp. 88–102). essay, Macmillan Press.
- Serres, M. (1995). *The Natural Contract*. University of Michigan Press.
- Stafford-Clark, M., & Roberts, P. (2007). *Taking Stock: The theatre of Max Stafford-Clark*. Nick Hern Books.
- Trafton, J. L. (2005). *Reading Revelation: A literary and Theological Commentary*. Smyth & Helwys Publishing.
- Wolfe, G. K. (1983). The End of the World. In Eric S. Rabkin, M. H. Greenberg, & J. D. Olander (Eds.), *The Remaking of Zero: Beginning at the End* (pp. 1–19). essay, Southern Illinois University Press.